

La balsa de piedra

Revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea



La balsa de piedra, n.º 3, abril-junio 2013, p. 4.

ISSN: 2255-047X

"La Europa unida como problema ético y político en el cine de Krzysztof Kieslowski"

"The united Europe as a ethic and political problem in the cinema of Krzysztof Kieslowski"

José Luis Pozo Fajarnés

(Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Talavera de la Reina -España-, Fundación Gustavo Bueno -España-; jlpozofajarnes@yahoo.es)

Resumen: *Tres colores: azul, blanco, rojo* es un tríptico cinematográfico sobre Europa. En él Kieslowski no se ocupa de señalar los valores universales éticos y políticos de las naciones que conforman el viejo continente, y tampoco hace un elogio de los logros relativos al actual modo de vida que los europeos disfrutaban. El cine de Kieslowski (1) es objetivo de análisis en los ámbitos señalados de la ética y la política. Es un cine ético, en el sentido de mostrarnos a los seres humanos en la vorágine de sus dudas y decisiones más trascendentales. Y es un cine ético en contraposición a otros tipos de cine éticos que son sobre todo moralizadores. A modo de ejemplo podemos señalar la filmografía del grupo *Dogma*. Todos los productos de estos cineastas tratan problemáticas morales en las que los protagonistas están ya juzgados de antemano por el realizador. Al espectador que acude a la sala no le queda más papel que el de la asistencia a un juicio donde el que es juzgado es objeto de una sentencia relativa a su inocencia o a su culpabilidad. El realizador -sea Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne o cualquier otro- ostenta el papel de juez. Los juicios se celebran en lugares sin nombre. Da igual que sea el pueblo de la Escocia de *Rompiendo las olas*, en la Dinamarca de *Celebración*, el pueblo ficticio de *Dogville*, las ciudades francesas de *El hijo* o de *El niño*, la historia que quieren contar cada uno de estos realizadores tendrá la misma potencia y el mismo cariz. No les importa el marco político, sólo les preocupa el ético.

Palabras clave: Krzysztof Kieslowski, Europa, postmodernidad, ética, Unión Europea, capitalismo.

Abstract: *Three colors: blue, white, red* is a cinematographic triptych about Europe. In it, Kieslowski does not deal to note the universal values of ethical and political nations that make up the old continent, and it doesn't do a lot of praise for the accomplishments relating to the current way of life that Europeans enjoy. The cinema of Kieslowski is object of analysis in the areas identified in the ethics and politics. Is an ethical cinema, in the sense of show us human beings in the vortex of their doubts and most consequential decisions. And it is a ethical cinema as opposed to other types of ethical cinema that are especially moralising. For example, we can point out the filmography of the *Dogma* group. All the products of these filmmakers deal with moral issues in which the protagonists are already tried in advance by the director. The spectator that comes to the movie theaters has not more role than attending a judgement where the court is object of a sentence concerning their innocence or guilt. The director - whether Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne or any other - holds the role of judge. Trials were held in places without a name. It doesn't matter that were the people of the Scotland of *Breaking the waves*, or in Denmark in *Celebration*, the fictinal town of *Dogville*, the french cities of *The Son* or *The Child*, because the story that they want to show, in every one of these directors, will have the same power and the same appearance. They did not care about the political framework, they are concerned only the ethical.

Keywords: Krzysztof Kieslowski, Europe, postmodernity, ethics, European Union, capitalism.

En el cine de Kieslowski los personajes se sitúan en un contexto absolutamente relevante para ellos mismos y para el espectador. *El azar*, *La cicatriz*, *Decálogo*, son películas que por el hecho de fraguarse en la Polonia de antes de “la caída del muro” tienen un significado insoslayable. El realizador no hubiera hablado de esos personajes y de lo que representan más que en ese marco: en la colmena que forman los bloques de casas de los diez episodios de *Decálogo* habitan taxistas, médicos, ingenieros, profesores universitarios. Sólo el socialismo real posibilitó semejante convivencia. Cada uno de los diez episodios cartografía la sociedad polaca y nos permiten observar lo que ya es un fósil en cuanto a forma de organización político-social. Aquellas ciudades de Polonia, de la RDA o de la URSS son urbes irrepetibles, como lo son la polis griega o las ciudades amuralladas del medioevo.

Las películas de la trilogía *Tres colores: rojo, blanco y azul* están narradas en el marco de la actual Europa unida. En *Blanco* nos muestra el contraste que se da entre el París de 1994 y Varsovia, que todavía no pertenecía al entramado mercantil de la nueva Europa, en esta ciudad del ex bloque oriental es donde se desarrolla la mayor parte de la película. *Rojo* es la película de la trilogía que podría haberse rodado en cualquier ciudad del mundo. La cuestión que trata es la fraternidad y Kieslowski sabe que es la virtud humana que tiene que ver más con los interesados en cambiar situaciones de lesa injusticia los cuales están en cada una de las ciudades y pueblos del mundo. La ciudad belga en que se desarrolla *Rojo* podía ser otra ciudad europea. En *Azul* se

nos muestra un París que es lo que ha sido siempre: un conjunto de individuos que sufren y a veces ríen y que destruyen y crean movidos por fuerzas que no pueden controlar directamente.

Cada una de las películas lleva a cabo una disección -como si la cámara cinematográfica fuese un bisturí- del entramado social que muestra. En *Azul* trata el problema de la libertad. Su protagonista, una joven compositora francesa que pierde a su familia en un accidente de tráfico, irá dándose cuenta de que la libertad que persigue no es posible cuando alguien nos quiere y sabe que estás ahí, en el piso de arriba o en la calle de al lado. Los proyectos vitales se imbrican de una forma imposible de desconectar. Todo ello se mostrará mediante un duelo entre amor y libertad que vertebra todo el film. *Blanco* pivota en torno al problema de la igualdad. Kieslowski nos mostrará mediante su puesta en escena cómo la distancia entre seres humanos es abismal, sobre todo cuando media el valor económico, sea éste social (los miembros de la pareja protagonista son cada uno de un país: él de una Polonia en crisis, y ella, de una próspera República francesa) o individual (ambos en Varsovia, pero el protagonista se ha hecho millonario). Y *Rojo*, como es lógico, trata de la fraternidad. Hoy este término está en desuso frente al promocionado y omnimentado solidaridad. La fraternidad hizo que la caridad cristiana dejara de cumplir el papel político que tenía. La fraternidad pasaba a ser un término que mantenía la misma carga “amorosa” que caridad pero era a la vez revolucionario. Hoy día la fraternidad no tiene valor político y se ha propuesto a cambio el vocablo solidaridad. Con este término se quieren hermanar proyectos de vida e intereses políticos tan ajenos unos a otros que lo que sucede al final es que nada cambia, que se diluye el potencial revolucionario. Un potencial digno de mencionar, dado el empeño sutil, aunque enorme y constante, para hacer desaparecer el vocablo fraternidad del uso habitual en las lenguas europeas. El tercer término de la tríada francesa era tan potente como el de internacionalismo proletario, pero por ser un grito de los liberales es mucho más escandaloso hoy en día.

En la primera mitad del siglo XX los antropólogos británicos no llevaron a las colonias religión ni moral algunas como habían hecho los europeos cuando arribaron al Nuevo Mundo. Lo que sí llevaron fue un ideario que pivotaba entorno al término solidaridad(2). Los antropólogos cumplieron una función ordenadora y estabilizadora para con los nativos. Cuando los intereses coloniales dejaron de darse la ideología de la solidaridad se dejó de lado. Hoy los beneficios de la puesta en práctica de tal ideología se dejan notar en Europa. El valor de la solidaridad cumple la función de orden y estabilidad social que desean los que ostentan el poder económico. A estas tesis durkheimianas se opondría el héroe de Bergson, el héroe es el que reacciona ante la presión social que tiende a soldar a los individuos, el que no se con-forma y mantiene una exigencia de libertad.

Las herramientas teóricas que vamos a utilizar en el análisis del film son las mismas que usamos en el análisis del cine de Almodóvar en la comunicación presentada en las *Jornadas de Filosofía de la S.F.C.M* celebradas en Toledo en 2004, por lo que no las introduzco antes de este análisis sino sólo – y por si a alguien le interesan- al final de la comunicación como post escriptum. Cualquiera de las tres películas nos serviría para elaborar un trabajo original. Pero el espacio de esta comunicación sólo permite que nos circunscribamos a una de ellas: *Azul*.

Para comentar la película que abre la trilogía no podemos dejar de señalar la cuestión relativa al duelo entre amor y libertad, aunque sea de forma sucinta. Y no por que no sea relevante para el tema que vamos a tratar sino por que ese mismo tema fue objeto de nuestro estudio en la comunicación aludida más arriba en las Jornadas de Toledo cuando hablábamos del cine de Almodóvar. Aquí vamos a tratar también otra cuestión muy importante, la de la incidencia de

las distintas tradiciones en la consolidación de la política y la ética de los europeos. Sobre todo las tradiciones cristiano/hebreo y greco/romana.

Las naciones que van a conformar de facto (hoy día se da una unión de derecho en el terreno económico) la unión europea son aconfesionales en sus constituciones legales pero todas ellas están impregnadas de una tradición que no ha dejado de formar parte de ellas desde la primera unión territorial, la que dependía del imperio romano. Kieslowski tiene esto en cuenta aunque no es que se distinguiera por ser un cineasta católico (como algunos le tildan). Lo que sí fue sin ninguna duda es cineasta polaco, pero hubiera dado lo mismo si hubiera sido cineasta francés, o español o alemán. En el film que analizamos no adoctrina en las creencias que dependen de tal tradición sino simplemente las utiliza como parte de nuestro acervo cultural.

Azul es el relato de una decisión, de una toma de postura: la protagonista, Julie, pierde a su marido (un famoso compositor) y a su hija de ocho años en un accidente de automóvil. Julie viajaba con ellos pero sólo sufre pequeñas contusiones. Su vida, a partir de este hecho, cambia radicalmente. El argumento esbozado se desarrolla en París. Los protagonistas son del mundo del arte, son personas públicas (no en el sentido absurdo actual de *famosas*). Cabe éstas se muestra un sórdido mundo del espectáculo que pivota en torno a la vecina de Julie. Este ámbito estético, de partes tan alejadas en su seno, brilla en el marco de la gran urbe y conforma, junto a la parcela que nos dibuja en relación a la Justicia (la amante del compositor y su entorno), una urdimbre muy bien cartografiada. Este entrelazamiento también se muestra mediante la materialidad cotidiana de la televisión y de sus agentes, interconectándose todo lo anterior mediante la superposición de sus coordenadas. En este juego de mapas interactúa la ciudadanía, la cual se muestra mediante: el muchacho joven (importante papel secundario: testigo del accidente y vándalo que se redimirá de la terrible falta de aprovecharse de la situación dolosa del accidente para hacerse con su botín: se arrepiente y llama a la protagonista para devolverle lo robado); la madre demenciada que observa como si estuviera catatónica absurdos programas televisivos; y también, la anciana que arroja vidrio al contenedor (recurrente imagen en las últimas películas de nuestro realizador); el vecindario... todo París se observa en el escueto marco fílmico: un París que trasciende sus fronteras ciudadanas impregnado de la música del film: el himno europeo que ha compuesto Zbignieb Preisner y que es a la vez la banda sonora. Un París que es cualquier ciudad de Europa, pero no cualquier otra ciudad que no sea de la unión. Tres colores Azul necesita del marco político en que Kieslowski lo narra.

Es un acierto por parte de Kieslowski la creación de un himno europeo. El cineasta tenía edad suficiente para recordar el uso ideológico que Hitler hacía de la 9ª sinfonía de Beethoven, en concreto de su último fragmento, el actualmente conocido como *Himno de la alegría* y que hoy en día es el auténtico “himno europeo”. A unos pocos de entre las personas mayores de hoy día que tienen memoria de las décadas treinta y cuarenta del siglo XX no deja de parecerles paradójico que el significado de un símbolo sea tan solo cuarenta años después el diametralmente opuesto (3).

Como hemos señalado más arriba, esta película de Kieslowski se vertebra alrededor del problema que se genera al confrontarse la libertad y el amor. Kieslowski nos muestra el duelo entre individuo y sociedad (entre lo ético y lo político): el duelo entre libertad y amor. Una dicotomía que es ya antigua en la filmografía mundial, como ejemplo podemos señalar que lo trata Ozu en *Las hermanas Munakata*. Allí la protagonista pierde a su esposo y luego se aparta de quien la quiere, argumentando que quiere la libertad que te roba quien amas. En el 99 volvió a tratarlo el cineasta español mas internacional, Pedro Almodóvar, en *Todo sobre mi madre*: la

protagonista también pierde a su hijo en un accidente. Tanto en el film del polaco como en el del español se verá que esa postura que deja el amor a un lado es muy difícil de mantener, que en ese conflicto concreto de libertad y amor la balanza se inclina por el mayor peso del segundo. Quizá las diferencias de todo tipo -de religión, de forma de vida social, valorativas, culturales en suma decimos hoy día- que se dan entre Occidente y Oriente hacen que esto no ocurra en el film del japonés. Pero en *Tres colores: Azul* el contraste entre amor y libertad es una metáfora de la identidad francesa ante la Europa unida. Francia es un territorio con una historia particular en la que se ha autodefinido por contraste con las naciones circundantes, contra las que ha batallado o se ha asociado según hayan sido sus intereses políticos. Los interesados en que estreche lazos con esas otras naciones lanzan sus redes amorosas, de intereses mercantiles, y la atrapan en contra de sus deseos, de sus decisiones de libertad autogestionaria. Aquí libertad y amor son metáfora del estado moderno independiente frente a unos estados europeos unidos ficticiamente pues la única unidad real es la de las leyes del mercado.

Las tradición judeocristiana ha calado en la sociedad europea y el realizador no va a obviar lo que ya forma parte de nuestra cultura, lo plasma sin tapujos pero, a la vez, sin buscar un fin moralizante. La postura de los que Julie tiene frente a sí tienen la posición más fuerte. Nuestra sociedad se ha conformado sabiendo que el amor es socialmente beneficioso. Saulo de Tarso defiende en el Nuevo Testamento la misma idea (una idea similar a la platónica: es mejor el amor a Dios que a los hombres, así, éstos, no pierden la cabeza y dedican más tiempo a la sociedad. No a un solo miembro sino a muchos. Este platonismo ha sido muy beneficioso para la sociedad. Incluso Napoleón aseguraba: *dadme un sacerdote y no necesitaré cien gendarmes*).

Los coros de la banda sonora del film cantan los primeros versículos del capítulo trece de la primera carta a los corintios. En ella, Saulo de Tarso nos habla del amor. En la película, el termino griego que se utiliza es ágápe cuando cantan los coros, pero la traducción directa que aparece a pie de imagen **(4)** es amor, y no, caridad. El de Tarso hablaba de amor, pero en el sentido cristiano de charitas, de arriba a bajo (de Dios a los hombres), y no en el platónico que seguía el camino contrario (de la belleza corporal a la belleza de la Idea del Bien): El amor del de tarso era ágape**(5)**, caridad. Saulo de Tarso decía que es el único amor que los hombres deben sentir. El caso es que Kieslowski en el film no nos habla en ningún momento de amor como ágápe sino siempre como eros**(6)**.

Otro fragmento del de Tarso que aprovecha Kieslowski, aunque es muy recurrente en el cine y la literatura, es la fábula del niño que tiene sueños infantiles pero que de mayor los olvida**(7)**, reza así en el nuevo testamento: *Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, razonaba como niño; cuando llegué a ser hombre, me despojé de las niñerías***(8)**. En la película, lo recita la vecina prostituta cuando ve la lámpara azul que cuelga del techo (único recuerdo que Julie se resiste a abandonar: el de su hija).

Pero la tradición judeo-cristiana no es la única que impregna nuestra cultura y con ella a su filmografía. Así, podemos ver como la protagonista del film es una nueva Medea, una Medea adaptada a los imperativos morales y políticos más modernos. No mata a sus hijos, pero el efecto es el mismo: un sufrimiento inabarcable. Kieslowski retoma el drama del dolor por la pérdida de la vida de los seres engendrados. El dolor de Jasón y Medea está focalizado en Julie/Medea. El nuevo Corinto donde suceden los hechos es París. Los mensajes que aprovecha Kieslowski de la primera carta de Saulo de Tarso a los corintios tienen como marco el París del siglo XX, o mejor el del XXI. Pero Corinto en el nuevo Testamento (o en la tragedia de

Esquilo *Medea*; o en *Metamorfosis* de Ovidio) y París en el film son, a este respecto, el mismo lugar.

A modo de conclusión se hace necesario señalar que el punto de vista del análisis ha sido el que tiene en cuenta la impronta que han dejado en la sociedad europea actual las tradiciones mencionadas. Con relación a la tradición cristiana debemos incidir en que es una tradición que está cada vez más afianzada en la política europea para bien o para mal (aquí no lo entramos a valorar sino que, como el cineasta objeto de análisis, sólo constatamos lo que sucede). El cristianismo corre paralelo a la educación de todos los europeos y la influencia doctrinaria a adquirido hoy día formas sutiles a través de los medios de comunicación y del afianzamiento económico conseguido. Una congregación cristiana y europea actual como es el Opus Dei, en estos días, quiere mostrar una cara amable. El momento decisivo para su cambio de estrategia ha sido la masiva venta de la novela *El código da Vinci*, pero el momento que han esperado para darse a conocer ha sido el que marca el estreno cinematográfico de la historia fantástica que cuenta el libro. Política y cine, la primera afecta al segundo, y este trabajo ha permitido observar como ocurre. La relación opuesta no la hemos trabajado y sólo la mentamos en este momento. Quizá esta cuestión sea objeto de una nueva comunicación, y en otro foro, donde podríamos analizar esta película (y sólo si hacen una buena película, mejor que el libro de marras, y merece la pena hablar de ella).

La postmodernidad es la forma cultural del capitalismo actual(9). Fredric Jameson así lo afirma en su libro *Teoría de la postmodernidad* y en otros ensayos anteriores. En éstos nos dice que mientras la postmodernidad es la forma cultural por excelencia del actual capitalismo, el realismo fue la forma artística privilegiada de su primer estadio y el arte moderno la del imperialismo. El realismo, como reacción cultural al capitalismo trató de abarcarlo, más adelante, el arte moderno nos mostró cómo las representaciones están sujetas a formas sociales y económicas que mediatizan su comprensión, relativizándola. Un intento de escapar a ese relativismo fue la búsqueda de un público ideal. Un ejemplo de la consecución del mismo es J. Joyce. Este punto de vista es diametralmente opuesto al que defendió T. Adorno, pues éste aseguraba que era imposible llevar a cabo cualquier crítica sobre un arte mercantilizado. Jameson parte del presupuesto de que la producción cultural se integra en la producción económica, lo que lleva a que la política cultural participe de la economía.

El realismo y el arte moderno se muestran de forma obvia en la arquitectura, que es el arte tradicional más difícilmente dissociable de la economía. Pero en la postmodernidad tal forma artística le deja el papel preponderante al cine: arte postmoderno por excelencia. El cine es el producto de las formas más refinadas de la producción industrial. Además, en el cine se muestra con gran precisión la tripartición señalada. En concreto, el cine clásico de Hollywood representaría al realismo, el cine europeo de los cincuenta y sesenta al arte moderno y, con los ochenta se realizará el cine de la postmodernidad.

Además de su análisis de la postmodernidad, Jameson elabora una importante teoría, la del inconsciente político. El inconsciente político sirve para analizar de forma novedosa la sociedad, y soluciona problemas que en el marxismo habían quedado anclados. Por ejemplo, el análisis de las formas culturales: la relación con la economía es un elemento básico en el objeto cultural susceptible de análisis pero no en un sentido de proceso económico que rodea el objeto sino en el de procesos psíquicos que se dan en su producción y en la recepción por parte del sujeto. Pero el marxismo siempre ha mostrado una insuficiencia analítica en relación a lo histórico y a lo psicológico. La Escuela de Frankfurt subsanó la segunda carencia mediante el psicoanálisis

freudiano**(10)**; Jameson subsanará las dos mediante su tercera y más atrevida teoría: la cartografía cognitiva. La cartografía cognitiva hace que se pueda generalizar desde una información limitada (la que podemos tener desde el punto de vista del artista que realiza una película) hasta situaciones globales**(11)**.

Desde una perspectiva diferente a la de Fredric Jameson había partido Gilles Deleuze, el cual genera todo un aparato de análisis teórico en sus dos obras: *La imagen-movimiento (Estudios sobre cine-1)* y *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine-2)*. Aquí confronta y articula las filosofías de H. Bergson y C. S. Peirce para llevar a cabo su propósito. Bergson en relación con la imagen-movimiento formuló estas tres tesis**(12)**:

1) El movimiento no es el espacio recorrido ya que el movimiento es siempre presente, es el acto de recorrer; es indivisible pues si se dividiera cambiaría y sólo uno de esos dos sería el presente: el movimiento no puede reconstruirse con cortes inmóviles, como los fotogramas de cine **(13)**.

2) Las dos ilusiones sobre el movimiento que Bergson distingue son: la antigua y la moderna. El movimiento, por una parte, remite a formas ideales, y por otra, expresa una dialéctica. El movimiento es el paso de una a otra: un orden de las poses o de los instantes privilegiados. Con la ilusión moderna del movimiento éste se referirá no a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. El cine constituirá un sistema que recrea el movimiento a partir del momento cualquiera.

3) El movimiento expresa el cambio en la duración (en el todo). Para Bergson, el todo, el élan vital, no puede darse por ser lo abierto y le corresponde cambiar sin cesar (lo que es igual a durar) y debe ser definido por la relación. Ésta no es propiedad de los objetos sino que es exterior a sus términos. Presenta una existencia espiritual o mental.

Dice Bergson que lo que está en constante evolución (el todo) no debe confundirse con los hechos (el plano cinematográfico). Por el contrario, Deleuze afirma la realidad (duración/tiempo) como una secuencialización de los planos. Sin embargo, la realidad deleuzeana es como el binomio forma/esencia y no como materia/existencia. La distinción entre esencia y existencia es tradicional: una distinción de sabor eleático, según la cual la realidad sería un continuo (“materia”) sobre el cual los hombres habrían establecido la decisión de nombrar dos formas donde sólo debían nombrar una: los juzgaron de forma opuesta y les atribuyeron signos separados **(14)**. Según Gustavo Bueno, toda teoría de signos (semiótica) deberá aludir a esta oposición. Estamos ante un sistema de opciones que se discutió ya en relación al problema de los universales y que hoy se impone también. Otra de las importantes herramientas teóricas que Deleuze utiliza es la tripartición categorial de Peirce:

1) *Primeidad* (o cualidad de la sensibilidad). El ser tal cual es. Según Peirce la primeidad, más que concebirse, se siente: son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, tales cual son, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización **(15)**. La primeidad es, por tanto, la categoría de lo posible, la que da consistencia a lo posible pero sin actualizarlo. Pero que, aun sin ello, le da un modo completo. Toda imagen afección remite a la primeidad. Un rostro puede tener las tres funciones: individual (primeidad), socializante (segundeidad) y relacional (terceidad); pero cuando ese rostro es un primer plano sólo remite a la primera de ellas: es individualidad pero en el límite de perderse ya que la afección en un rostro lo equipara a otro rostro, a todos los rostros. Es pura expresión: afección. Dobjenko llamó elemento patético a lo que se podía aprehender ante una imagen-afección **(16)**.

2) *Segundeidad* (reacción). El hecho (la existencia o actualidad). La segundeidad es según Peirce la categoría de lo real, de lo actual, de lo existente, de lo individuado. Las cualidades-potencia se actualizan en estados de cosas particulares, espacios-tiempos determinados, medios geográficos o históricos(17). La segundeidad es lo que es tal cual es, siendo segundo respecto a algún primero independientemente de cualquier otra cosa. Está en el lugar en que se encuentren dos: aquello que sólo existe en oposición: acción-reacción, individuo-medio, excitación-respuesta, etc. En el reino de la segundeidad todo es dos por sí mismo(18).

3) *Terceidad*. La ley. Lo que es tal cual es, siendo un tercero o medio entre un segundo y un primero (la continuidad). Cuando la dualidad que fundamenta la imagen-acción se desborda es porque se ha llegado a una nueva instancia que convierte las imágenes y los elementos. Peirce denominó a esta instancia terceidad. Esta nueva especie de imagen es lo mental. La terceidad surge cuando un término remite a un segundo término por mediación de otro. La relación será la que procure el surgimiento de la nueva instancia. La imagen-acción ya relacionaba dos términos, pero ese tipo de relación era espacio-temporal. La nueva relación es lógica. Más allá de la terceidad no hay, según Peirce, nada. Más allá, todo se reduce a combinaciones posibles entre las tres instancias: primeidad, segundeidad y terceidad.

Peirce intentó solventar la oposición entre esencia y existencia, eliminando la primera de entrada. Por el contrario, Deleuze no acepta la solución de Peirce y se decanta por Bergson. También se enfrenta al materialismo de Peirce por ser su pensamiento metafísico acategorial dependiente de una noción de ser débil, basado en acontecimientos y simulacros. Deleuze rechaza las categorías propias del pensar representativo. Usa categorías que expresan acontecimientos más que esencias; más pragmáticas que semánticas; se refieren a circunstancias, fechas, momentos... el mínimo de ordenación posible para organizar el cosmos. Son móviles y adaptadas a las necesidades del momento.

Notas:

[Nota preliminar: Este artículo apareció, "parafraseado" casi por completo, en Ficha técnica en azul, página de cine, sin citar a su autor. Se publica en LBDP el original del mismo].

(1) Este realizador se dedicaba en un principio a los documentales televisivos, su filmografía es muy escueta, tan solo una decena de películas son las que se le conocen.

(2) Emile Durkheim desarrolló las ideas de Auguste Comte relativas a la estática social pues redujo la religión y la moral a la sociología. El hombre es visto por Durkheim como soldado a lo exterior.

(3) Algunas de las que se lo oí quizá ya hayan desaparecido, pero una de ellas hoy día está viva y en plena actividad intelectual. Hizo mención a ello en uno de los programas de Televisión de hace ya bastantes años (La clave o Tribunal popular). Precisamente se acaban de publicar juntos los números 36 y 37 de la revista El Basilisco que se dedican a temas relacionados con los que ocupan nuestras Jornadas. Rufino Salguero escribe un artículo sobre esta sinfonía y desarrolla lo que apunto más arriba. Su análisis aprovecha el estudio histórico de Esteban Buch en relación a esta sinfonía.

(4) En la versión original francesa cuando se subtitula, la versión en español no traducía lo que cantaban los coros.

(5) Ágape se desliza en los textos paulinos hacia charitas. Este es el término con que en la “Vulgata”, San Jerónimo, traducía ágape. Los nuevos testamentos de muchas iglesias protestantes traducen el término no como caridad sino como amor.

(6) Eros se desliza aquí, en muchos casos, hacia el tercer término griego que traduce a amor: philia.

(7) Por poner un ejemplo -aunque hay muchísimas menciones de ese fragmento- en la película Juego de lágrimas de Neil Jordan: el terrorista se lo cuenta al soldado secuestrado.

(8) VV.AA.(y demasiados correctores e intérpretes). Nuevo testamento. Saulo de Tarso: 1 Corintios, cap. 13, vers. 11-12.

(9) Esta parte que retoma lo elaborado en la comunicación de las Jornadas de Filosofía de 2004 esta revisado en relación a aquella presentación.

(10) Friedman, G. “La filosofía de la Escuela de Frankfurt”. Fondo de Cultura Económica. México 1986.

(11) Hemos tomado como base de esta primera parte del trabajo el estudio de la filosofía del neomarxista Fredric Jameson que lleva a cabo Colin MacCabe. Hemos tratando de resumir el análisis que hace de estas tres instancias clave de una forma sucinta pero que no perdiese nada importante en el empeño. El estudio de MacCabe está incluido como introito en La estética geopolítica de Jameson.

(12) Estas tres tesis de Bergson están expuestas en La evolución creadora y Deleuze las expone en el primero de sus ensayos sobre cine: en el capítulo uno (Tesis sobre el movimiento).

(13) Deleuze, empero, dice que el cine no nos da el fotograma sino una imagen media de los mismos (veinticuatro por segundo), con lo cual lo que nos da es una imagen-movimiento.

(14) Bueno, Gustavo; Imagen, símbolo, realidad. El Basilisco; numero 9; enero-abril 1980. Pentalfa. Oviedo. 1980. Pag. 67. Gustavo Bueno recoge opiniones de L. Hjelmslev.

(15) Deleuze, G.; La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós comunicación. Barcelona 1986. Página 145.

(16) Deleuze afirma del primer plano -sobre todo cuando éste es un rostro, cuando es una Entidad- lo siguiente: ...no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección. El rostro abstrae su objeto de todas las coordenadas espacio-temporales. Un rostro hace que el movimiento paré y se vuelva expresión.

(17) Deleuze, G.; La imagen-movimiento. Ibidem. Pag. 145.

(18) Ib. Pag. 204.

Bibliografía:

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. Análisis del film. Paidós Comunic. Barcelona. 1992.

BUENO, Gustavo. Imágen, símbolo, realidad, El basilisco. Primera época, números 9 (1980) y 13 (1982). Segunda época, num. 7 (1991) y num. 36 (2006) . Editorial Pentalfa. Oviedo.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1 (1991) y La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 (1986). Paidós Comunicación. Barcelona.

GUBERN, Román. Mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.

GUBERN, Román. Espejo de fantasmas. Espasa-Calpe. Madrid 1993.

GUBERN, Marvin. El desarrollo de la teoría antropológica. Siglo XXI. Madrid 2003.

JAMESON, Fredric. La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial. Paidós Comunicación Cine. Barcelona. 1995.

JAMESON, Fredric. Teoría de la postmodernidad. Trotta. Madrid. 1996.