

EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO por Edgar Morin

El arte del cine... quiere ser objeto digno de vuestras meditaciones, reclama un capítulo en esos grandes sistemas en los que se habla de todo, excepto de cine.
Bela Balazs

Un tenebroso repiqueteo nos llama la atención. Un establecimiento entre los demás establecimientos expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Entramos en las tinieblas de una gruta artificial. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre una pantalla, nuestras miradas se empapan de él, toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante, franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela, que vuelve a ser blanca. Salimos y hablamos de las calidades y defectos de una película.

Extraña evidencia de lo cotidiano. El primer misterio del cine reside en esa evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos casa los ojos en el sentido literal de la frase, nos ciega.

Que pueda inquietarnos toda cosa llamada habitual dice B Brecht. Aquí comienza la ciencia del hombre. Aquí debe comenzar la ciencia del cine.

El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma. Por eso como dice J Epstein "ignoramos todo lo que ignoramos del cine" Agreguemos o más bien deduzcamos ni siquiera sabemos lo que sabemos de él. Una membrana separa al homo cinematographicus del homo sapiens, al igual que separa nuestra vida de nuestra conciencia.

El propósito de nuestra investigación es integrar al cine, considerarlo en su totalidad humana. Si es demasiado ambicioso se debe también a que lo es la necesidad de la verdad misma.

El cine, el avión

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores, franquean un muro del sonido. La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. Hasta entonces sólo tenían alas las criaturas de su imaginación, de su deseo. Los ángeles. Esta necesidad de volar, que toma impulso, mucho antes que ICARO, al mismo tiempo que las primeras mitologías se muestra aparentemente como la loca infantil. Así se dice de los soñadores que están en las nubes. Los de Clement Ader, por un instante, escaparon del suelo y el sueño tomo cuerpo finalmente.

Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa esta vez el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá aéreo, donde sólo habitaban los muertos, los ángeles y los dioses, sino en reflejar la realidad de la tierra. El ojo objetivo captaba la vida para reproducirla, imprimirla según Marcel L Herbiere . Este ojo de laboratorio desnudo de todo fantasma se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio, la descomposición del movimiento. Mientras que el avión se evadía al mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor. Para Muybridge, Marey y Démeny el cinematógrafo o sus predecesores inmediatos como el cronofotógrafo son instrumentos de investigación para estudiar los fenómenos de la naturaleza y rinden el mismo servicio que el microscopio para el anatomista Todos

los comentarios de 1896 se vuelven hacia el porvenir científico del aparato de los hermanos Lumiere, quienes veinticinco años después, seguían considerando el espectáculo del como como un accidente.

Mientras los Lumiere no creían en el futuro del cine, el espacio aéreo se había civilizado, nacionalizado navegalizado. El avión hobby de soñador, manía de cabalgador de nubes era asimilado por la práctica y se convertía en el medio práctico del viaje, del comercio y de la guerra. Unido a la tierra por las redes de radio y radar, el corcel del cielo se ha hecho correo del cielo, transporte común, diligencia del xx. Sigue siendo dominio del sueño, de los pioneros y de los héroes pero cada hazaña precede y anuncia una explotación. El avión no ha huido de la tierra. La ha dilatado hasta la estratosfera. La ha acortado.

La máquina volante ha alcanzado sabiamente el mundo de las máquinas, pero las obras creadas por el cine, la visión del mundo que presentan, han desbordado de manera vertiginosa los efectos de la mecánica y de todos los soportes del film. El film ha lanzado cada vez mas alto, hacia un cielo de ensueño, hacia el infinito de las estrellas, bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debería ser, según todas la apariencias servidor perplejo.

Este fenómeno asombroso apenas llama la atención de los historiadores del cine, que consideran según una cándida finalidad, el tiempo de génesis del cine como una época de aprendizaje en la que se elaboran un lenguaje y los medios predestinados, supuestamente, para constituir el séptimo arte. Nadie se asombra de que el cinematógrafo desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine. Y la palabra aprehendido es justa: el cinematógrafo hubiera podido realizar inmensas posibilidades prácticas. Pero el impulso del cine-es decir la película-espectáculo-ha atrofiado estos desarrollos que hubieran parecido naturales.

¿Qué poder interno que mana misterioso poseía el cinematógrafo para transformarse en cine? Y no solamente para transformarse sino para aparecer en este punto irreal y sobrenatural en que las dos nociones parezcan poder definir su naturaleza y esencia evidentes.

Canudo fue el primer teórico del cien por haber sabido definir con subjetividad el arte de lo objetivo. En el cine el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos. El cine es creador de una vida declaraba en 1909 Apollinaire. En la proliferación de textos dedicados al cine, a partir de los 20 años, se multiplican las notas de este estilo. "En el cine personajes objetos se nos aparecen a través de una especie de bruma irreal en una impalpabilidad de fantasma. El peor cine sigue siendo cine a pesar de todo, es decir, algo emocionante e indefinible. Continuamente se leen expresiones como ojo surrealista arte espiritista (J Epstein), y sobre todo la palabra dominante "el cine es sueño" (M Dard) Es un sueño artificial (T Varlet) ¿No es también un sueño el cine (P Valery) Entro en el cine como en un sueño (M Henry) Parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños (J Tedesco). Pero no es todo onírico para los soñadores y poético para los poetas. Sin embargo teóricos universitarios y sabios recurren a las mismas palabras y a la misma doble referencia de la afectividad y de la magia. Para calificar el cine. En el universo filmico hay una especie de maravilla atmosférica casi congénita dice E Souriau. Elie Faure evoca el cine como una música que nos llega por medio del ojo.

Aquí comienza el misterio. A la inversa de la mayoría de los inventos, que se convierten en utensilios y se ordenan en los cobertizos el cinematógrafo escapa a esta suerte prosaica. El cine refleja la realidad pero también algo se comunica con el sueño. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios: ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores. El cine no es la realidad porque así se diga. Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta cuestión es al menos su realidad. Pero al mismo tiempo

sabemos que lo objetivo está despojado de subjetividad y que ningún fantasma va a turbar la mirada que fija a nivel de lo real.

El cine ha tomado su impulso más allá de la realidad ¿Cómo por que? Solo lo podremos saber siguiendo el proceso genético de esta metamorfosis. Ya que antes presentimos que el cinematógrafo de Lumiere contenía el estado de potencia y energía latente.

La incertidumbre aumenta al intentar adentrarnos en los orígenes ¿Ciencia óptica?

¿Sombras mágicas? El cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz. Dice M Lapierre Los trabajos científicos, recuerda Quigley Jr se remontan al árabe Alhazan, que estudió el ojo humano, a Arquímedes, que uso sistemáticamente lentes y espejos, a Aristóteles que fundó una teoría de la óptica. Este peregrinaje nos lleva no solamente a los orígenes de la ciencia física, sino también de la religión, la magia y el arte, pasando por la fantasmagoría. Los predecesores de los hermanos Lumiere son los que mostraban linternas mágicas entre los que podemos citar como más ilustres a Robertosn (1763-1837) Y AL PADRE VON Kircher (1601-1682), herederos de la antigua magia. Cinco mil años antes en las paredes de las cavernas de Java, el Wayang realizaba sus juegos de sombras. Los cultos griegos de misterio, practicados en su origen en las cavernas, iban acompañados de representaciones de sombras, según la hipótesis de Przylinsky, quien de este modo cree explicar el origen del mito platónico descrito en el 7mo libro de la República.

¿De donde proviene pues el cine? Su nacimiento lleva a todos los caracteres del enigma y cualquiera que se interrogue sobre él se extravía en el camino, abandona la búsqueda. A decir verdad, el enigma se plantea principalmente por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento.

¿Corta el cinematógrafo este nudo gordiano? Surge en 1895 fiel absolutamente a las cosas reales por la reproducción química y la proyección mecánica, verdadera demostración de óptica racional y parece tener que disipar para siempre la magia de Wayang, los fantasmas del padre Kircher y las chiquilinas de Reynaud. Se le entroniza en la facultad, se le saluda académicamente. Pero ¡ no es la máquina lo más absurdo que quepa imaginar, ya que solo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?.

El encanto de la imagen

El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía, por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural, por otro lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural, por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del kinestoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos.

Y precisamente en el momento en que la mayor fidelidad jamás obtenida debería orientarlo hacia las aplicaciones científicas y hacerle perder todo interés espectacular, el aparato Lumiere dirige sus imágenes a la sola contemplación, es decir, las proyecta como espectáculo.

Fotogenia

Pero toda boba admiración implicaba una admiración más profunda. Al mismo tiempo que esa imagen extraña, nueva divertida, otra imagen trivial y cotidiana imponía su fascinación. La inaudita admiración suscitada por las tourné Lumiere no nació solamente del descubrimiento del mundo desconocido, afirma justamente Sadoul, sino

de la visión del mundo conocido, no solo del pintoresco, sino del cotidiano. Lumiere al contrario de Edison, cuyos primeros filmes mostraban escenas de music-hall o combates de boxeo, tuvo la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo, la vida prosaica, los transeúntes dirigiéndose a sus ocupaciones. Había comprendido que una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad. Que la gente se maravillaba sobre todo volver a ver lo que lo maravillaba: su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar.

La salida de una fábrica, el tren entrando a una estación. Cosas centenares de veces conocidas y sin valor, atrajeron a las primeras multitudes. Es decir, que lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en la estación (hubiera bastado ir a la estación o a la fábrica) sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real sino por la imagen de lo real. Lumiere había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica.

¿Cómo definir esta cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida? La fotogenia es este aspecto poético extremo de los seres y de las cosas (Louis Delluc) esta cualidad poética de los seres y de las cosas (León Moussinac susceptibles de ser reveladas exclusivamente por el cinematógrafo. (uno y otro)

Pensamiento infantil, candor de expresión, pobre y rico como los balbuceos de la revelación mística, la gran verdad patalea: La fotogenia es la cualidad propia del cinematógrafo y la cualidad propia del cinematógrafo es la fotogenia. ... Epstein da un paso adelante cuando, por encima de la propiedad cinematográfica de las cosas, especie de potencial conmovedor, define como fotogénico todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica.

Esta cualidad sobrevalorizadora (no es absurdo unir dialécticamente los dos términos) no puede confundirse con lo pintoresco, esa invitación a la pintura que nos dirigen las cosas bonitas. Pintoresco y fotogenia sólo coinciden por casualidad. Lo pintoresco está en las cosas de la vida. Lo propio de la fotogenia es despertar lo pintoresco en las cosas que no son pintorescas.

Breton admiraba que en lo fantástico sólo hubiera lo real. Invitamos la proposición y admiremos lo fantástico que irradia el simple reflejo de las cosas reales. En la fotografía, lo real y lo fantástico se identifican como en una exacta sobreimpresión.

Ocurre como si, ante la imagen fotográfica, la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llamaba videncia., no extraña a lo que los videntes llaman ver (ni tal vez a esa satisfacción que los voyeurs, logran con la mirada, una segunda vista como dice, reveladora de bellezas o de secretos ignorados por la primera. Donde parecía bastar el verbo ver, los técnicos inventaron el verbo visionar y ello no fue al azar.

De nuevo viene esta vez aplicada a la más fiel de las imágenes, la palabra magia rodeada del cortejo de palabras sin consistencia-maravilloso irreal etc- que estallan y se evaporan en cuanto se intenta manipularlas. No es que no quieran decir nada, es que no pueden decir nada. Expresan el deseo imponente de expresar lo inexpresable. Son la contraseña de lo inefable. Debemos tratar estas palabras con sospecha debido a su terquedad en insistir sobre su nada. Pero al mismo tiempo esta terquedad es señal de una especie de ciego olfato, como esos animales que escarbaban el suelo siempre en el mismo lugar o ladraban cuando se levanta la luna ¿Qué han olfateado? ¿Qué han reconocido? ¿Magia? ¿Fotogenia? ¿Cuál es este genio de la foto?.

Genio de la foto

Cierto es que la fotogenia del cinematógrafo no puede reducirse a la de la fotografía.

Pero es en la imagen fotográfica donde reside su fuente común. Para clarar el problema es un buen método partir de esta misma fuente.

Aunque inmóvil, la imagen fotográfica no esta muerta. La prueba es que queremos las

fotos, las miramos. Sin embargo, no están animadas. Esta observación falsamente ingenua nos incluye. En el cinematógrafo podríamos creer que la presencia de los personajes proviene de la vida -el movimiento- que les ha dado. En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que sin embargo, están ausentes. Esta presencia no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora de un artista. El genio de la foto es en primer lugar químico. La más objetiva, la más mecánica de todas las fotografías, la del foto-matón, puede transmitirnos una emoción, una ternura como si en cierta manera, según la frase de Sartre, el original se hubiera encarnado en la imagen. Por lo demás, la palabra clave de la fotografía sonría, implica una comunicación subjetiva de persona por medio de la película, portadora del mensaje del alma. La más trivial de las fotografías encubre o evoca una cierta presencia. Lo sabemos, lo sentimos ya que llevamos las fotografías con nosotros, las guardamos en casa, las mostramos (omitiendo significativamente indicar que se trata de una imagen) ésta es mi madre, mi mujer mis hijos, no solamente para satisfacer una curiosidad extraña, por el placer de contemplarlas una vez más, reconfortarnos, como pequeñas presencias de bolsillo, unidas a nuestra persona o a nuestro hogar.

¿Cuál es pues la función de la foto? Múltiple y siempre indefinible en el último momento.

¿Enmarcada, pegada en un álbum, deslizada en la cartera, mirada, amada, besada?

Las propiedades que parecen pertenecer a la foto son las propiedades de nuestro espíritu que se fijan en ella y que ella nos devuelve. En lugar de buscar en la cosa fotográfica la cualidad, tan evidente y profundamente humana de la fotogenia, es preciso remontarse hasta el hombre... La riqueza de la fotografía reside no en lo que está en ella, sino en lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella.

Todo nos indica que el espíritu, el alma y el corazón humanos están profunda, natural e inconscientemente comprometidos en la fotografía. Todo ocurre como si esta imagen material tuviera cualidad mental. En ciertos casos es como si la foto revelara una cualidad de la que carece el original, una cualidad del doble. Hay que intentar captar la fotogenia a este nivel radical del doble y de la imagen mental.

La imagen y el doble

La imagen mental es estructura esencial de la conciencia, función psicológica. No cabe disociarla de la presencia del hombre en el mundo. Es el indicio recíproco. Pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo es decir una ausencia.

Sartre dice que la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia.-

Agreguemos enseguida lo recíproco: de estar presente en el seno mismo de su ausencia. Como dice el propio Sartre el original se encarna, desciende a la imagen. La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia. Los viejos como los niños, no son conscientes de la ausencia del objeto y creen en la realidad de sus sueños tanto como en la de las vigilias.

Es que la imagen puede presentar todos los caracteres de la vida real, incluida la objetividad. Un texto de Leroy citado por Sartre nos indica que una imagen, incluso reconocida como visión mental, puede presentar caracteres perfectamente objetivos.

Por consiguiente puede efectuarse cierta sobrevaloración subjetiva a partir de la simple representación objetiva. Vayamos más lejos: esta sobrevaloración subjetiva es aquí función de la objetividad de la imagen, es decir, de su aparente exterioridad material. Un mismo movimiento aumenta correlativamente el valor subjetivo y la verdad objetiva de la imagen, hasta una objetividad - subjetividad extrema o alucinada.

Este movimiento que valoriza la imagen la impulsa al mismo tiempo hacia el exterior y tiende a darle cuerpo, relieve y autonomía. Se trata de un aspecto particular de un

proceso humano fundamental que es la proyección o la enajenación. Cuanto mas poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija tiende más a proyectarse, alinearse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso) y esta imagen aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista.

Efectivamente el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alineación y de la mayor necesidad, se halla el doble, imagen-espectro del hombre.. Esta imagen es proyectada, alineada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta: el doble concentra, como si en él su hubieran realizado, todas las necesidades del individuo y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad.

El doble efectivamente esta imagen fundamental del hombre anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones.

La fotografía es la imagen física enriquecida con la más rica cualidad psíquica. Si esta cualidad se proyecta en ella de manera particularmente clara, se debe en primer lugar a la naturaleza propia de la fotografía mezcla de reflejo y de sombra. La fotografía aunque sin color es puro reflejo, análogo al del espejo. Y precisamente en la medida en que la falta de color, es un sistema de sombras. Se puede aplicar ya a la foto esta observación esencial de Micote : Las cosas que vemos en ella están formadas en su mayor parte por las porciones oscuras de la imagen, por las sombras, y cuanto más opacas son éstas, más macizos parecen los objetos. La luz, por el contrario, corresponde al fondo aéreo inconsistente. Las sombras se nos presentan como el color propio de los objetos. Las partes de sombra están formadas de objetos corporales.

Nuestra percepción fotográfica corporaliza inmediatamente las sombras a partir de ellas se desprende una impresión de realidad. ¿Hubiera sido posible este hecho singular si previamente no hubiera en el espíritu humano una tendencia fundamental a corporizar las sombras, de donde surge la creencia en esas sombras, inmateriales pero corporales, que son los espectros y fantasmas?

El arte de la foto- no solamente el de los artistas del género, sino también el arte popular de los domingos, vacaciones etc., revela el valor afectivo que halla vinculado a la sombra. Está claro que el encuadre, el ángulo, la composición son igualmente elementos claves del arte de la foto.

La fotografía transmite todas estas virtudes al cinematógrafo con el nombre genérico de fotogenia. Y ahora podemos adelantar una primera definición : La fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica. Otra definición: la fotogenia es lo que resulta de a) del traslado sobre la imagen fotográfica de las cualidades propias de la imagen mental, b) de la implicación de las cualidades de sombra y de reflejo en la misma naturaleza del desdoblamiento fotográfico.

Esta fotogenia que hace que se mire la foto más que se la utilice ¿ no ha desempeñado su papel en el movimiento que ha orientado al cinematógrafo hacia el espectáculo?.

Genes y Genio del Cinematógrafo.

El cinematógrafo hereda de la fotogenia y al mismo tiempo la transforma. La proyección ofrece una imagen que puede agrandarse a las dimensiones de una sala, mientras que la foto ha podido aminorarse al tamaño de un bolsillo. La foto no puede disociar la imagen de su soporte material papel o cartón. La imagen proyectada sobre la pantalla está desmaterializada y es impalpable, fugaz. La foto está ante todo adaptada a la

utilización y apropiación privada. El cinematógrafo está ante todo adaptado al espectáculo colectivo.

El invento de Morel. Para suprimir la muerte, el genial Morel ha "succionado" enteramente a los vivos en su isla dedicada a la eternidad. El cine total, que absorbe finalmente a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, irreal y real en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad. El invento de Morel nos propone el mito cinematográfico final: la absorción del hombre en el universo desdoblado para que la eternidad le salve. Dicho invento nos revela que si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo total es una variante de la inmortalidad imaginaria. ¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra donde está el refugio primero y último contra la muerte?

La imagen El cinematógrafo de Lumiere lleva en sí todas las potencias que desde siempre, los hombres han atribuido a la imagen. Hay aunque sea el estricto reflejo de la naturaleza, algo distinto a la naturaleza. El cinematógrafo valora excesivamente lo real, lo trasfigura. Esta virtud fotogénica cubre todo el campo que va de la imagen al doble, de las emociones subjetivas a las alineaciones mágicas. Efectivamente el cinematógrafo Lumiere, por limitado que sea es ya microcosmos del cine total que es en un sentido la resurrección integral del universo de dobles. Anima sombras portadoras de los prestigios de la inmortalidad y terrores de la muerte.

El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de sombra-reflejo. Resucita en el siglo XX, el doble originario. Es una maravilla antropológica, muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen percibida como reflejo exacto de la vida real.

Se comprende que todas las corrientes pasadas de invención se hayan orientado naturalmente hacia él, se presiente que no haya sido necesario cambiar el aparato para permitir los prodigiosos desarrollos futuros. El cinematógrafo fue una máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante, para operar luego su propia transformación, en cine.

Esta transformación la llevaba necesariamente en él. Porque el cine ojo, el cine -espejo de Lumiere, no es más que una tendencia al igual que el cine ojo de Vertov. El cinematógrafo no era más que un momento único y breve de paso, de donde se equilibraba la fidelidad realista del reflejo y la virulencia de las potencias humanas de proyección. Debía nacer otra cosa. Y esta otra cosa estaba precisamente implicada en esta fuerza proyectada en la imagen y susceptible de llevarla hasta la magia de la inmortalidad. El más asombroso complejo afectivo-mágico, encerrado en la imagen, debía intentar liberarse, abrir su propio camino hacia lo imaginario. Efectivamente, el cinematógrafo se metamorfoseó. Ocurrió una cosa notable "La extraña exaltación de la potencia propia de las imágenes improvisaba a su vez espectáculos que eran sepultados en lo invisible.

Ontogénesis

Es imposible localizar la paternidad del cine en un nombre, país u hombre: en Inglaterra, en Francia, en Alemania, en Italia, en EEUU, en Dinamarca, en Suecia, en Rusia en todas partes donde se producen películas, surgen poco más o menos los mismos inventos. Antes que Griffith e incluso Porter, Méliès y los cineastas ingleses de Brighton inventan las primeras técnicas. Estas vuelven a ser inventadas varias veces. El montaje fue producto de veinticinco años de inventos audaces, azarosos, para encontrar finalmente su maestro en Eisenstein.

La metamorfosis se inicia después de la primera guerra de 1914-1918 con el expresionismo y el Kammerspiel alemán y en 1925 año del Acorazado Potemkin, con el impulso del film soviético. Pero en cuanto paso de las manos de Méliès, de los

fotógrafos de Brighton y de los directores de la Zecca, al recinto reservado a los artistas del cine, ignorando hasta entonces, se vio anexionado por las vanguardias de la estética.

Al mismo tiempo que se buscaban antepasados y una estirpe que los enloqueciera, se dio el nombre de arte a las alquimias del estudio de Montreuil: este arte, al que Canudo llamó séptimo, fue olvidando su estado plebeyo, es decir la naturaleza del cine.

Es cierto que ha sido un arte, pero al mismo tiempo que un arte algo mucho más que un arte. Para reconocerlo hay que considerar lo que precede, anuncia y da lugar a su nacimiento: para comprender el cine hay que seguir el paso del cinematógrafo al cine, sin prejuizar la esencia íntima o última del fenómeno total, de la ontogénesis que se observa.

Universo fluido

A excepción del género fantástico, esta transformación no destruye el realismo y la objetividad del universo. Pero el universo realista del cine ya no es el antiguo universo del cinematógrafo. Como dice Epstein : es una nueva naturaleza, otro mundo. El tiempo ha adquirido la circularidad del espacio y éste los poderes transformadores del tiempo. La doble transmutación del tiempo y del espacio cinematográficos ha producido una especie de dimensión simbiótica única, en la que el tiempo se incorpora al espacio, éste se incorpora al tiempo, en la que " el espacio se mueve, cambia, gira, se disuelve y vuelve a cristalizar y en la que el tiempo se convierte en una dimensión del espacio. Este espacio-tiempo es la dimensión total y única de un universo fluido. "Por su construcción de manera innata e ineludible, el cinematógrafo representa el universo como una continuidad perpetua y móvil en todas partes, mucho más fluida y ágil que la continuidad directamente sensible."

De la imagen a lo imaginario

Correlativamente a su metamorfosis espaciotemporal, el cinematógrafo entra en el universo de la ficción. Recíprocamente el cine ojo de Vertov, y todas las grandes corrientes documentales desde Flaherty a Grierson e Ivens, nos muestran que las estructuras del cine no están necesariamente ligadas a la ficción. Mejor dicho tal vez en los documentales el cine utilice al máximo sus dones y manifieste sus más profundas virtudes mágicas. La imagen del cinematógrafo está literalmente sumergida arrastrada por una ola de lo imaginario que no dejará romper. El cine se ha hecho sinónimo de ficción. Esta es la evidencia que causa estupor. Hay que observar que lo imaginario ha sido la primera y decisiva gran ola de lo imaginario, a través de la cual se ha realizado el paso del cinematógrafo al cine. Lo fantástico va a refluir a reducirse a un género, pero este reflujo abandona en la orilla las técnicas del cine y el depósito imaginario: La ficción. Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones los deseos y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica, los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones.

Mitos creencias sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo. Pone en acción al antropomorfismo y al doble. Lo imaginario es la práctica mágica espontánea del espíritu que sueña.

Sueño y Film

La imagen objetiva va a emparentarse con la del sueño, museo imaginario de nuestro pensamiento en ciernes: La magia.

Mientras que las relaciones entre estructuras de la magia y las del cine solo han sido sentidas intuitiva, alusiva, estética o fragmentariamente (por falta de una concepción antropológica de la magia). El parentesco entre el universo del film y el del sueño ha sido frecuentemente percibido y analizado. Epstein resume así: Los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten su profunda sinceridad, tienen sus analogías en el estilo cinematográfico. El dinamismo del filme, como el del sueño, trastorna los marcos del tiempo y del espacio. La ampliación o dilatación de los objetos en la pantalla corresponden a los efectos macroscópicos y microscópicos del sueño. En el sueño y en el filme los objetos aparecen y desaparecen, la parte representa el todo. El tiempo se dilata, se reduce, se invierte. El suspense las locas e interminables persecuciones, situaciones tipo del cine, tienen carácter de pesadilla. Se podrían señalar muchas otras analogías oníricas, tanto en el sueño como en el filme, las imágenes expresan un mensaje latente que es el de los deseos y temores.

El filme encuentra la imagen soñada, debilitada achicada agrandada, aproximada deformada y obsesionante del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como el sueño, de esta vida más grande que la vida en la que duermen los crímenes y los heroísmos que no realizamos nunca, en la que se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros más locos deseos.

El cine introduce el universo del sueño en el seno del universo cinematográfico del estado de vigilia.

Irrealidad, magia, subjetividad

El cine aporta la irrealidad y con esa irrealidad, contradice al cinematógrafo. Ya hemos visto sin embargo, que el cinematógrafo lleva en sí los genes de esta irrealidad. El cine dio impulso a lo que estaba latente en la imagen cinematográfica madre: él mismo fue este impulso y de golpe, lo irreal se abrió en lo real.

Irreal es una calificación negativa, vacía. Es preciso descubrir las estructuras de esta irrealidad, su lógica su sistema. Entonces aparece en filigrana, bajo el cine, como ya antes bajo el cinematógrafo la visión del mundo mágico.

Se pasa del espectador a la imagen, del alma interior a lo fantástico exterior. El universo del cine tiene genética y estructuralmente algo de la magia y no es la magia, tiene algo de la afectividad y tampoco es la subjetividad, música, sueño, ficción, universo fluido, reciprocidad micro y microscopia, todos ellos términos que se ajustan un poco, pero ninguno completamente.

Es un verdadero flujo afectivo-mágico que ha empujado y animado a la cámara en todos los sentidos y ha abierto grandes brechas de plano a plano de la imagen objetiva.

Aunque la verdad es que comenzamos ya reconocemos: por opuestos que parezcan, la magia se nos presenta siempre como el otro polo del sentimiento subjetivo, el polo alineado, exteriorizado, solidificado, reconocible. Sentimiento, música, sueño, magia, hay en ellos algo único aunque en algunos momentos con diversa diferenciación ¿No hemos visto que hay siempre una relación entre los trucos más fantásticos de Melies y las estructuras más elementales, casi subjetivas del cine?.

El alma del cine

La magia no tiene esencia, verdad estéril si se trata simplemente de observar que la magia es ilusión. Es preciso investigar los procesos que dan cuerpo a esta ilusión.

La proyección - identificación

La proyección es un proceso universal y multiforme. Nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones, temores, se proyectan en el vacío no solamente en sueños e imaginaciones sino sobre todo las cosas y seres. En la identificación, el sujeto en lugar de proyectarse en el mundo absorbe el mundo en él. La identificación incorpora en el yo el ambiente que rodea, y lo integra afectivamente. La identificación con otro

puede concluir en posesión del sujeto.

El complejo de proyección-identificación -transferencia domina todos los fenómenos psicológicos llamados subjetivos, es decir que traicionan o deforman la realidad objetiva de las cosas, o bien que se sitúan deliberadamente fuera de esta realidad (estados anímicos, ensueños)

El sueño nos muestra que no hay solución de continuidad entre la subjetividad y la magia, puesto que es subjetivo o mágico según la alternancia del día y de la noche. Antes de despertar, esas proyecciones de imágenes nos parecían reales. Antes de soñar nos reiremos de su subjetividad. El sueño nos muestra cómo los procesos más íntimos pueden alinearse hasta la cosificación o reificación y cómo esas alineaciones pueden reintegrar la subjetividad. La esencia del sueño es la subjetividad. Su ser es la magia. Es proyección-identificación en estado puro.

Si nuestros sueños-nuestros estados subjetivos-se desprenden de nosotros y forman cuerpo con el mundo, tenemos la magia. Si separamos de éste por una fisura, no logran agarrarse a él. Tenemos la subjetividad. El universo mágico es la visión subjetiva que se cree real y objetiva. Recíprocamente, la visión subjetiva es la visión mágica en estado naciente, latente o atrofiado. No es al alineación y la cosificación de los procesos psíquicos puestos en tela de juicio lo que diferencia la magia de la vida interior. Una provoca la otra. La segunda prolonga la primera. La magia es la concretización de la subjetividad. La subjetividad es la savia de la magia.

La magia corresponde no solo a la visión preobjetiva del mundo, sino también a una etapa presubjetiva del hombre. El deshielo de la magia libera enormes flujos de afectividad, una inundación subjetiva. La etapa del alma, la apertura afectiva sucede a la etapa mágica.

La participación afectiva

Entre la magia y la subjetividad se extiende una nebulosa incierta que desborda al hombre sin separarse de él cuyas manifestaciones designamos con las palabras alma, corazón, sentimiento. Es el reino de las proyecciones-identificaciones o participaciones afectivas. El término participación coincide exactamente en el plano mental y afectivo, con la noción de proyección-identificación.

Así. Nuestra vida de sentimientos deseos temores amistades amor desarrolla toda la gama de los fenómenos inefables hasta las fetichizaciones mágicas. Basta considerar el amor, suprema proyección identificación nos identificamos con el ser amado, con sus alegrías y desgracias y sentimos sus propios sentimientos, nos proyectamos en él, es decir, lo identificamos en nosotros queriéndole con todo el amor que no tenemos a nosotros mismos. Por otra parte ahora podemos desenmascarar la magia del cine, reconocer en ella las sombras proyectadas, los jeroglíficos de la participación afectiva. Mejor aún las estructuras mágicas de este universo nos hacen reconocer sin equívoco las estructuras subjetivas.

Ellas nos indican que todos los fenómenos del cine tienden a conferir a la imagen objetiva las estructuras de la subjetividad. Que ponen en tela de juicio las participaciones afectivas. Lo que conviene valorar es la amplitud de estos fenómenos, lo que conviene analizar son los mecanismos de excitación.

La participación cinematográfica

La proyección-identificación (participación afectiva) actúa sin discontinuidad en nuestra vida cotidiana, privada y social. En la medida que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en movimiento nuestras proyecciones-identificaciones propias de la vida real. Efectivamente, en cierta medida vamos a encontrarlas allí, lo que aparentemente disipa la originalidad de la proyección-identificación pero que de hecho revela. No hay más juegos de sombra y de luz en la pantalla, solo un proceso de

proyección puede identificar las sombras con las cosas y seres reales y atribuirles esta realidad que tan evidentemente les falta en la reflexión aunque tan poco en la visión. Un elemental proceso de proyección -identificación confiere pues a las imágenes cinematográficas la suficiente realidad para que las proyecciones-identificaciones ordinarias puedan entrar en juego. Dicho de otro modo, en el origen mismo de la percepción cinematográfica hay un mecanismo de proyección-identificación. En otros términos en el cinematógrafo la participación subjetiva toma prestado el camino de la reconstitución objetiva. Sin embargo no estamos aún lo suficientemente armados para abordar de frente este problema esencial.

Los espectadores del cinematógrafo Lumiere se asustaron en la medida en que creyeron en la realidad del tren que se les echaba encima. En la medida en que vieron "escenas asombrosas de realismo" se sintieron a la vez actores y espectadores. 1895 Henri de Parville observa con definitiva simplicidad el fenómeno de proyección-identificación "Uno se pregunta se es simple espectador o actor de esas asombrosas escenas de realismo." Por esto la realidad de las proyecciones cinematográficas en el sentido práctico del término realidad, está desvalorizada. El hecho de que el cine no sea más que un espectáculo refleja esta desvalorización. La cualidad del espectáculo, digamos, más ampliamente la cualidad estética en su sentido literal que es el estudio (digamos el efectivamente vivido por oposición al prácticamente vivido) evita y mutila todas las consecuencias prácticas de la participación, no hay riesgo ni compromiso para el público.

La realidad atenuada de la imagen vale más que la falta de realidad cuando el cinematógrafo ofrece, como decía Melies "el mundo al alcance de la mano". Las capitales extranjeras, los continentes desconocidos y exóticos, los ritos y costumbres raros suscitan tal vez con rebaja las participaciones cósmicas que sería agradable vivir prácticamente -viajando- pero que en la práctica están fuera de nuestro alcance. Incluso desvalorizada prácticamente, la realidad atenuada de la imagen vale mucho más en un sentido que una realidad peligrosa-una tempestad en el mar- ya que permite gustar, moderada pero inofensivamente, la embriaguez del riesgo.

El cinematógrafo dispone del encanto de la imagen, es decir renueva o exalta la visión de las cosas triviales y cotidianas. La cualidad implícita del doble, los poderes de la sombra, una cierta sensibilidad en la cualidad fantasmal de las cosas, unen sus prestigios milenarios en el seno de la excesiva valoración fotogénica y con frecuencia suscitan las proyecciones identificaciones imaginarias mejor que lo haría la vida práctica. Las excitaciones provocadas por el humo, vapor, viento y las ingenuas alegrías del reconocimiento de los lugares familiares (descubiertos ya en la tarjeta postal y las fotos) evidencian claramente las participaciones a las que impulsa el cinematógrafo Lumiere. Como prueba de la intensidad de los fenómenos cinematográficos de proyección-identificación podemos citar la experiencia de Kulechov, que debe aún muy poco a las técnicas del cine. Kulechov dispuso el mismo primer plano "estático y completamente inexpresivo" de Ivan Mosjugin sucesivamente ante un plano de sopa, una mujer muerta un bebé riendo, los espectadores "transportados por el juego del artista" le vieron expresar sucesivamente el hambre, el dolor, la dulce emoción paternal. Es cierto que no hay más que una distinción de grado entre esos efectos proyectivos y los de la vida cotidiana y del teatro, estamos acostumbrados a leer el odio y el amor en los rostros vacíos que nos rodean. Sin embargo, otros fenómenos nos confirman que el efecto Kulechov es particularmente vivo en la pantalla.

Al construirse a sí mismo principalmente al construir sus propias salas, el cine amplió ciertos caracteres paraoníricos favorables a las proyecciones-identificaciones. La oscuridad era un elemento no necesario(esto se echa de ver en las proyecciones publicitarias durante el descanso) sino tónico para la participación. La oscuridad fue organizada aislando al espectador "empaquetándolo en negro" como dice Epstein y

disolviendo las resistencias diurnas y acentuando todas las fascinaciones de la sombra. Se ha hablado de estado hipnótico, digamos más bien semihipnótico, puesto que el espectador no duerme. Sin embargo aunque no duerme, se concede a su butaca una atención de la que no se benefician los demás espectáculos. Está pues aislado, pero el corazón de un ambiente humano de una gran gelatina de alma común, de una participación colectiva que amplía otro tanto su participación individual. Estar a la vez aislado y en grupo dos condiciones contradictorias y complementarias favorables a la sugestión. La televisión a domicilio no se beneficiaría de esta enorme caja de resonancia.

El espectador de estas salas oscuras es sujeto pasivo es estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera los aplausos. Está paciente y padece. Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura.

Lo imaginario estético y la participación

La irrupción de lo imaginario en el filme hubiera llevado consigo incluso si no hubiera habido metamorfosis del cinematógrafo en cine, un acrecentamiento de las participaciones afectivas.

La obra de ficción es una pila radiactiva de proyecciones-identificaciones. Es producto objetivado (en situaciones sucesos personajes y actores), codificado (en obra de arte) de los sueños y de la subjetividad de sus autores. Proyección de proyecciones cristalización de identificaciones se presenta con todos los caracteres alineados y concretizados de la magia.

Pero esta obra poética es decir destinada a un espectador que sigue siendo consiente de la ausencia de la realidad práctica de lo que es representado, la cristalización mágica se vuelve a convertir, pues para este espectador, en subjetividad y sentimientos, es decir en participaciones afectivas.

Lo imaginario estético, como todo lo imaginario es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción. Se nutre en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva. Poe eso mismo, nutre las participaciones afectivas más intensas y profundas.

En los años 1896-1914 el encanto de la imagen, las condiciones espectaculares de la proyección el despliegue imaginario, se acarrearán recíprocamente para suscitar y exaltar la gran metamorfosis que dará al cinematógrafo las estructuras de la participación afectiva.

La imagen cinematográfica se había colmado de participaciones afectivas hasta explotar. Literalmente, ha explotado. Esta enorme explotación ha hecho nacer al cine. En adelante la inmovilidad extrema del espectador va añadirse la movilidad extrema de la imagen para formar el cine, espectáculo entre los espectáculos.

El alma del Cine

La magia integra y reabsorbe en la noción más amplia de participación afectiva. Está ha determinado la fijación del cinematógrafo en espectáculo y su metamorfosis en cine. Sigue determinando la evolución del séptimo arte. Está en el mismo corazón de sus técnicas. Dicho de otro modo es necesario concebir la participación afectiva como etapa genética y como fundamento estructural del cine.

Después de haber truncado el cuerpo y eliminado los miembros inferiores (plano americano) el cine mudo ha dado privilegio y magnificencia al rostro humano."Desde la pantalla nos miran cabezas de dos metros que solo tienen parecido con las de las columnas egipcias o con los mosaicos del Cristo Pantocrátor que cubren el ábside de una basílica bizantina. El rostro asciende a la dignidad erótica, mística, cósmica

suprema. El primer plano fija el rostro la representación dramática enfoca en él todos los dramas, todas las emociones, todos los acontecimientos de la sociedad y de la naturaleza. Uno de los más grandes dramas de la historia de la fe se realiza en una confrontación de rostros, combate de alma, la lucha de conciencias contra el alma (La pasión de Juana de Arco Dreyer 1925). Es que el rostro ha dejado de hacer muecas de sordomudo para sumirse en él las proyecciones-identificaciones.

Lo que cuenta no es la imagen: la imagen es lo accesorio del film, lo que cuenta es el alma de la imagen." (Abel Gace)

Tiene alma el cine. No tiene más que eso desborda de ella en la medida en que la estética del sentimiento se convierte en la estética del sentimiento vago, en la medida en que el alma deja de ser exaltación y abertura para convertirse en el jardín cerrado de las complacencias interiores. Amor, pasión, emoción, corazón: el cine como nuestro mundo se halla viscoso y lacrimal a causa de ellos. Se comprende la reacción contra la proyección-identificación grosera, contra ese "rezumar" alma, en el teatro con B Brecht o bajo diversas formas en películas de Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson.

La percepción en el cine

El cine rompe el marco espaciotemporal adjetivo del cinematógrafo capta los objetos desde ángulos de visión inusitados, los somete a prodigiosas ampliaciones, les hace sufrir movimientos irreales.

La cámara salta de un lugar a otro de un plano a otro, o bien en un mismo plano circula, avanza, retrocede, navega. Hemos vuelto a atar esta ubicuidad y este movimiento a un sistema de intensificación afectiva. También se puede decir (y todo interés del problema está en el también) que la cámara remeda los pasos de nuestra percepción visual.

Los trabajos de la Gestalt ha revelado que la mirada humana, en su desciframiento perceptivo de la realidad, está siempre móvil. Como dice muy exactamente Zazzo: la cámara ha encontrado empíricamente una movilidad que es la de la visión psicológica. La movilidad de la cámara la sucesión de planos parciales sobre un mismo centro de interés, ponen en obra un doble proceso perceptivo que va de lo fragmentario a la totalidad de la multiplicidad a la unidad del objeto.

Visiones fragmentarias concurren en una percepción global. La percepción práctica es una reconstitución de conjunto a partir de signos. La percepción de un paisaje o de un rostro, por ejemplo, es una operación de descubrimiento y de desciframiento parcial y brusco-se sabe que la lectura es una sucesión de saltos visuales de palabras de fragmentos en fragmentos- de donde resulta una visión global. La lectura de un plano fijo sobre la pantalla se efectúa igualmente por fragmentos y tirones.

Sin embargo se efectúa en el interior de otro desciframiento por fragmentos y tirones, operado por el film mismo. Este no es más que una sucesión de planos parciales alrededor de una situación que con frecuencia no necesita plano conjunto. Así una secuencia siempre puede mostrarnos separadamente tres personajes en la cabina de un camión pero el espectador los verá en conjunto.

Los puntos de vista parciales son con frecuencia puntos de vistas múltiples sobre un objeto o una misma situación. Esta movilidad multifocal de la cámara nos arrastra hacia una aprehensión y una asimilación objetivas.

Un objeto es objeto porque es visto psicológicamente desde todos los ángulos. "Se deben conocer los objetos, es decir, multiplicar sobre ellos los puntos de vista posibles" dice Sartre. No es preciso "dar vuelta a los objetos." Dicho de otro modo, la percepción objetiva es el término, la conclusión la globalización de tomas de vista parciales, de imágenes envolventes, como en esas pinturas ingenuas o cerebrales que intentan reunir sobre la tela todas las perspectivas de un mismo objeto. Este proceso para los objetos familiares, está ya preconstruido, ready-made. Reconocemos de una sola mirada y desde un solo ángulo el cubo, porque ya hemos concretizado su cubicidad en anteriores experiencias envolventes. De lo contrario no sería más que un hexágono.

La cámara en movimiento combina y mezcla las aprehensiones fragmentarias y plurifocales. Indaga, revolotea por todas partes y el ojo del espectador reconstruye y condensa.

Volvemos a establecer siempre no solo la constancia de los objetos sino la del marco espaciotemporal. El espectador vuelve a convertir en su simultaneidad las acciones paralelas, aunque estén presentadas bajo una alternancia de planos sucesivos. Este aunque estén es también un porque están, la sucesión y la alternancia son los dos modos por los que percibimos hechos simultáneos y mejor aún, un hecho único.

En la vida real, el medio espaciotemporal homogéneo, sus objetos y sus acontecimientos están dados: la percepción, en este marco, descifra con múltiples saltos, reconocimientos y envolturas. En el cine, el trabajo de descifraje está prefabricado y a partir de esas series fragmentarias, la percepción reconstruye lo homogéneo, el objeto, el acontecimiento, el tiempo y el espacio. La ecuación perceptiva es finalmente la misma, solo cambia la variable. Este resultado perceptivo similar aparece cuando se confrontan los dos espectáculos, tan semejantes y tan diferentes. El cine y el teatro.

Su atención viaja con una cámara, móvil libre regulándose innecesariamente en planos americanos, planos generales, travelling o panorámicas.

El espectador ignora con frecuencia que es él y no la imagen quien aporta la visión global. Por eso no sabe que la diferencia profundamente entre el film y el cinematógrafo. La percepción está modelada, reglamentada por una visión psicológica, cuya movilidad e independencia con respecto a la imagen de la retina constituye uno de los grandes misterios del espíritu humano, rozado con frecuencia por psiquiatras o psicólogos. Los procesos imaginarios-verdaderas alucinaciones dice Quercy- se mezclan en nuestra percepción. Digamos de otra manera que el desdoblamiento de la visión están en el germen de la percepción.

La visión psicológica parece conducida por un ojo que se desprendiera del cuerpo, todo ocurre como si se diera rienda suelta, fuera de los límites de la visión ocular, fuera de nuestro ser material, a una especie de otro yo, registrado portador de la visión psicológica.

Los mismos procesos psíquicos nacientes conducen tanto a la visión práctica, objetiva, racional, como a la visión afectiva, subjetiva o mágica. Son polivalentes y esta polivalencia permite comprender que la visión práctica pueda estar cargada de magia o de participación, que la visión mágica pueda coexistir con la visión práctica como en los primitivos en los que esta coexistencia determinaba la propia percepción. Se comprende pues que los procesos fundamentales del cine, que tienden a realizar y excitar la movilidad, la globalidad, la ubicuidad de la visión psicológica correspondan al mismo tiempo a fenómenos de percepción práctica y a fenómenos de participación afectiva.

El cine es una imagen de una y de otra, y por eso provoca las dos. La movilidad de la cámara y la fragmentación de los planos, corresponden a procesos totales afectivos y prácticos. Son totales porque, al hallarse en estado naciente, están indiferenciados. Su tendencia natural es distinguirse, en el límite oponerse. Hay entonces ruptura entre la magia y la ciencia. Subjetividad y objetividad con hermanas gemelas antes de convertirse en hermanas enemigas. En el cine hay que seguir las sobre el plano de continuidad y de su ruptura, es decir en su dialéctica.

Los atributos del sueño. La percepción de lo real.

Ya hemos indicado las analogías que emparentan al cine con el sueño. Las estructuras del filme son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño (la sección de cine revela caracteres parahipnóticos (oscuridad, hechizo por la imagen, relajación "confortable" pasividad e impotencia física).

Sin embargo la relajación del espectador no es hipnosis, la impotencia del soñador es espantosa y feliz la del espectador, porque sabe que asiste a un espectáculo inofensivo.

El soñador cree en la realidad absoluta de su sueño absolutamente irreal. El filme por el contrario tiene una realidad exterior al espectador una materialidad, aunque sólo sea la impresión dejada sobre la película: Sin embargo, aunque percibido objetivamente, aunque es reflejo de formas y movimientos reales, el espectador reconoce el filme como irreal, es decir imaginario. Las actualidades pierden su realidad práctica, los actos reales originales han pasado, están ausentes. El espectador sabe que ve una imagen y decodifica su visión para sentirla estéticamente. Así con relación al sueño o a la alucinación, el cine es un complejo de realidad y de irrealidad, determina un estado mixto, que cabalga sobre el estado de vigilia y el sueño. Ciertamente es que el espectador no se halla en estado de hipnosis, pero el ritmo autónomo alfa surgido del cerebro y señalado por electro-encefalograma es ya más amplio y regular. Más próximo al cine se encuentra el sueño despierto a caballo también en la vigilia y el sueño. La segregación entre soñador y su fantasía es mucho más intensa que en el sueño, mientras vivimos amores, riquezas, triunfos, seguimos siendo nosotros mismos en el otro lado del sueño, en las orillas prosaicas de la vida cotidiana. Sin embargo en el cine, los procesos alucinatorios están más desarrollados que en la vida práctica, puesto que de simples manchas luminosas proyectadas en la pantalla se desprende una presencia objetiva total. La percepción está menos liberada de la subjetividad. Esta no hace más que humedecer, pero impregna profundamente las cosas. La práctica ahoga la visión bajo percepción: el cine reanima la visión bajo la percepción.

Cine y visión del mundo primitivo

En este sentido el cine puede aproximarse al de la percepción primitiva.

Los procesos psíquicos que entran en juego tanto en el caso de la visión mágica como en el de la percepción práctica, están mucho menos diferenciados en los primitivos que en los "civilizados".

Los primitivos cazadores saben muy bien que hay que fabricar flechas y lanzas para matar la caza y practican esta industria y este arte con extrema precisión. Practican igualmente, sobre la imagen del animal, el hechizo previo, los ritos miméticos propiciatorios. Practican los ritos mágicos de caza, pero cazan realmente. Lo uno no dispensa lo otro, pero lo respalda y lo apadrina.

Los marcos de la percepción práctica están fijos, pero igualmente abiertos a lo fantástico y recíprocamente, lo fantástico tiene todos los caracteres de la realidad objetiva. Levy-Bruhl ha demostrado que los primitivos aunque crean que un brujo ha matado a uno de sus parientes, no dejan de saber que éste ha sido destrozado por un caimán en el río. Todo objeto todo acontecimiento, real, abre una ventana a lo irreal, lo irreal tiene que ver con lo real. Cotidiano y fantástico son la misma cosa de doble cara.

Somos nosotros quienes encendimos la unidad contradictoria de lo práctico y de lo mágico, o más bien de lo que llamamos práctico y mágico, mientras que herramientas, vestidos, máscaras, imágenes existen y actúan sobre los registros.

La evolución histórica ha trabajado para decantar y disociar los dos órdenes, circunscribiendo el sueño, la alucinación, el espectáculo y la imagen como tales y a reconocerse sin más localizar y fijar la magia en la religión, para desenredar la percepción práctica. Al mismo tiempo, la estética y el arte, herederos quintaesenciados de la magia, de la imagen, del sueño, de la religión, han procurado constituirse en dominios cerrados ellos son grandes reservas de lo imaginario, como esas regiones de África o de América en las que se salvaguarda de la naturaleza y de los hombres la antigua verdad salvaje.

Sin embargo esta diferenciación no es no ha sido nunca absoluta completa o radical. Es evidente que los marcos de la percepción práctica no están ausentes de la visión

imaginaria, lo real sigue presente incluso en la extravagancia del sueño.

Inversamente ya lo hemos visto, la percepción práctica implica aún, atrofiados, los procesos imaginarios y está parcialmente determinada por ellos. Todo nuestro mundo práctico está rodeado de ritos y supersticiones, lo imaginario está siempre latente en los símbolos y reina en la estética, las alucinaciones son siempre posibles en cada desfallecimiento de la percepción. Las emociones enredan de pronto las diferencias y confunden las dos realidades. Nuestros amigos nuestras pertenencias nuestros bienes nuestros males mezclan de nuevo los ordenes.

El cine opera una especie de resurrección de la visión primitiva del mundo al volver a encontrar la superposición casi exacta de la percepción práctica y de la magia. El espectáculo de la naturaleza y del hombre vuelve a encontrar allí algo de su infancia espiritual, del antiguo antiguo frescor de su sensibilidad y de su pensamiento, de los choques primitivos de sorpresa que han provocado y dirigido su comprensión del mundo. La explicación que se impone al espectador pertenece al viejo orden animista y místico. Las analogías muy vivas entre el cine y la visión del mundo primitivo se pueden seguir hasta la identificación. Para el primitivo, la magia está cosificada. En el cine está liquidada, trasmutada en sentimiento. Inversamente, la percepción de los primitivos es práctica, linda con lo real, lo sufre y lo transforma concretamente. La percepción del filme se efectúa en el seno de una conciencia que sabe que la imagen no es la vida práctica: los mecanismos de percepción objetiva están en movimiento, pero no están colgados del árbol motor de transmisión. Vuelven al punto muerto, no al vacío y transforman su energía en calor afectivo. La conciencia estética impide a la verdad objetiva integrarse en lo serio de la práctica.

La estética, veladora y soñadora

La visión estética es la de una conciencia desdoblada, a la vez participante y escéptica. La actitud estética se define exactamente por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva.

Veladora, la estética descodifica (subjetiviza) la magia del cine y al mismo tiempo diferencia el cine tanto del sueño como de la visión primitiva. Soñadora desvía fuera de la práctica la percepción de vigilia, hacia lo imaginario y las participaciones afectivas. Soñadora y veladora a la vez, la estética es lo que une sueño y realidad, lo que diferencia al cine tanto del sueño como de la realidad.

La visión onírica es prisionera de la percepción diurna, pero está esta castrada por una conciencia de irrealidad. La objetividad se encuentra a su vez prisionera de una participación afectiva. Se halla presa entre la visión mágica y la visión estética. Así el espectador, que realiza el filme le confiere todas las racionalizaciones de la percepción, irrealiza al mismo tiempo esta realidad que acaba de fabricar, la sitúa extra empíricamente, la vive afectiva y no prácticamente, interioriza sus respuestas en lugar de exteriorizarlas en actos.

Esta irrealidad no destruye la realidad, "La realidad aparente no se ve debilitada ni alterada por saber que no es más que una ilusión. Esta realidad no disipa la irrealidad. Más aún. Esta realidad está fabricada por las potencias de ilusión, de igual modo que esas potencias de ilusión han nacido de la imagen de la realidad.

Dialéctica incesante en el seno de un extraordinario complejo de lo real e irreal.

El complejo de lo real e irreal

Subjetividad, objetividad no solamente están superpuestas sino que renacen constantemente una de la otra, ronda incesante de subjetividad objetivante, objetividad subjetivante. Lo real está bañado rodeado de lo irreal. Lo irreal está amoldado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real.

La imagen subjetiva era un espejo de subjetividad, no era de lo real y de lo maravillosos

(fotogenia), sino de lo maravilloso por ser real por ser maravilloso. Una realidad de la ilusión. El cine ha conservado y exaltado esta virtud que da a los paroxismos de existencia un carácter sobrenatural".

Sin embargo, la originalidad revolucionaria del cine es la de haber dissociado y opuesto, lo real y lo irreal. Un mundo mágico entró en contradicción con el universo objetivo. Lo fantástico se opuso a lo documental. Fantástico y documental, apartándose y derivando uno del otro, descubrieron un terreno intermedio que permitía todas combinaciones. Entre estos dos polos, el film de ficción que es el producto tipo del cine abre un dominio en el que se mezclan y combinan lo verdadero, lo verosímil, lo idealizado, lo fantasioso y lo increíble. No es más que un término medio entre lo fantástico y lo documental el gran complejo en el seno del cual se desarrollan se constituyen se destruyen múltiples complejos. Son trozos de irrealidad y de realidad que se yuxtaponen en el filme de ficción para formar un puzzle heterogéneo en sus partes, curiosamente homogéneo en su totalidad. Todo ocurre como si la exigencia de realidad no fuera uniforme para todo lo que compone un mismo filme.