

La obra cinematográfica como reconstrucción del mecanismo puro del pensamiento: cine y abstracción

ROSA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ & JOSÉ ANTONIO TORRES MÁRQUEZ

Aparece el cine a fines del siglo XIX como una gran novedad tecnológica. Se incorpora rápidamente al consumo popular como espectáculo de masas. Se difunde rápidamente entre las clases urbanas y trabajadoras convirtiéndose en un exquisito objeto de difusión ideológica. Su capacidad de combinar mensajes didácticos con los de contenido ideológico, mediante la diversión y el entretenimiento (copiados del circo y la farándula), es utilizada desde sus principios. Después incorporará procedimientos y estilos tomados de otros haceres narrativos más depurados hasta llegar al actual Modelo de Representación Institucional. Pero el cine pudo haber tomado caminos bien distintos. Quizás alguno en la dirección indicada por Louis Delluc cuando planteaba "crear un cine que no deba nada al teatro ni a la literatura, sino a la única virtud de las imágenes animadas"; o como aquellos otros que en pleno debate de las vanguardias de 1919 expresaron su convicción de que el cine obedecía más bien a leyes secretas de composición musical, escribiéndose y orquestándose igual que una sinfonía.

Si existe interés en reabrir hoy este debate, es por varias razones: En primer lugar porque la celebración del centenario del cine debería servir, entre otras cosas, para reflexionar sobre la verdadera esencia del mismo, sobre todo porque ese esfuerzo reflexivo puede hacernos avanzar también en la autocomprensión del hombre. En segundo lugar porque esa capacidad que el cine posee para reestructurar el pensamiento, en sentido distinto al de la literatura y el teatro, no ha sido lo suficientemente analizada ni agotada en todas sus fuentes. Por último intentar responder a la pregunta de por qué el cine en pleno debate de las vanguardias (1920-30), abandonó la posibilidad de ser dentro de los movimientos artísticos algo significativo.

Detengámonos, en primer lugar, en aquel cine que se buscó en la abstracción, en la expresión artística, y en el pensamiento. Curiosamente observaremos que el cine nunca disfrutó del grado de autonomía que tenían otras artes, ni si-

quiera aquellas obras cinematográficas adoptadas estilísticamente por determinados movimientos artísticos (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) alcanzaron plena capacidad de autoexpresión, sino que mas bien fueron resultado de un sincretismo plástico en lo formal y de la confluencia de los diversos oficios narrativos, ideas y modos de pensamiento. Concluiremos diciendo que los equivalentes plásticos del cine en los movimientos artísticos contemporáneos nunca tuvieron un desarrollo pleno ni autonomía de autoreflexión y libertad de creación como las demás artes. La nueva máquina de contar historias ya estaba en marcha; el espectáculo para las masas servido y su consolidación como industria cultural consumada, cerrándose así las puertas al desarrollo de propuestas minoritarias. En este período un filme ya tiene todos los requisitos para convertirse en obra de arte en cuanto a sus posibilidades creativas y autoriales, pero también en producto de consumo con todos los ingredientes comerciales y de rentabilidad que exige la producción. Este carácter de mercancía dirigida a una gran difusión y sometida a dictados morales impidió también el desarrollo de otras muchas experiencias plásticas fuera del cine. Pensamos que ésta pudo ser la causa más determinante para la conformación del cine, aunque no parece haber sido la única. También la ideología.

La década de los años veinte es un período en el que el hombre se enfrenta con gran intensidad al problema de su existencia. El derrumbe de valores, tras la guerra, tuvo su principal reflejo en el pensamiento y en el arte.

Aquel movimiento cinematográfico que surgió en torno a las vanguardias de los años veinte, arrastró sus consecuencias por toda Europa y fue propiciado por pintores, músicos y pensadores. Walter Ruttmann, Viking Eggeling y Hans Richter desarrollaban entonces sus proyectos en Alemania con homologías entre ritmo musical y expresión plástica unidos en la pantalla. En Francia Man Ray, Duchamp, Picabia, Fernand Léger, buscaban desvincular al cine de las responsabilidades narrativas contraídas y creyeron ver su futuro junto a la pintura, la música y la escultura, creando para ello obras de absoluta fantasía, imaginación y extravagancia. El pensamiento de la época, por otra parte, parece encontrar también en el montaje cinematográfico la emulación de su propio proceso mental. Abel Gance aparecía como un iluminado de Kant y Theodor Dreyer como imaginero del pensamiento de Kierkegaard. Se abría así, también con el cine, una vía hacia la autocomprensión del hombre. Hugo Munsterberg, que ya nos hablaba del cine

como imitador de los mecanismos del espíritu con capacidad para provocar las mismas emociones que provoca lo real, observó también como éste consigue reconstruir el mecanismo selectivo de percepción del ojo humano y piensa que éste puede llegar a suscitar sensaciones equivalentes a la propia realidad. Vemos, por tanto, como la enorme potencialidad del cine para la suscitación de emociones es reconocida desde sus principios. Ese arte de las emociones al que se refería Musterberg al hablar del cine, también puede convertirse en una vía subcutánea para la propagación de las ideologías, por su capacidad ilimitada de reproducción.

La regulación del arte y del pensamiento desde el poder ha sido un constante en todos los modelos políticos. Mayor motivo para el cine. No sólo las estructuras económicas e industriales, sino también las del poder, regularon la incorporación del cine al gran debate de las vanguardias y del pensamiento contemporáneo, en un momento en el que desde muchas de las posiciones teóricas (especialmente activas en la literatura) se aborrecía la servidumbre a los circuitos comerciales del arte; se detestaba la hipocresía social que representaban los valores burgueses; se apelaba desde la provocación a fomentar la burla pública, el descrédito hacia las instituciones y el desprecio hacia los mercaderes del arte y la cultura. La carga ideológica de la vanguardia artística y el pensamiento es evidente en estos años.

Precisamente en el momento en el que el arte ofrecía al cine la posibilidad de expresarse desde planteamientos surrealistas, dadaístas o conceptuales, el propio cine el que no puede aceptar ese reto. Sin embargo, aquellos filmes ganaron en libertad para abastecer la demanda social de contenidos violentos, terroríficos y pornográficos, como ocurriría mucho más tarde en la televisión. Todo un sistema de control desde el poder, encaminado a la desactivación de esa capacidad que puede tener el arte en la transformación sociedad, se ponía en marcha.

Otras causas más profundas a la conformación del cine se pueden buscar no ya en la capacidad de éste como instrumento de persuasión, sino en aquella otra capacidad que ofrece para la reconstrucción del pensamiento a partir de cualquier realidad o ficción. En la capacidad de modificación de los procesos mentales, basada en la predisposición humana a creer en la experiencia vicaria de lo real o lo imaginario. En aquella aura de la que siempre ha estado investida la imagen, en toda la cultura occidental. En la catarsis de las emociones producidas por la liberalización de élos (compasión) y fobos (temor) presentes en todo espectáculo. En los mecanismos de identificación y proyección mediante los cuales el espectador

se incorpora al espectáculo. En toda esa serie de elementos de gratificación sensorial que ofrece el cine y de gran valor para el control ideológico de los individuos. Recordemos aquí también la visión de algunos directores, teóricos y pensadores revelando ese oculto arsenal ideológico: Jean-Luc Godard se planteaba el motivo por el cual odiaba a John Wayne cuando apoyaba al político ultraconservador Goldwater y llegaba a amarlo sin embargo cuando tomaba en brazos a Natalie Wood en el último rollo de "Centauros del desierto". Orson Welles decía imaginar una obra de teatro para perros: se levanta el telón y aparece un hueso. El escritor ruso Ilya Ehreburg, escribía: "Todo el mundo se da cuenta de que la guerra es una calamidad, pero al mismo tiempo es un gran negocio, y no solo para los industriales que fabrican municiones... Cuatro millones de soldados... ¿Cómo entretenerles si no es con películas entretenidas? Cuando los soldados ven la sonrisa de la arrebataadora Mary Pickford, mueren alegremente. Mueren, claro está, por los grandes ideales...". Freud diferenciaba dos contenidos en los sueños: los manifiestos y los latentes. Al hablar de contenido manifiesto se refería a la historia del sueño en sí y a sus episodios mientras que el contenido latente hacía referencia a aquella realidad profunda que queda bajo el relato, donde están las verdaderas significaciones del sueño. La fábrica de sueños es ante todo una fábrica de contenidos latentes en el plano ideológico. La obra cinematográfica reconstruye de esta forma el mecanismo puro del pensamiento por medio de la abstracción, es decir, sacando de la realidad elementos latentes y pertinentes para su representación. El síndrome de Frankenstein que describiera Neil Postan parece cumplirse a la perfección en el cine: se crea una máquina con una finalidad, y una vez realizada se descubre que ésta tiene ideas propias capaces de cambiar no solo las nuestras, sino también nuestra manera de pensar. Esto es algo que fue ya advertido por Abel Gance: "lo que cuenta en el cine no es la imagen sino el alma de la imagen", de aquello que Edgar Morin llamaba el "teatro interior del espíritu: sueños, imaginaciones, representaciones: ese pequeño cine que tenemos en la cabeza". Pero Morin establecía una correspondencia biunívoca entre psiquismo e imagen del cine: "No es puro azar si el lenguaje de la psicología y del cine coinciden con frecuencia en los términos de proyección, representación, campo, imágenes. El film está construido a semejanza de nuestro psiquismo total" (Morin 1972:129).

La naturaleza ha dotado al hombre de un nuevo ojo, un nuevo y único ojo vacío e incapaz de moverse en el espacio por si mismo. Este ojo adopta en princi-

pio y por contagio todas las habilidades lectoras que el hombre ha desarrollado con el tiempo. El cine ha heredado una formación visual desde su nacimiento pretendiendo imitar la experiencia visual humana. El cine adopta el punto de vista humano con todas sus consecuencias. Lo hemos visto cargarse de amor, tristeza, alegría, esperanza, tolerancia o ira en las emociones. Lo vemos también investirse de denuncia social, de miseria, violencia o injusticia. Lo hemos visto igualmente en el lugar de los sueños y de los deseos, dilatando o atrofiando la mirada. Otras veces aparece como observatorio de la fantasía subjetiva, en lo gótico, lo barroco o en lo abstracto. El cine se va constituyendo de esta forma en una especie de aparato psíquico capaz de reproducir el mecanismo del pensamiento del hombre también con mayúsculas. No sólo crea ideología y socialización sino también, y fundamentalmente, genera emoción y pensamiento.

Gilles Deleuze, uno de los teóricos fundamentales del cine y del pensamiento, ha analizado con absoluta claridad lo que pensaba de aquella generación que vivió la constitución del cine (Vertok, Eisenstein, Gance, Elie Faure pensaban que "sólo cuando el movimiento se hace automático, se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral. La emoción se constituye en retórica del mecanismo de identificación y reconocimiento""el movimiento automático del cine hace que se eleve en nosotros un autómatas espiritual. Este autómatas espiritual ya no designa, como en la filosofía clásica, la posibilidad lógica o abstracta de deducir formalmente los pensamientos unos de otros, sino el circuito en el cual entran con la imagen movimiento, la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque: un noochoque". Pero (concluye Deleuze) todos sabemos que si un arte impusiera necesariamente el choque o la vibración, el mundo habría cambiado hace mucho tiempo, y los hombres pensarían también desde hace mucho tiempo (Deleuze 1986:209-210). Hasta tal punto se creyó en esa capacidad del cine, que desde las esferas del poder político la abstracción experimental fue ridiculizada y tachada de payasada del arte dadá; mientras que otras abstracciones de tipo comercial hacían uso ya del recurso sangriento y del miedo fácil. Lo expresa muy bien Deleuze "El choque (aquel anticipado por los teóricos en los años 20) iba a confundirse, en el mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuen-

cia movediza que se hunde en nosotros” (Deleuze 1986: 212). Pero no es el choque sino el ritmo, musical o no, el que acompaña a la vibración de la imagen sensible y el mundo interior/exterior representado bajo un criterio de duración. Bergson hablaba de múltiples ritmos en la duración “En realidad, no hay un ritmo único de la duración; se pueden imaginar muchos ritmos diferentes, que más lentos o más rápidos, medirán el grado de tensión o de relajamiento de las conciencias y por ende fijarían sus puestos respectivos en la serie de los seres” (Bergson 1957:82). No es difícil ya imaginar a partir de aquí la homología rítmica-secuencial entre cine y pensamiento, entre abstracción y pensamiento, entre cine y abstracción. Esto otorga al cine una capacidad, que puede ser utilizada o no, en la que todo lo percibido sería una condensación temporal de la experiencia. Donde representar sería sinónimo de immortalizar, abstraer, inmovilizar y resumir el pensamiento. En muy contadas ocasiones el cine implica consciencia de éste universo sensible. Heidegger dirá: “El hombre sabe pensar en tanto que tiene esta posibilidad, pero este posible no garantiza todavía que seamos capaces de hacerlo” (Heidegger 1964: 67).

Henri Bergson, pese a no haber experimentado especial predilección por el cine, aporta no obstante algunas claves para comprender el concepto de homología secuencial entre el pensamiento y el cine, duración y tiempo como niveles de realidad que pueden ser aplicados al psiquismo de la imagen cinematográfica: “No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir” (Bergson 1957:85). Pero el presente en el cine está restringido una selección temporal del recuerdo que permite hacer lo que ejecuta precisamente la memoria: recordar solo aquellos momentos más relevantes, de la misma forma que la fluidez universal establece la vivencia real mediante el montaje cinematográfico. El pasado filmico aparece comprimido en el tiempo y aprovecha la frescura de la memoria reciente en la que las emociones se hacen más intensas y reales por próximas.

El pensamiento requiere de una formulación para ser expresado. El medio más común para su expresión es el lenguaje, pero no ha de ser el único. El cine funciona como un medio de expresión del pensamiento. El pensamiento, de hecho, es reconstruido y formulado mediante el cine. Para Jean Mitry, “El pensamiento no formulado y reducido a estados de conciencia es a la vez anterior y exterior al lenguaje, y pudiendo traducirse de diferente manera” (Mitry 1963:65).

No obstante, si parece no existir una homología precisa entre pensamiento y realidad fuera del idealismo, ni siquiera en el lenguaje, eso equivale a reconocer la imposibilidad de una traducción perfecta entre cine y pensamiento. Planteamiento ya formulado de alguna forma por Bergson: "Por el solo hecho de hablar, por el solo hecho de asociar unas ideas con otras, y que estas ideas se yuxtapongan en vez de penetrarse, fracasamos al traducir por entero lo que nuestra alma siente: el pensamiento sigue siendo inconmensurable con el lenguaje" (Bergson 1957:52).

Parece cada vez más necesario reconocer ese espacio de reflexión entre cine y pensamiento. Sería especialmente útil partir de una posición próxima al pensamiento de Bergson: "se ha reconstituir el sentido de la duración, como algo indivisible y sustancial, y como sensación de "el todo y la vida", desde una experiencia psicológica de identificación entre memoria y vida"(Bergson 1957:82). Ésta podría ser la experiencia esencial del cine en el marco de las artes, pero ese debate nos llevaría mucho más tiempo.

BIBLIOGRAFÍA:

- DELEUZE, G. (1986): **La imagen tiempo**. Barcelona, Paidós.
HEIDEGGER, M. (1964.): **¿Qué significa pensar?**. Buenos Aires, Nova.
BERGSON, H. (1994): **Memoria y vida**. Barcelona, Altaya
MITRY, J. (1989): **Estética y Psicología del cine**. Barcelona, Siglo XXI.
MORIN, E. (1972): **Cine o el hombre imaginario**. Barcelona, Seix Barral.