

Cinema y percepción

Hugo N. Santander

hsantand@hotmail.com

American University Central Asia

1. Falibilidad de nuestra percepción

La relación poco fiable entre la causa y su efecto constituye la piedra angular de nuestra percepción. Oígo una voz que me llama, me volteó y descubro a una mujer; dos hechos separados que mi mente sintetiza para producir un tercer sentido: una mujer me llama: «sea suficiente observar que no hay otra relación que produzca una conexión más fuerte en la imaginación, y que permita a una idea convocar otra con mayor presteza, que la relación de causa y efecto entre sus propios objetos»¹. Sería razonable, sin embargo, preguntarme si quien me llama es la mujer que observo o alguna otra; un interrogante que precisa de nuevas experiencias para ser resuelto.

Como entidades perceptivas erramos continuamente. Nuestro propio movimiento es una ilusión derivada de la causalidad: «Pues la acción o movimiento no es nada más que el objeto mismo considerado a cierta luz, y en tanto el objeto continua siendo el mismo bajo diversas circunstancias, es fácil imaginarse de que manera la influencia de los objetos entre sí los refiere a la imaginación»². Hacia finales del siglo diecinueve los primeros directores de cine revelaron la mecánica del movimiento. Aunque cada instante en el tiempo se subdivide ad infinitum, nuestros sentidos rehusan la percepción absoluta (la cual nos encenearía en el universo de un instante determinado), seleccionando en su lugar veinticuatro imágenes o instantes inmóvilizados por segundo. El cine, como nuestros sentidos, disecciona la eternidad.

Georges Méliès no sólo fue el primer gran director de cine, sino también el presidente de la *Cámara del Sindicato de Artistas Ilusionistas (Chambre Syndicale des Artistes Illusionistes)*, entre 1895 y 1935. *Voyage dans la lune (Viaje a la Luna, 1902)* recrea un viaje sideral a través de planetas y constelaciones antropomórficas, además de un ataque perpetrado por una hueste de lunáticos contra su tripulación. Su creatividad es indisputable: Louis Lumière y René Clair lo consideran el inventor del espectáculo cinematográfico; Henri

Langlois, el primer *auteur*, Georges Sadoul, el padre del cinema artístico.

El cinema de Méliès expuso la fabilidad de nuestra percepción. Años más tarde el director de cine y profesor de la Primera Escuela Estatal de Cine de Moscú, Lev Kuleshov, estudió los alcances y deficiencias del principio de causalidad. El 'Efecto Kuleshov' consistió en un primerísimo primer plano prolongado del rostro inexpresivo del actor Ivan Mazouchin, presentado entre tomas de una taza de sopa humeante, una mujer en un ataúd y una niña que juega con un osito de peluche. «Los espectadores aplaudieron la actuación de Mazouchin, destacando su ensimismamiento por su plato de sopa caliente. Su angustia durante el sepelio de su difunta los compungió; finalmente admiraron su sonrisa irradiante al observar a la niña jugando con su osito. Todos sabíamos, no obstante, que el rostro del actor era el mismo durante las tres secuencias»³. Kuleshov demostró que dos tomas sucesivas no son interpretadas de manera independiente por el espectador; el cerebro las integra. Su efecto se expresa en la ecuación $A + B = C$, en la cual A y B son imágenes independientes.

En 1924 Eisenstein valoró el montaje sobre la preproducción y la postproducción cinematográfica. Dada la fragilidad de nuestra percepción, Eisenstein formuló cada montaje como un proceso dialéctico. Pero al enfatizar las irregularidades de la causalidad, Eisenstein abrió las puertas a la propaganda. La película más retórica del siglo veinte no es *Triumph des Willens (El Triunfo de la Voluntad, 1935)* de Riefenstah, sino *Bronenosets Potemkin (Acorazado Potemkin, 1935)*. Comisionado por el comité encargado de coordinar las celebraciones del vigésimo aniversario de la revolución de 1905, Eisenstein recreó un sistema de gobierno que oprime a niños y soldados. Pero el alzamiento del león de mármol, quizás el mayor logro de la propaganda comunista, sólo ocurre cuando el espectador ya ha presenciado la ejecución de una mujer indefensa que llora el

cadáver de su hijo, y la caída de un cochecito de niño que rebota sobre las escaleras de Odessa. Riefenstahl se limita a glorificar la tecnología, la disciplina y los juegos de manguera de un grupo de nazis semidesnudos; sus imágenes no son sublimes, sino imponentes. La representación de Hitler como un demagogo que manipula el destino de miles de hombres no pretende seducir, sino suprimir, cualquier voz disidente. Aunque la *mise-en-scène* de Berta Helene Amalia Riefenstahl prefiguró el apogeo de la Alemania nazi, la indignación contra los poderosos probó ser más efectiva que la simpatía por los voluntariosos.

Los animales perciben como los hombres, pero sólo los hombres recrean dicha percepción. El libro es, entre todos los medios de comunicación, el único que requiere la absoluta complicidad de su lector. Tras el ocaso del cine mudo, el cinema comercial no sólo ha empobrecido la imaginación, sino así mismo el poder de reflexión. La narración de la caída de Constantinopla, escrita por Edward Gibbon, es más elaborada que la invasión de Normandía por Steven Spielberg. El texto de *Macbeth* preserva su jerarquía sobre las escenas violentas de *Kumonosu-jo (El Trono de la Sangre, 1957)* de Kurosawa.

En cuanto la casualidad depende de dos eventos lógicamente independientes, nuestra percepción se articula como un acertijo. Oigo un sonido; percibo. Dicha percepción, empero, permanece suspendida hasta que cuestiono a mi mente sobre su significado. Henri oye un sonido. La admiración surge y Henri formula un acertijo sin palabras en su mente. «Truena», concluye. Una unidad de percepción surge. «¿Lloverá?». Cualquier pregunta crea una segunda pregunta, y esta una tercera, y así sucesivamente. La dinámica se conserva através de nuestro sentido de admiración - θαυμαζω-, en un universo impredecible. En tanto que nuestra mente ansíe comprender, estaremos sujetos al *porqué* y al *para qué*. Sin una respuesta inmediata somos víctimas del suspenso, o de un

conflicto epistemológico. Cada pregunta causa escozor hasta que encuentra su respuesta: verdadera o falsa.

Uno de los personajes de Eugène Ionesco proclama en *Victimes du Devoir*: 'Todas las obras de teatro escritas por el hombre, desde la antigüedad hasta hoy, no han sido sino historias de detectives. El teatro no ha sido sino un escenario realista de intrigas policiacas. Siempre hay un enigma resuelto ante los espectadores en la última escena'.⁴

Ionesco elogia o satiriza al escritor que estructura su obra alrededor de un conflicto principal. Como dramaturgo Ionesco comprendió que los pilares de una obra dramática recaen en una pregunta. *Hamlet* podría ser comprendido como un tratado de psicología del suicidio, pero anterior a cualquier interpretación didáctica, esta obra es percibida como la historia de un lunático que venga a su padre.

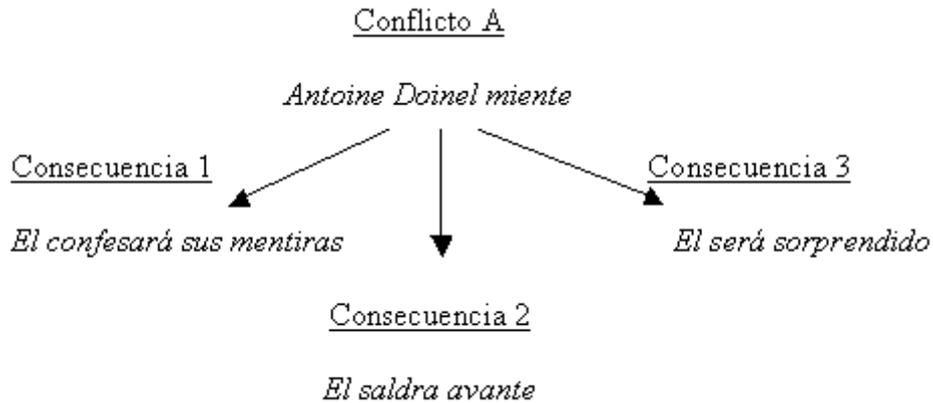
2. Conflicto y narración

La unidad de la narración es el conflicto. Un drama es una cadena de acciones o conflictos suspendidos. Cada conflicto articula un *evento*, un *porqué* y un *para qué*. Las tragedias, dramas o novelas más logradas despiertan la curiosidad del lector o espectador desde el comienzo. Un conflicto es recreado, generando suspenso y expectación. *Edipo Rey* comienza con una calamidad urbana: la peste se propaga sobre Tebas. *Por qué? Para qué?* Este conflicto irresuelto es rápidamente rebasado y reemplazado por la humillación de Teresias. Antes de representar el suicidio de Yocasta, Sófocles induce a la audiencia a cavilar sobre el destino de un vidente ciego.

Cada conflicto se supedita a una motivación desconocida y a una consecuencia inesperada. Su dinámica aumenta a medida que el dramaturgo articula diversas causas y consecuencias verosímiles.

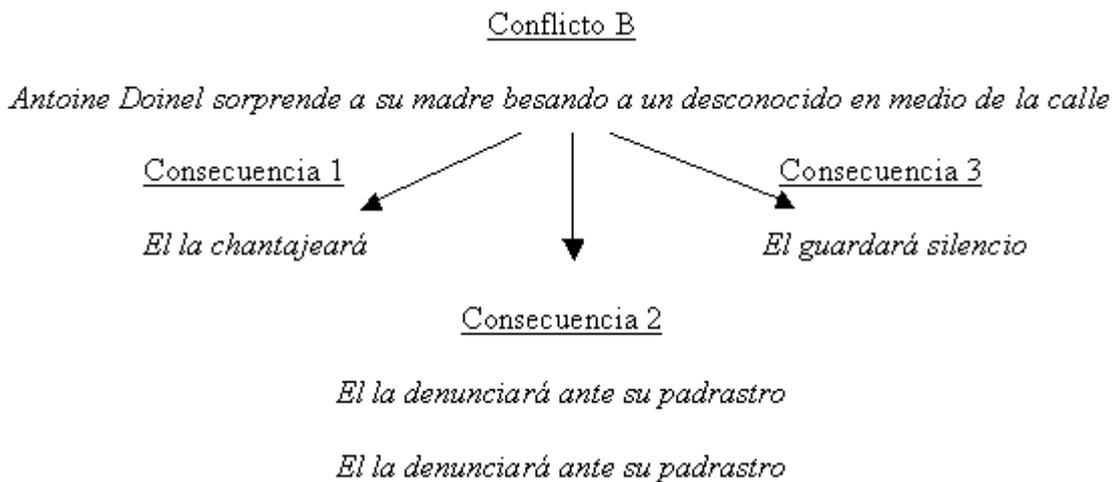
Les 400 Coups (*Los 400 golpes*, 1958) de Truffaut retrata a un púber, Antoine Doinel, que miente a su madre, a su padrastro y a su maestro.

Diagrama 1. El conflicto A suscita consecuencias verosímiles



Cada espectador desea apaciguar las dudas articuladas por este conflicto. Su solución ocurre casi de inmediato, cuando su madre lo descubre en la calle, pero entonces es reemplazado por un nuevo conflicto: el púber descubre a su madre con su amante.

Diagrama 2. El conflicto B suscita consecuencias verosímiles



A medida que el filme continua comprendemos así mismo las causas de cada conflicto. Al mentir a sus tutores, Antoine reacciona contra su incomprensión y desafecto. Nuevos conflictos aparecen, y

nuevas series de consecuencias verosímiles cada cual reconstruida en la mente del espectador a medida que la cinta transcurre . Cuando el director de la escuela reprende a Antoine, la consecuencia parece ser su reclusión en el reformatorio; cuando su madre lo abraza, su reconciliación. Su escape y su encuentro precipitado con el mar acaba siendo un final inesperado y verosímil.

Aunque la percepción es común a todos los hombres, nuestra capacidad de admiración está condicionada por nuestra educación, nuestra ideología y nuestra voluntad. El trueno fue una causa de ansiedad entre hombres y mujeres hasta cuando Benjamín Franklin concibió el pararrayos. El cortometraje de Lumière *Arrivée d'un train à La Ciotat* causó pánico entre los espectadores parisinos del Gran Café, quienes recularon a medida que el tren avanzaba en la pantalla.

Nuestro interés en una cinta determinada depende así mismo de nuestra disposición. El aburrimiento es una consecuencia de nuestra percepción frustrada, cuando el espectador encuentra los conflictos de un filme ora demasiado previsibles, ora demasiado complejos de seguir. Sin signos de interrogación nuestros sentidos se sofocan.

3. Conflictos cerrados

Los conflictos son cerrados, cifrados o abiertos.

Un conflicto cerrado tiene un comienzo, un medio y un final cronológico. En el conflicto principal de *La Ciociara (1960)* de De Sica, Sofía Loren y su hija emprenden su regreso hacia su aldea natal en Italia durante la segunda guerra mundial; sus peligros y desventuras aumentan hasta cuando ambas, madre e hija, son violadas por una escuadra de soldados marroquíes. En *Vredens Dag (Día de Furia, 1943)* de Dreyer, Anne se enamora de su hijastro;

cuando su marido decrepito fallece, su comunidad la acusa de brujería; Anne confiesa y es ejecutada. En *Last Tango in Paris (El Ultimo Tango de París (1972))* de Bertolucci, un Marlon Brando deprimido se aferra al amor de una muchacha, quien al rechazarlo precipita involuntariamente su autodestrucción.

Los conflictos cerrados son placenteros, en tanto son éstos los que satisfacen los imperativos de nuestro entendimiento. Un misterio es formulado, y la audiencia experimenta emociones a medida que la trama se desenvuelve. Una respuesta oportuna libra a los espectadores del peso de la duda. Aristóteles, quien correctamente señaló la dimensión hedonística del conflicto, limitó el drama a la representación de un conflicto cerrado único: «La tragedia es la imitación de una acción que es completa, y entera, y de cierta magnitud (...) Entero es lo que tiene principio, medio y fin»⁵. Pero un conflicto único escenificado desprovisto de subconflictos, transcurre en menos de diez minutos. El filósofo griego aboga por una unidad que ninguna tragedia, ni tan siquiera Edipo Rey, cumple satisfactoriamente. Toda obra de teatro es una urdimbre de conflictos de mayor o menor importancia.

A partir de una novela corta de Ernst Bloch, Alfred Hitchcock urdió con maestría dos conflictos cerrados en *Psycho (1960)*.

	Conflicto I Marion Crane	Conflicto II Norman Bates
Causa	Marion hurta \$40,000 en Phoenix, Arizona	Norman protege a su madre dominante
Evento	Ella escapa con su botín a California	Su madre asesina a una mujer
Consecuencia	Ella es asesinada	Norman es capturado

La estructura cronológica del guión realza la tensión dramática del filme. Joseph Stefano alteró la narración discontinua de Robert Bloch en una historia ininterrumpida de supervivencia: «Durante mi primer encuentro con Hitchcock, elaboré la secuencia inicial completa de la película: los primeros veinticinco minutos más o menos. Quería estructurar el filme alrededor de Marion Crane; uno simpatiza con ella, quiere que se libre del policía de tráfico que la persigue, que hurte el dinero y, más tarde, que lo devuelva»⁶.

Mientras que el primer capítulo de la novela narra la relación conflictiva entre Norman Bates y su madre Stefano abre su guión de cine con el paisaje hostigante de una ciudad:

DISUELVE A:
EXT. PHOENIX, ARIZONA - (DIA) - TOMA
DE HELICOPTERO

Sobre el centro de la ciudad, al comienzo de una tarde calurosa de verano. La ciudad resplandece a causa de la luz solar; el rumor de sus sonidos se ahogan en sus propios ecos. Volamos a escasa altura, hacia el centro de la ciudad, sobre calles congestionadas, edificios de oficinas pintadas de cal, aparcamientos y complejos residenciales impecables. A medida que nos aproximamos al centro, la ciudad cambia hasta tornarse oscura y agobiante, desgastada por la polución y el paso del tiempo. Vemos la vía férrea, chimeneas industriales, plazas de mercado, antiguos edificios municipales, lotes de terreno deshabitado. La geografía misma parece comunicarnos un ambiente nefasto, subrepticio, oscuro y sombrío... Y secreto.

Descendemos ahora más rápido, como si buscásemos un sitio específico. Un hotel alto y descarnado surge ante nosotros (...) Avanzamos deliberadamente hacia una ventana predeterminada.⁷

Reflejando el voyerismo de Norman Bates, el espectador entra a un cuartico de hotel, en donde Mary Crane y Sam Lewis discuten su porvenir. Agobiada por sus limitaciones económicas, Mary hurta cuarentamil dólares que confiados por un cliente a su jefe. Por cerca de cuarenta minutos la audiencia la acompaña en su escape desesperado a California. Luego de una serie de encuentros paranoicos con un policía de tránsito, Mary pernocta por una noche en un motel aislado, administrado por Norman Bates, un joven delicado, dominado por su madre decrépita. Minutos después ella es acuchillada a muerte.

Robert Bloch nos presenta a Marion Crane en el segundo capítulo de su novela: «La lluvia había caído ininterrumpidamente por varios minutos antes de que Mary la notase y encendiese los limpiabrisas de su auto (...) La peor parte había ocurrido ayer en la tarde, cuando hurtó el dinero.»⁸ En tanto que el lector reconstruye la trama através de reminiscencias y coincidencias, los espectadores de Hitchcock presencian su muerte y agonía en orden cronológico. Dado que la identidad de su asesino permanece encubierta hasta el fin, *Psycho* fue estrenada con instrucciones de que, tras su comienzo, nadie podría entrar a la sala de proyección. Hitchcock describiría más tarde su pieza maestra como 'el uso de cinema puro para conmocionar a la audiencia'. Dicha conmoción es obra de la delicada urdimbre de conflictos cerrados de *Psycho*.

4. Conflictos cifrados

Un conflicto cerrado presentado en una sequencia ácrona es un conflicto cifrado. A medida que la percepción ordinaria es puesta a prueba, el espectador reúne piezas sueltas de información, las cuales reorganiza en su mente de acuerdo al principio cronológico de un principio, un medio y un final.

Bertolucci utiliza un conflicto cifrado en *1900 (1976)*, con el propósito de cuestionar la moralidad y las simpatías culturales del espectador. Su cinta comienza con la masacre de una pareja a manos de un grupo de campesinos. Lo que parece ser un acto de injusticia es lentamente presentado como un acto de venganza, dramáticamente justificada por los abusos perpetrados por Donald Sutherland.

El conflicto cifrado más aplaudido en la historia del cine fue urdido por Orson Welles en *Citizen Kane (1941)*. Un millonario muere susurrando la palabra 'rosebud'. Un noticiero cinematográfico sobre su vida aparece siendo proyectado en una sala minúscula. El director del noticiero cinematográfico, visiblemente insatisfecho con su trabajo, ordena a uno de sus reporteros que descubra la relación entre 'rosebud' y Kane, en la creencia de que la verdadera personalidad de Kane se cifra en este acertijo. A medida que la cinta rueda, la audiencia reconstruye la vida de Kane a través de las reminiscencias de cinco personajes que lo conocieron de cerca. Aunque el reportero confiesa su fracaso hacia el fin de la película, la cámara panea y revela a la audiencia la respuesta. A medida que vemos el antiguo menaje de Kane siendo consumido por el fuego, reconocemos el trineo en el que se deslizaba cuando niño. El trineo es arrojado al fuego y la cámara captura por algunos segundos la palabra 'Rosebud' pintada sobre su superficie. El filme concluye con el letrero con el que comienza: 'No Pase.'

Aunque *Citizen Kane* emula el tema, la iluminación y la estructura de *The Power and the Glory (El Poder y la Gloria, 1933)* de William K. Howard, la Opera Prima de Welles es harto más compleja que su predecesora. Como en *The Trial (El Proceso, 1969)*, Welles torna la estructura de su película en un laberinto. Borges comprendió justamente que el acertijo de 'Rosebud' es un conflicto secundario: el trineo de Kane es chatarra incenerada. Aunque el reportero confiesa su fracaso a su director, éste, como cualquier otro espectador, se

concientiza de la complejidad del hombre. La niñez traicionada de Kane, su juventud optimista y su vejez luctuosa permanecen en la mente como trazos de un carácter más misterioso. El hecho de que Kane sea egoísta, manipulativo y vengativo lo torna en un personaje aún más interesante. Al abordar la metafísica de la existencia, Welles como Homero, Cervantes o Shakespeare, representa un carácter a partir de su eternidad.

La complejidad de *Citizen Kane* contrasta con la artificialidad del cine contemporáneo. *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino, *The Sweet Hereafter* (1997) de Atom Egoyan, *Lock, Stock & Two Smoking Barrels* (1998) de Ritchie y *The Red Violin* (1999) de Francois Girard son películas que podrían ser editadas en orden cronológico sin que su contenido dramático se altere.

5. Conflictos abiertos

Un estudiante prominente de Kuleshov, Sergo Eisenstein, formuló sus propios principios de edición en 1924. El 'Montaje de Atracciones' yuxtapone imágenes ácronas con el propósito de alertar al espectador. Anticipando las formas abiertas del cine, Eisenstein reemplaza las rígidas leyes de la continuidad visual por el casi inexplorado principio de la imaginación asociada. Una secuencia célebre de *Oktiabr* (Octubre, 1928) yuxtapone la imagen de Aleksandr Kerensky a la de un pavo real mecánico. La cabeza y la cola abierta del autómatas, interpuesta a los pavoneos de Kerensky en el Palacio de Invierno, constituye una de las más afortunadas metáforas cinematográficas sobre la burocracia. Pese a su originalidad, *Oktiabr* fue fríamente recibida por la prensa soviética. Dirigiendo una película subjetiva, abstracta e intelectual, Eisenstein se supeditaba a una dialéctica opuesta a la de *Bronenosets Potemkin*

El cinema de Eisenstein, no obstante, es un ejemplo moderado de su teoría. La yuxtaposición de un ave a un hombre en uniforme no es manipulativa, sino didáctica. Es cierto que al disociar la percepción del entendimiento los espectadores han de cavilar sobre las condiciones políticas de la Rusia pre-comunista; pero dicha cavilación surge preconditionada por la parodia, esto es, por los bamboleos exagerados de Kerensky. Trabajando bajo el credo severo del comunismo, Eisenstein tuvo que caricaturizar los personajes principales de sus películas.

Los conflictos abiertos son conflictos inconclusos. En *En attendant Godot (1953)* de Samuel Beckett, Vladimir y Estragon anhelan que Godot venga a su encuentro. Hacia el final de la obra, cuando la audiencia se percata de que Godot jamás vendrá, Vladimir y Estragon cuestionan las intenciones de Godot y su propia existencia. Urdimbre de conflictos abiertos, *En attendant Godot* ha sido sacralizada como una pieza oracular.⁹

Los acertijos irresueltos de una película son conflictos abiertos a diversas interpretaciones: «Pienso que una buena película es aquella que perdura, aquella que uno comienza a componer o descomponer en la mente en cuanto uno abandona la sala de proyección.»¹⁰ El guionista deliberadamente oculta o empaña el evento principal de una película, o las causas y/o consecuencias de ese evento The screenwriter deliberately hides or blurs the main event of a film and/or its causes and effects. *Le Chien Andaloux (El Perro Andaluz, 1929)*, de Buñuel genera interpretaciones divergentes; la toma de un hombre remolcando un piano, dos asnos putrefactos y una pareja de sacerdotes con una cuerda ha sido comprendida como una metáfora de la moralidad y sus fardos, pero así mismo como una parábola del vacío creado por una moralidad ausente. Los personajes principales de *L'Année Dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad, 1961)* de Alan Resnais son-como los caracteres cómicos de la obra de teatro *La cantatrice chauve* de Ionesco, son incapaces de

reconocer el uno al otro. Alain Robbe-Grillet, su guionista, sacrificó deliberadamente la comprensibilidad de su manuscrito con fines estilísticos: «El espectador que busque un esquema 'Cartesiano' lineal y racional en esta película se sentirá frustrado (...) Pero quien se deje conducir por las extraordinarias imágenes que verá, por la voz de los actores, por los ruidos, por la música, por el ritmo del montaje (...) Ese descubrirá la historia más fiel a la realidad.»¹¹

Gilles Deleuze formuló un cinema del tiempo, opuesta al cinema del movimiento. Sin subestimar su trabajo, arguyo que Deleuze abordó cada película como una unidad. Al igual que Aristóteles, Deleuze no se percató de que cada pieza dramática se compone de una serie de conflictos. En cuanto cada guionista o dramaturgo vierta conflictos abiertos, crípticos y/o cerrados en su obra, toda categorización absoluta de la historia del cinema será en sí misma inconsistente.

6. Conflictos activos y pasivos

Todos los conflictos abiertos y cerrados son pasivos. Los conflictos cerrados pueden ser activos o pasivos: pasivos cuando apelan primordialmente a nuestro entendimiento, esto es, cuando requieren de la interpretación activa de los espectadores, como en la secuencia de las tarjetas postales de *Le Fantôme de la liberté* (*El Fantasma de la Libertad*, 1974), de Buñuel, o como el recuento del crimen en *Rashomon* (1950) de Kurosawa. Los conflictos activos apelan primordialmente a nuestros sentidos, como en la escena de la violación en *Viridiana* (1961) de Buñuel, o como en la batalla final de *Shichinin no samurai* (*Los Siete Samurais*, 1954) de Kurosawa. La popularidad de directores de cine como Buñuel y Kurosawa se basa en su destreza combinando conflictos activos y pasivos en cada uno de sus filmes.

El cinema comercial recrea conflictos activos. Sus temas son la violencia y la copulación. El sexo, la venganza y el lucro son opuestos al rechazo, la muerte y la derrota. Sus variaciones son predecibles: un hombre o una familia debe castigar a su enemigo, un mozuelo ha de triunfar como campeón de algún deporte, un actor higiénico ha de seducir a una mujer esquelética. Estas películas son consideradas felices o tristes: felices cuando se desarrollan de acuerdo a su predictibilidad, esto es, cuando el héroe o la familia triunfa; tristes, cuando no.

El cinema comercial es insensatamente divertido. Nuestros sentidos están a la merced de los poderes sobrenaturales del héroe, las cacerías infatigables entre bestias y paladines y los malentendidos familiares. Los espectadores son abrumados por actos de supervivencia que justifican la crueldad de los protagonistas de la película. Nuestra principal preocupación no es la verosimilitud, o la comprensión de la ideología de la película, sino la salvación del héroe. Así nos convertimos en rehenes, tal y como el director de cine iraní Abbas Kiarostami señala: «Hay películas que te anclan a la silla, y te abruman hasta que te olvidas de todo. Es sólo cuando la proyección acaba que te sientes defraudado.»¹²

Bertold Brecht esperaba que su audiencia disociase sus ideas de las ilusiones placenteras de una obra de teatro. El espectador promedio es, de hecho, víctima de la repetición. Sus sentidos son anestesiados día a día por el cinema dominante y los seriados desechables de la televisión: «El arte serio ha sido apartado de aquellos para quienes la opresión y los sinsabores de sus vidas ya son burlas de la seriedad, y para quienes un tiempo de esparcimiento no es sólo un motivo de felicidad, sino así mismo un incentivo para que permanezcan en la línea de producción.»¹³

7. Clasificación de las películas de acuerdo a su estructura

Según su estructura, una película puede ser orgánica, reiterativa, circunstancial o disyuntiva. Orgánica cuando sus conflictos se relacionan el uno al otro, como en *The Maltese Falcon (El Halcón Maltés, 1941)* de John Huston. Esta cinta describe como conflicto inicial a un ave legendaria transpasada por piedras preciosas. Un nuevo misterio surge cuando una mujer frágil contrata a Sam Spade, detective privado, para que resuelva una disputa familiar. El colega de Spade asume el caso y es asesinado. La brusca consumación de este acertijo provoca un nuevo conflicto, en el cual Sam Spade aclara el asesinato de su socio. Otros conflictos despuntan en la mente del espectador a medida que cada personaje secundario interviene. Al final del *Halcón Maltes* la solución a los misterios del ave dorada y el detective abaleado concomitan con el desengaño amoroso de sus protagonistas.

Una película es reiterativa cuando sus conflictos son meras variaciones de un evento singular, como en *Le Charme Discret de la Bourgeoisie (El Discreto Encanto de la Burguesía, 1972)* de Buñuel, en el cual los actores representan las variaciones de una cena: «[Esta cinta] enseña menos un ciclo de comidas frustradas que las diversas versiones de la misma comida bajo la influencia de la moda y dentro de universos irreductibles»¹⁴. En *Casanova (1977)* de Fellini, el auge de la modernidad es representado como una serie de festejos de adolescentes e intelectuales frustrados, para quien el erotismo es suplantado por un furioso frenesí. A través de una estructura reiterativa, Fellini discrimina a la sexualidad de la ternura. La actuación de sus personajes es así mismo reiterativa, enfatizada por máscaras exageradas o burlescas que revelan la perversidad de la lujuria. Presa de la repetición, Casanova acaba enamorado de un autómatas. En *In einem Jahr mit 13 Monden (En un año con trece lunas, 1978)*, de Fassbinder, una torre aparece en forma de rascacielos; a lo largo de sus espirales Erwin, un travesti, descubre a

un suicida quien lo invita a presenciar sus últimos estertores , a una sorda quien posee el don de escuchar através de las paredes , y a un rey andrajoso quien sobrevive gracias a la televisión y los juegos de pelota . La influencia de Kafka es evidente: la hija de Erwin lee *E/ Castillo*. Confabulador de pesadillas, Fassbinder descubre el potencial político de la repetición y lo aplica a la comunidad de Frankfurt en 1979.

«El Libro De Las Mil y Una Noches» presenta una trama circunstancial, en la cual diversos conflictos independientes refieren tenua o vagamente a un conflicto principal. Su estructura fue pomposamente importada al cine en *Intolerance (Intolerancia, 1916)* de D. W. Griffith, en la cual cuatro dramas de Babilonia, Paris, Jerusalén y Los Estados Unidos son asociados a la figura de una mujer arullando a su bebé. Más sutil en su estilo, Ingmar Bergman en *Det Sjunde Inseplet (The Seventh Seal, 1956)* refiere una serie de conflictos independientes la supervivencia del hijo de los comediantes, la infidelidad de la mujer del leñador y la crueldad del monje , al duelo del Caballero con la Muerte. *Satyricon (Satiricón, 1969)* de Fellini escenifica así mismo una serie de conflictos escabrosos, como el tajo simultaneo de las manos de un comediante sobre el escenario de un teatro, o la agonía de una vidente albina en el desierto, alrededor del drama amoroso de su carácter principal. La trama circunstancial alcanza su apogeo, creo, en *Viaggio in Itali (1953)* de Roberto Rossellini, en la cual el drama de los personajes principales prescinde del espacio en que transcurre, a la par que es este paisaje el que mejor refleja sus estados de ánimo. Las dudas de la señora Joyce permean el espacio, lo deforman y lo transforman en un laberinto que *respira*: las estatuas del museo, las calaveras que hablan, el templo de Apolo, las foasa nasales del Vesubio.

Quiero regresa a Londres, sugiere la señora Joyce en cuanto siente el vértigo de su libertad.

La crisis entre la vida familiar e independiente es delicadamente presentada: para Rossellini no es el amor, sino el dolor, el que fortifica a una pareja. Antonioni ahonda la estética circunstancial de Rossellini, pero mientras que Rossellini aborda el ennui con el afán de resolverlo, Antonioni lo enfatiza conduciendo a sus personajes al borde de su autodestrucción.

Las películas disyuntivas presentan diversos conflictos extraños entre sí, como en *Andrei Rubliov (1966)* de Tarkovsky, en el cual la historia del hombre que se eleva en un globo sobre el campanario de una iglesia es extraña a los perigrinajes de Andrei Rubliov y a los esfuerzos de un mozo imberbe por forjar una campana ingente.

Notas:

[1] David Hume, *A Treatise of Human Nature*, I, 1,4 (London, 1739.)

[2] Ibidem.

[3] Pudovkin, *Film Direction* (New York: Grove press, 1978) p. 74.

[4] 'Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. Le théâtre n'a jamais été que réaliste et policier (...) Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière scène.' Ionesco, Eugène, *Victimes du Devoir*, in Théâtre Complet. Édition par Emmanuel Jacquot (Paris: Gallimard, 1991.)

[5] Aristotle, *Poetics*, tr. by S. H. Butcher (New York: Hill and Wang, 1989) vii.

[6] Stefano, Joseph, interview with Marc Savlov, in *The Austin Chronicle*, October 15, 1999.

- [7] Stephano, Joseph, *Psycho*, at <http://www.screentalk.org/moviescripts/psycho.pdf>. Basado en la novela de Robert Bloch, p. 2
- [8] Bloch, Robert, *Psycho* (Mass Market, 1998) p. 13 - 14.
- [9] Brook, Peter, *The Empty Space* (London: Touchstone Books, 1969) p 24 - 64.
- [10] In '*Iranian Cinema*.' English broadcast by ITV, 06/30/02.
Produced and directed by Susan Shaw.
- [11] Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1961), p. 17.
- [12] In '*Iranian Cinema*.' English broadcast by ITV, 06/30/02.
Produced and directed by Susan Shaw.
- [13] Adorno and Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung (Dialectic of Enlightenment)*, tr. John Cumming (London: Verso, 1973) p. 135.
- [14] Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps, Cinema 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), p. 134 -135.

© Hugo N. Santander 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

