

JUAN DIEGO CAICEDO

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Realismo y memoria en el lenguaje cinematográfico

EL del realismo es en la historia del arte y la estética y, por ende, del cine, uno de los puntos más controvertidos y debatidos. No podría ser para menos, pues es mucho lo que está en juego: básicamente, siendo extremistas, si la obra artística representa algo existente fuera de sí misma, o si es un producto aleatorio completamente desligado, absolutamente marginado de una realidad cuya existencia puede ser, ya supuesta, ya rechazada, ya juzgada desde muy diversos puntos de vista.

Como cualquier controversia que se respete, la del realismo pide a gritos una claridad filosófica ya que, siendo la filosofía el dominio de los conceptos, mientras ha sido la estética, tradicionalmente, una de sus ramas, es en ellas donde debe buscarse el apoyo para que sepamos, en éste y quizá en todos los casos, de qué estamos hablando.

Nos proponemos en este texto revisar por lo menos algunas de las perspectivas filosóficas que pueden servirnos de muy luminosos faros para guiar las naves de nuestro andamiaje conceptual por las turbulentas aguas del —en últimas, en las circunstancias presentes— muy confuso y harto equívoco tema del realismo. Esto porque, desde la década del veinte del ya pasado siglo xx, se han ventilado tesis acerca del realismo cinematográfico, al igual que, en torno a lo que muchos creen es la completa dependencia del producto artístico de la subjetividad de un autor. Abundan desde el siglo xviii, el de la Ilustración, hasta los comienzos de este nuevo milenio, las versiones que podríamos designar como anti-realistas.

Casi todos los planteamientos de los filósofos sobre el realismo, ramificados en estéticas correlativas, entiéndase como se entienda el concepto, han encontrado eco en la historia del cine. Trataremos de ver en qué consiste esa correspondencia, sin desconocer la autonomía del objeto artístico. Desde los muy variados realismos haremos luego una transición hacia el valor de la memoria histórica a que dan lugar, cimiento de cualquier cultura, dentro del ámbito de la representación artística.

REVOLUCIÓN COPERNICANA EN LA ESTÉTICA DEL CINE

Entre la segunda mitad de los años cuarenta y la década del cincuenta, que finalizó con su muerte, significando ésta una gran pérdida para el pensamiento referido al séptimo arte, como lo señalaba el gran director Jean Renoir¹, edificó un sistema, entonces y ahora, novedoso para ver el cine, el

¹ Con posterioridad a la muerte de Bazin, Jean Renoir declaró: “Más tarde, cuando escriban la historia del arte francés en el siglo xx, los historiadores, en el capítulo del cine, concederán un lugar de honor a André Bazin, siendo él mismo historiador”. Véase PIERRE MAILLOT, *Le cinéma français*, París, MA Éditions, 1988. La traducción es mía.

crítico y ensayista francés André Bazin, quien afirmó tajantemente: “El cine aparece como la conclusión en el tiempo de la objetividad fotográfica”². Al respecto, puntualiza su discípulo, aún en actividad como cineasta, Eric Rohmer:

Por medio de esa pequeña, esa modesta frase, Bazin hace en el dominio de la teoría cinematográfica su revolución copernicana. Antes de él, era todo lo contrario: sobre la subjetividad del séptimo arte se quería poner el acento. Se tenía por lo general el siguiente razonamiento: ‘¿El cine es un arte? Quien dice arte, dice interpretación: reunamos pues las pruebas de infidelidad, destaquemos las huellas de la interpretación del artista’, Etapa útil, necesaria de la reflexión, pero que nos ha ocultado por largo tiempo el ser de un arte, del cual desconocíamos la originalidad, al querer distinguir en él sus analogías con los otros³.

Bazin parte de que el viejo sueño en la historia de la humanidad de disponer en el arte de una representación puramente realista de las cosas se realiza, a plenitud, en el cine. Sólo faltaba el movimiento en el afán de tantos pintores, fotógrafos y pensadores, de sustituir éstas por su doble, de imitarlas sin frenos. Lo mismo que la fotografía, el cine es hijo de la mecánica:

Por primera vez, entre el objeto inicial y su presentación, no se interpone más que otro objeto. Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente, sin la intervención creadora del hombre. Todas las artes son fundadas sobre la presencia del hombre; solamente en la fotografía gozamos de su ausencia⁴.

Siendo el cine fotografía animada, la cual se ha prestado siempre para los más libres e incluso estrafalarios juegos de la fantasía, el discurrir de la imaginación en su seno jamás estará exento de una poderosa dosis de ilusión de realidad: “Lo fantástico en el cine no es permitido más que por el realismo de la imagen fotográfica. Es ella la que nos impone la presencia de lo inverosímil, la que lo introduce en el universo de las cosas visibles”⁵.

El esteta francés, quien tanto influyó en el quehacer, en la práctica cinematográfica, como adalid teórico del movimiento de la NUEVA OLA, que diera sus primeros pasos en la realización de películas inmediatamente después de su muerte, distingue dos tipos de realismo. El primero, que llama COMPLEJO DE LA MOMIA, obedece a la necesidad humana, eminentemente

² ANDRÉ BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966, pág. 19.

³ ERIC ROHMER, “La suma de André Bazin”, en *La Nueva Ola. De la crítica a la realización*, Santafé de Bogotá, Fundación Universidad Central, Departamento de Humanidades y Letras, 1993, pág. 24.

⁴ ANDRÉ BAZIN, *¿Qué es...?*, pág. 18.

⁵ Citado por ROHMER, en *La suma...*, pág. 24.

psicológica, de vencer la resistencia del tiempo, perpetuando lo existente dentro de una segunda dimensión que supere, al menos en su representación, la condición mortal del hombre; el DOBLE del faraón, en su pomposo sepulcro de la pirámide, evoluciona hacia el retrato, inicialmente pictórico, luego fotográfico, finalmente fílmico, pasando por una amplia gama de variantes, las cuales se extienden a la imitación de toda suerte de modelos, naturales o sociales, también en el teatro, la novela, la poesía y, por supuesto, no sólo en el campo del arte. El hombre, profese o no una fe religiosa, aspira, sencillamente a la inmortalidad, hacia ella siente de manera innata una vocación y debe elegir, como lo indica Sören Kierkegaard, entre ésta o el tiempo o, mejor, la tumba. Cualquiera alternativa en esa dirección es y será bienvenida, así sea la de un simulacro de vida — momia, retrato, cuadro, película —, conservado con posterioridad a la desaparición física del modelo. Es lo que Bazin tilda de PSEUDORREALISMO, el que aspira a reemplazar el mundo exterior por su doble.

El otro realismo, más complejo, es el que nos va a obligar a hacer un pequeño recorrido por ciertas fuentes filosóficas. Por el momento, contentémonos con lo que nos dice el mismo Bazin: “El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas”⁶. Lo concreto y esencial — aquí el autor, educado en el personalismo católico de E. Mounier, se inscribe dentro de coordenadas intelectuales a las que en breve vamos a dedicar un espacio de reflexión — lo hace concluir que se trata de “la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas”⁷; y agrega: “(...) los grandes artistas han realizado siempre la síntesis de estas dos tendencias: las han jerarquizado, dominando la realidad y reabsorbiéndola en el arte”⁸.

Tenemos, por consiguiente, que, para la concepción de Bazin, el cine está en la cúspide de la satisfacción del sueño dorado de la imitación perfecta de lo existente; por ser arte del movimiento, es MOMIFICACIÓN DEL CAMBIO. Pero, por otra parte, prolonga lo que para él es más propio del arte, adentrarse en el SER de lo real, al cual atribuye el rango de lo espiritual. El realismo que le interesa es el de una espiritualidad metafísica ¿Cómo entender, entonces, esta problemática del realismo, cuando por lo regular, a la luz del marxismo y de otros materialismos, descansa en su asociación intrínseca con

⁶ ANDRÉ BAZIN, *op. cit.*, pág. 16.

⁷ *Op. cit.*, pág. 15.

⁸ *Op. cit.*, pág. 15.

lo material, en consecuencia pasajero, en todo caso no espiritual? Justamente por eso se hace provechoso, a estas alturas, detenerse más en las connotaciones, muy diferentes en cada caso, del concepto de realismo, lo cual satisfará una exigencia que consideramos muy importante, la de ver en el cine un medio artístico para tener la expresión viva, coincidente con muy divergentes aproximaciones al asunto de la realidad — aunque, por supuesto, nunca idéntica a un verdadero equivalente de ésta: el arte tiene su mencionada autonomía, así sea relativa —. Ello puede brindarnos la medida de su enorme peso para la cultura universal.

¿QUÉ ES REALIDAD?

En el *Diccionario de Filosofía abreviado* de JOSÉ FERRATER MORA, leemos: “El predicado ‘es real’ ” (y el sustantivo ‘realidad’) se definen a veces de modo negativo y a veces de modo positivo. En el primer caso se afirma que el ser real sólo puede entenderse como un ser contrapuesto al ser aparente, o al ser potencial o al ser posible. Lo que se diga acerca de las nociones de apariencia, potencia y posibilidad permite entender en tal caso la naturaleza del ser real. En el segundo caso se afirma que ‘es real’ equivale a ‘es’ o a ‘es actual’ o a ‘existe’ (y ‘realidad’ equivale a ‘ser’, a ‘actualidad’, a ‘existencia’). En tal caso hay que saber lo que se entiende por las nociones de ser, de existencia, de acto, con el fin de establecer lo que se va a significar por ‘es real’ o por ‘realidad’.

Ambas maneras de definir lo que se entiende por el ser real tienen sus ventajas y sus inconvenientes. La manera negativa permite poner de relieve que no de todo lo que hablamos podemos decir que es real, pues en tal caso referirse a algo y a su realidad serían exactamente la misma cosa y el concepto de realidad resultaría completamente inútil. Pero a la vez impide dar una noción suficientemente positiva de la realidad. La manera positiva proporciona esta noción. Pero a la vez obliga a remitir el concepto de realidad a otros conceptos, y en este caso también el concepto de realidad resulta inútil. En vista de esto pueden proponerse dos métodos: uno consiste en usar simultáneamente las definiciones negativas y positivas; el otro consiste en intentar una serie de características — distintas del ‘ser’, la existencia o la actualidad — que permitan establecer en cada caso si aquello de que se habla es real.

Ambos métodos han sido usados por la mayor parte de los filósofos. Casi todos ellos, además han considerado que el problema de la realidad es un problema de índole metafísica. Como tal han obligado a ligar el examen del problema de la realidad con el de los problemas de la esencia y de la existencia. Algunos han supuesto que sólo la esencia es real; otros han proclamado que la realidad corresponde únicamente a la existencia. Otros, fi-

nalmente, han señalado que solamente una Esencia que implicara su propia existencia es verdaderamente real y que todos los demás entes son formas menos plenas o más imperfectas de realidad⁹.

Franco despropósito sería aquel en el que nos hallaríamos si quisiéramos demasiado rápidamente acoger una paralizante definición de realidad, positiva o negativamente, notoriamente simplificada, que nos facilitaría las cosas hasta el punto de poder dar por terminada nuestra tentativa de uno de los dos siguientes modos lapidarios: el cine nunca podrá llegar a representar las realidades esenciales (por lo tanto, hasta aquí llegamos), o las representa de hecho, en tanto arte, y por sus características es un arte ciento por ciento realista, si no el más realista de todos (invitación también a ponerle punto final al presente texto). Como se ve, Bazin no quería precipitarse a ninguna de las dos rígidas formulaciones, sin matizar lo bastante la segunda, pero a la vez el hilo de su discurso puede meternos en un embrollo insoluble. Por eso, cuando Ferrater introduce la noción del MÉTODO y, sobre todo, la de la *esencia* que implica su propia existencia, según una posición filosófica determinada, se hace posible darle una dirección a todo esto que nos haga avanzar.

FENÓMENO Y FENOMENOLOGÍA

El cine representa fenómenos, su radio de acción es el de los hechos captados por la cámara y los sentidos del espectador que observan su trabajo. Se puede ir más lejos aún, entendiendo bien a Bazin: es el paradigma mismo de los fenómenos, presenta fenómenos en movimiento — es decir, LA VIDA MISMA —, duplicándolos con toda fidelidad fotográficamente. Si nuestro concepto de fenómeno es kantiano, el cine nada podría comunicarnos de lo no cognoscible por los sentidos, de acuerdo con su autor, COSA EN SÍ o esencia. Si, por el contrario, abandonamos estos linderos, encaminando nuestra visión por la fenomenológica, a la que Bazin le hace honor repetidas veces en sus escritos tanto explícita, como implícitamente, el panorama varía diametralmente. Es ella la de la “esencia que implica su propia existencia”, la que nos plantea que la propia representación de las cosas sensibles, fenómenos, por la intuición, no se queda en lo que muchos filósofos denominaron despectivamente APARIENCIA (concepciones negativas de la realidad), sino que, de por sí, penetra en las esencias, pudiendo ser éstas, puramente ideales o metafísicas, nada menos que las IDEAS platónicas como resulta, por ejemplo, del ensayo de MAX SCHELER, *Arte y metafísica*¹⁰.

⁹ JOSÉ FARRETER MORA, *Diccionario de filosofía abreviado*, Bogotá, Colección Índice, 1978.

¹⁰ El ensayo de SHELLER, *Metaphysik and Kunst* publicado póstumamente por su viuda, es consultado por mí en su traducción polaca, *Sztuka i Metafysyka*, Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. No conozco una traducción española.

Scheler, discípulo selecto del ilustre maestro del método fenomenológico Edmund Husserl, nos da muchas luces al respecto, aseverando allí que toda obra artística se repliega hacia un EPIFENÓMENO, fenómeno por antonomasia, el cual a su vez representa una IDEA. Sin embargo, revistiendo el tema caracteres de mucho alcance, conviene sustentarlo más allá de la estética, en la ontología, a través de las páginas de otro discípulo, muy aventajado, de Husserl, MARTÍN HEIDEGGER, quien en *El ser y el tiempo* afirma que fenómeno es “lo que se muestra, lo patente”, forma *media* de un concepto griego que significa “poner o sacar a la luz del día en general”, concepto cuya raíz se remonta a “aquello en que algo puede hacerse patente, visible en sí mismo”. Prosigue Heidegger: “Como significación de la expresión ‘fenómeno’ hay por ende que *fixar* esta: *lo que se muestra en sí mismo*, lo patente (...) los ‘fenómenos’ son entonces la totalidad de lo que está o puede ponerse a la luz (...) (los entes). Ahora bien, los entes pueden mostrarse por sí mismos de distintos modos, según la forma de acceso a ellos. Hay hasta la posibilidad de que un ente se muestre como lo que *no* es en sí mismo. En este mostrarse tiene el ente el ‘aspecto de...’ Tal mostrarse lo llamamos ‘parecer ser...’ (...) Para comprender mejor el concepto de fenómeno, todo está en ver cómo es algo coherente por su estructura lo mentado en las dos significaciones (...) (‘fenómeno’ en el sentido de lo que se muestra, y ‘fenómeno’ en el sentido del ‘parecer ser...’) Sólo en tanto algo en general pretende por su propio sentido mostrarse, es decir, ser fenómeno, *puede* mostrarse *como* algo que ello *no* es, *puede* no más que ‘tener aspecto de...’”¹¹.

El sentido de *parecer ser* está encerrado en el concepto griego original de ‘fenómeno’ que contiene, a la vez, el otro sentido de fenómeno como lo patente: “Nosotros reservamos terminológicamente el nombre de ‘fenómeno’ a la significación primitiva y positiva (...) y distinguimos fenómeno de ‘parecer ser...’ como la modificación primitiva de fenómeno. Pero lo que expresan *ambos* términos no tiene por lo pronto nada que ver con lo que se llama ‘apariencia’, ni menos ‘simple apariencia’”¹².

La ruptura que establece la fenomenología con una tradición viciada que separaba APARIENCIA de *esencia*, FENÓMENO de *realidad verdadera*, es, fundamentalmente, guardadas las proporciones, análoga a la que se opera en aquellas obras de arte que, trasladándonos a una metafísica del ser, y estando fundadas en la imagen, pintura, escultura, fotografía, cine, etc., en representaciones visibles de fenómenos, se oponen a la opción negativa de ver

¹¹ MARTIN HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 39.

¹² *Op. cit.*, pág. 39.

en ellas un vano reflejo o imitación de apariencias, tan distanciado como estas últimas de lo esencial, tal como llegó a pensarlo Platón.

Si los fenómenos pueden engañarnos, ocultándonos el ser, pareciendo ser algo sin serlo, también nos pueden revelar, **DESOCULTAR**, en palabras de Heidegger, el ser mismo, mostrándolo sin tapujos: es que fenómeno es lo que se muestra, lo patente y lo patente puede ser el **SER** mismo. En *El origen de la obra de arte*, el propio Heidegger insiste en que el ser tiende a ocultarse, a no dejarse ver, y por eso la lucha de la obra del artista está en dar fijeza, estabilidad y trascendencia en el tiempo a su representación, por naturaleza **DESOCULTAMIENTO**, para que no todo quede oculto en una noche sin fin y sin verdad, sabiendo nosotros de antemano que en toda labor artística se asumen y se crean fenómenos, los de la realidad exterior (referente), conjuntamente con el accionar de los instrumentos o materiales de trabajo, y los de la nueva realidad constituida por la obra.

Todo el arsenal conceptual del autor de la ontología existencial apunta hacia una no polarización de esos extremos que antes tanto dividían al mundo filosófico. Ya Scheler había bautizado a esta época como la de la conciliación de los contrarios. La esencia del **SER AHÍ** es la existencia, recalca sin vacilar Heidegger; da por hecho que éste **ES EN EL MUNDO CON OTROS**, sobre la base de un **PARAJE** o entorno preciso, el cual, históricamente, en un tiempo, hace la existencia mortal, finita, relativa a la muerte. El **SER AHÍ** tiene su cotidianidad, estado de la **CAÍDA**, detectable a cada instante en su miseria, en un **SER-SE** anónimo, el de una colectividad en la que todos son un mismo ser impropio, mientras que el **ESTADO DE RESUELTO DEL SER AHÍ** es el peldaño al que hay que ascender para **SER** con toda propiedad. La esencia, pues, **ESTÁ AHÍ**, en los fenómenos, no es necesario indagar por la verdad fuera de ellos, apartarse de ellos para **SABER**. Y el lenguaje, articulación del **SER EN LA VERDAD**, originariamente poesía, **MORADA DEL SER**, es el **DESOCULTAMIENTO** de éste, lenguaje que se apropia de lo que se hace patente, se muestra como **SER** en los fenómenos.

La filosofía existencial, cuyo método es el fenomenológico, está lejos, sin embargo, de imponernos el reconocimiento de una quintaesencia espiritual, o de una metafísica del espíritu como tal, de **IDEAS** platónicas, o de Dios. No parece haber en ella espacio alguno para el idealismo o la teología, aun cuando pudo interpretarse desde posiciones católicas. Su filiación ontológico-descriptiva le impide adscribirse a lo que, divergiendo considerablemente las opciones, puede edificarse sobre ella en términos de sistemas filosóficos. No desea su creador matricularse en ninguna tendencia, tampoco en el materialismo. Su universo está restringido a la observación ontológica de lo que podríamos designar como lo inmediato del hombre, cuya actividad diaria central radica en lo que para Heidegger es el **VER EN TORNO CURÁNDOSE DE...** siendo la cura, concepto de mucha densidad sobre el cual

no vamos a extendernos, la esencia de la existencia. No obstante, aquel método fenomenológico, tan coherentemente explicado por Heidegger, impulsa enormemente la búsqueda de plataformas filosóficas para entender la naturaleza del cine y, si se quiere del arte, en general. ¿No es acaso una película la documentación o representación de una existencia en su trajinar fenoménico, en su ir y venir de COTIDIANIDADES OCULTANTES a la VERDAD DESOCULTANTE sobre el ser? ¿No es todo cine histórico, resultado de una temporalidad concreta? ¿No son sus espacios los de los PARAJES, nacionales, regionales o locales, en los que los hombres conviven? ¿No es también un arte y, como tal, hecho para poner por obra el ACONTECIMIENTO DE LA VERDAD?

Sólo con herramientas de tal origen se hace posible preguntarse por realidades ideales o por la espiritualidad que pueden tener, y de hecho tienen, cabida en el cine. Porque, en su caso, éstas descansan en fenómenos, son representadas por fenómenos visibles y audibles. Consecuentemente, se da perfecta cuenta el lector de que hemos tomado de Ferrater Mora una vía muy definida. Elegimos, para pensar en el realismo cinematográfico, un método a la vez positivo y negativo de ver la realidad, no separamos apariencia de esencia (por eso recurrimos a la noción heideggeriana de fenómeno y no a otra) y para nosotros lo real es el SER. Ahora bien, no compartimos con este último filósofo, o mejor, no podríamos hacerlo, habiendo un cine de elevación espiritual e ideal que amamos, su terrenalidad, su consciente desprendimiento de la especulación en ese sentido, sin que sea un materialista. ¿Podríamos no reconocer que en el cine ha habido, hay y habrá, una zona, no por poco caudalosa en cantidad, muy prolífica espiritualmente? Hay que declararlo sin ambages. El SER es, para nosotros, lo mismo que para los directores cinematográficos empeñados en hacer películas sobre el particular, UNA REALIDAD ESPIRITUAL.

El cine está dotado, por su realismo inmanente, de una poderosa, muy verdadera mirada a los fenómenos, los cuales pueden llegar a contener tal espiritualidad, la que ciertas obras han expresado maravillosamente, tal y como sucede con el arte en general. De Scheler recogemos su inquietud idealista en la estética, su metafísica, de Heidegger su argumentación metodológica. Ambos, al fin y al cabo, derivan sus tesis del tronco común de la fenomenología. Y tampoco podemos olvidar que otro tanto sucede con las ideas de Bazin. Por lo demás, adoptar un método no implica necesariamente identificarse con lo que en él está ausente (más que una visión negativa de lo espiritual, la filosofía existencial lo deja a un lado, de ella está ausente), sino reconocer su legitimidad, aparte del plano moral o de las más personales convicciones.

Vale la pena afrontar lo que concepciones negativas de la realidad, clásicas en la historia de la filosofía, habrían sacado a relucir en relación con

el cine. De hecho, una de ellas se aplicó al arte de su tiempo. Éstas, de negativas se convertirían en positivas, si aceptaran las pruebas proporcionadas por un realismo fenomenológico. Después, nos dedicaremos a lo contrario, a buscar en discursos positivos símiles de algo que encontramos en la pantalla grande. Así podrá tener una mayor justificación lo que hacemos.

LOS SENTIDOS QUE ENGAÑAN Y EL SER UNO

La amalgama de mitología pagana, especulación científica incipiente y ensoñación poética, que conviven en el pensamiento presocrático, produjo en el celebrado proemio del POEMA de Parménides un primer acercamiento al ser digno de recordar. Negativa, por su recalcitrante rechazo a la posibilidad de que los sentidos lleguen a conocer el ser, por estar subordinados a las costumbres que ciegan el entendimiento, la exposición de este sabio — o por lo menos el fragmento que de ella se conserva —, quien recibe la iluminación de la majestuosa diosa de la verdad, signa una impotencia confesa para abrir a la vez una puerta, tal vez no exactamente al racionalismo, como habitualmente se entiende, sino al saber ontológico del LOGOS, concepto muy rico para el poeta-filósofo (observaciones de Heidegger), sobre los fenómenos. La diosa le habla así al afortunado que la persigue y encuentra:

Se debe decir y pensar lo que es; pues es posible ser mientras a la nada no le es posible ser. Esto te ordeno que muestres. Pues jamás se impondrá esto: que haya cosas que no sean. Pero tú aparta el pensamiento de este camino de investigación... en el cual los mortales que nada saben deambulan, bicéfalos de quienes la incapacidad guía en sus pechos a la turbada inteligencia. Son llevados como ciegos y sordos, estupefactos, gente que no sabe juzgar, para quienes el ser y no ser pasa como lo mismo y no lo mismo. Ni te fuerce hacia este camino la costumbre muchas veces intentada de dirigirte con la mirada aturdida y con el oído aturdido y con la lengua, sino juzga con la razón el muy debatido argumento narrado por mí¹³.

Llama la atención la forma poética del discurso de Parménides. Al no hacer parte de la exposición sistemática de un tratado, sino estar plagado de metáforas (carruaje, yeguas, doncellas de la luz y sus velos en la cabeza, etc.) se confunde con la poesía primigenia del pueblo griego, esa construcción del lenguaje que, según el autor de *El origen de la obra de arte*, es la que da origen a la cultura de una nación; de esa manera, filósofo, sabio y poeta vienen a ser una sola persona. La diosa podría haber hablado así: “A ti que entiendes de la belleza superior, a la cual aspiras con ahínco, me dirijo para premiarte con el conocimiento”. Si todo arte es un saber esencial,

¹³ Heráclito, *Parménides, Zenón de Elea, Meliso de Samos. Los filósofos presocráticos*, Serie Los clásicos de Grecia y Roma, Madrid, Editorial Planeta De Agostini, 1998, pág. 178.

siendo la poesía la primera entre las artes, como lo quieren Hegel y Heidegger, el artista — poeta — pensador gana acceso único a las revelaciones de la diosa. El cine es arte, el director un artista; gracias a metáforas audiovisuales, penetra en los secretos de las cosas, haciendo que en los fenómenos resplandezca el ser.

Por lo tanto, aquél ve lo que otros, engañados, no ven y como piensa, concibe sus películas, participa del Logos fecundo que enaltece Parménides. En las páginas que escribió, por ejemplo, Andrei Tarkovski acerca del trabajo del cineasta, nos topamos de nuevo con ese carácter de descubrimiento de la verdad en metáforas poéticas que le confiere al cine su magnetismo físico y metafísico:

... para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser 'consumido' como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante.

(...) El arte y la ciencia son, pues, formas de apropiarse del mundo, formas de conocimiento del hombre en camino hacia la 'verdad absoluta'.

(...) el conocimiento y el descubrimiento artísticos surgen cada vez como una imagen nueva y única del mundo, como un jeroglífico de la verdad absoluta. Se presentan como una revelación, como un deseo del artista, un deseo apasionado que refulge repentinamente, un deseo de acogida intuitiva de todas las leyes del mundo, de su belleza y su fealdad, de su humanidad y su crueldad, de su ser ilimitado y de sus límites. Todo esto, el artista lo reproduce en la creación de una imagen que de forma independiente recoge lo absoluto. Con ayuda de esta imagen se fija la vivencia de lo interminable y se expresa por medio de la limitación: lo espiritual, por lo material; lo infinito, por lo finito. Se podría decir que el arte es símbolo de este mundo, unido a esa verdad absoluta, espiritual, escondida para nosotros por la práctica positivista y pragmática (...).

El arte surge y se desarrolla allí donde hay esa ansia eterna, incansable, de lo espiritual de un ideal que hace que las personas se congreguen en torno al arte¹⁴.

Lo que se percibe en las películas del cineasta ruso, particularmente *Solaris* (1972), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986), sobre las cuales versan sus reflexiones, es revelación de esencialidades ausentes en "las inteligencias turbadas". El ser, fundamentalmente espíritu para Tarkovski, puede enseñorearse del cine en un imperio feliz de formas que, él mismo lo dijo, se sobreponen a las pasiones, a esa turba de engaños de los "ciegos y sordos", las cuales oscurecen el pensar. Se ha insistido en que el artista es visionario, oráculo y augur. ¿Por qué no ha de serlo también el cineasta? Por lo demás, muchos se han pronunciado ya en torno a las afinidades de poetas y filósofos.

¹⁴ ANDREI TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991, págs. 59-62.

En cuanto a los medios de expresión, el director ruso nos retrotrae al realismo ontológico baziniano: “Como forma de conocimiento que es, todo arte tiende a lo realista, pero lo realista, no se debe identificar con la descripción del ambiente y con el naturalismo. ¿O es que un Preludio de Johan Sebastian Bach no hace relación a la verdad y —en ese sentido— es realista?”¹⁵.

LO REAL NECESARIO Y LO REAL ABSTRAÍDO

El ser es “inengendrado e imperecedero, íntegro, único en su género (...) uno, continuo (...) es un todo homogéneo (...) inmóvil (...) no carece de nada...”¹⁶. En sus atributos, se ha dicho, está el germen de una visión espiritual del mundo, hasta de una teología. Parménides es uno de los primeros maestros de la abstracción, gracias a la cual puede comunicarnos lo concerniente al ser. Otro gran cineasta metafísico, Carl Th. Dreyer, quiso elevarse desde el realismo de la “ilusión de las formas” hasta la abstracción.

Y llegamos ahora a la cuestión esencial: ¿Cómo se puede realizar una renovación artística en el cine? No puedo responder más que por mí mismo, y no alcanzo a ver más que un medio: la abstracción. Para hacerme entender diré que la abstracción es algo que exige del artista que sepa abstraerse de la realidad, para reforzar el contenido espiritual de su obra, ya sea éste de orden psicológico o puramente estético. En definitiva el arte debe describir la vida interior, no la exterior. Por eso hay que abandonar el naturalismo y hallar los medios de introducir la abstracción en nuestras imágenes. La facultad de abstracción es esencial para toda creación artística. La abstracción permite que el director salga de la cárcel en la que el naturalismo ha encerrado al cine. Así pues, el cine tiene que trabajar para alejarse del arte puramente imitativo. El realizador ambicioso debe buscar una realidad más elevada que aquella que se encuentra cuando se fija la cámara para fotografiar simplemente la realidad. Sus imágenes no deben ser sólo visuales, sino espirituales. La tarea del director de cine consiste en que los espectadores compartan sus propias experiencias artísticas o interiores. La abstracción le ofrece una oportunidad de hacerlo (...) ¹⁷.

Dreyer se esforzó, a lo largo de toda su carrera, por ascender a esa espiritualidad en imágenes y sonidos que ennobleciera una pantalla grande hartamente saturada de productos ‘ciegos y sordos’, fabricados por la industria que ‘no sabe juzgar’. Ello lo llevó a cabo teniendo unos severos requerimientos realísticos, los únicos que, a su leal saber y entender, podían servir

¹⁵ *Op cit.*, pág. 183.

¹⁶ *Heráclito, Parménides, ..., op. cit.*, pág. 180.

¹⁷ CARL TH. DREYER, *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999, pág. 91.

de escalera para remontar el vuelo hacia el plano abstracto, es decir, expresó éste por lo concreto, como habría resaltado Tarkovski:

El cine empezó en las calles — y en las callejuelas — en su calidad de reportaje de actualidades. Desgraciadamente, se convirtió en presa de los hombres de teatro, de cuya tenaza, para su bien, está a punto de liberarse lentamente, ya que, para convertirse en arte autónomo, tendrá que volver a la calle — a la callejuela — y al reportaje. El auténtico cine sonoro tiene que dar la impresión de que un hombre, equipado con una cámara y un micro, se ha colado disimuladamente en uno de los hogares de la ciudad, justo en el momento en que se está gestando un drama familiar. Oculto bajo la capa de la invisibilidad, ha rodado las escenas más importantes del drama y ha desaparecido sin hacer ruido, igual que había venido¹⁸.

El director danés escribía estas palabras en una crítica, evidentemente profética, publicada en 1933. Él, uno de los directores más metafísicos que se conozcan, si no el más, apoyaba su imponente idealismo en la muy fina tela de cortar de la veracidad del documento, lo cual refrendaba así uno de sus asistentes, quien, a propósito de su método de trabajo en *La pasión de Juana de Arco* (1928), recordaba:

Dreyer utilizó la autenticidad como instrumento estético. Hizo del rechazo del maquillaje, de las barbas postizas y de las pelucas, así como del vestuario caro (que en las películas históricas da siempre la sensación de mascarada y nos hacen creer que los personajes llevan los trajes del domingo), un realismo cinematográfico consecuente¹⁹.

Dreyer obraba como empecinado realista justamente para tratar de representar el ser en las cualidades enumeradas por Parménides, uno de los presocráticos que intentaba saltar del mito al logos, sin abandonar totalmente el primero. Toda su obra, especialmente creaciones magistrales como *La pasión de Juana de Arco*, *Dies Irae* (1943) y *La palabra* (1955), está impregnada de esa elevación del espíritu hacia el ser único.

LA METÁFORA PLATÓNICA DE LA CAVERNA RETOMADA POR OTRO CINEASTA

Los hombres viven encadenados en una caverna. Sus ataduras les impiden moverse hacia la entrada de ésta, a la que forzosamente deben dar la espalda, sin gozar de comunicación con el mundo exterior, del cual solo perciben sombras proyectadas sobre las paredes de su sitio de cautiverio, el único hacia el cual pueden mirar, captando dichas sombras en virtud del

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 41.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 139.

fuego de una hoguera que dificultosamente, muy parcialmente, ilumina el ANTRO SUBTERRÁNEO. La eventualidad de salir de la caverna es algo tan doloroso que obliga a mirar hacia el suelo, a los reflejos de las cosas en el agua; la luz entonces deslumbra, ella misma no deja ver, habiendo estado los ojos durante tanto tiempo acostumbrados a la oscuridad. Levantar la vista para estar cara a cara con la luz es ese penoso esfuerzo que debe emprenderse para alcanzar la sabiduría. Es lo que los hombres deben proponerse en una república o estado ideal bajo la guía y tutela de los sabios. Metáfora muy conocida esta de la caverna de PLATÓN en su diálogo *La República*, sigue seduciendo, a lo largo de los siglos, a centenares de lectores, espectadores de cine en potencia.

Y bien, mi querido Glaucón, ésta es precisamente la imagen de la condición humana. El antro subterráneo es este mundo visible; el fuego que le ilumina es la luz del sol; este cautivo, que sube a la región superior y que la contempla, es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible. He aquí, por lo menos, lo que yo pienso, ya que quieres saberlo. Sabe Dios si es conforme con la verdad. En cuanto a mí, lo que me parece en el asunto es lo que voy a decirte. En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien, que se percibe con dificultad; pero una vez percibida no se puede menos de sacar la consecuencia de que ella es la causa primera de todo lo que hay de bello y de bueno en el universo; que, en este mundo visible, ella es la que produce la luz y el astro de que ésta procede directamente; que en el mundo invisible engendra la verdad y la inteligencia; y en fin, que ha de tener fijos los ojos en esta idea el que quiera conducirse sabiamente en la vida pública y en la vida privada²⁰.

Esto declara Platón, por boca de Sócrates, en el capítulo VII de su muy polémica obra. Si hay un filósofo que en la antigüedad tuvo una visión negativa de la realidad, ese fue Platón. Con ese común rasero, como ya se anotó, llegó a juzgar el arte, un mero imitador de los fenómenos, sombras de las ideas — lo único real —, que jamás podrá dar cuenta de ellas: imitador de imitadoras fútiles de la suprema realidad. Como por si fuera poco, el artista, corruptor de las costumbres, inventa fábulas pecaminosas acerca de los dioses, haciéndolos culpables de odiosas faltas, meramente humanas, desconociendo que éstos sólo pueden ser buenos; por esa razón, debe ser desterrado de la república ideal.

Sin embargo, en *Ion o de la poesía*, el poeta es tan sabio como el gran Parménides, dado que el trance en el cual entra con su creación le permite remontarse hacia los arcanos de los dioses, inspirado o poseído por los DAIMONS, los demonios o criaturas aéreas intermediarias entre los hombres y los dioses. También en *Hippias mayor o de lo bello* el poeta y el artista (en realidad, prácticamente todo género de practicantes de un oficio: acordémonos

²⁰ PLATÓN, *La República*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1975, pág. 208.

del sentido que por siglos tuvo el término ARTISTA), son elogiados por hacer cosas bellas de cuyo origen, finalmente, como de todo, es poco lo que se puede saber. Son las contradicciones de un hombre del talante de Platón, artista por naturaleza, pero, a la larga, enemigo acérrimo del error, de lo que para él no era la verdad, a la cual, según él, falta tan osadamente el arte con sus ilusiones.

Una de las luminarias indiscutibles de la pantalla, Ingmar Bergman — aunque se podrían citar otros nombres y hasta relacionar la metáfora de la caverna con el cine en general —, se parece a ese cautivo que sale de ella a ver la luz. Seducido desde niño por el misterio de *La linterna mágica* (título de su autobiografía), medio para proyectar sombras animadas sobre una pantalla y, por supuesto, aún más por el cinematógrafo, un primer proyector de cine que hacía las delicias de su generación, ha dedicado toda una vida al arte de las imágenes en movimiento, no propiamente para encadenar los ojos de sus espectadores a las oscuras paredes laterales de las salas de cine, sino para ofrecerles la luz que emana del proyector cinematográfico, para perseguir LO BELLO Y LO BUENO. Hasta tal punto es así, que en esa misma infancia, un episodio desafortunado, aunque consabido en su vida familiar, una discusión sangrienta, a golpes, entre sus padres, lo hizo pensar en ofrecer, como sacrificio, su pasión, a cambio de la reconciliación de los progenitores:

Mi madre, sentada en el sofá de su habitación, sangrando por la nariz, trataba de calmar a mi hermana. Yo, en el cuarto de los niños, contemplo mi cinematógrafo, caigo patéticamente de rodillas y le ofrezco a Dios las películas y el aparato si mi padre y mi madre vuelven a hacerse amigos. Mi plegaria fue escuchada²¹.

Esta no es sino una forma de decir que, por LO BUENO, si por ello entendemos, al menos, el no odiar y no derramar sangre, el cineasta sueco ha estado dispuesto a hacer mucho pues, como adulto, sigue viviendo una infancia espiritual, esa que se respira amorosamente en *Fanny y Alexander* (1982), la cinta con la cual — sin haberlo logrado hasta ahora definitivamente — pensó en abandonar el cine.

Bergman es un convencido de que, a pesar de las tortuosas angustias del ser humano, que muy pocos han descrito tan sombríamente, merece la pena jugársela toda por el amor a otros y a la vida, por esa idea del bien, para él absoluta, o casi absoluta, debido a su formación religiosa a la cual, empero, renunció a partir de un cierto momento de su vida. El personaje central de su película *Cara a cara* (1975) — no es el único en su filmografía — descubre que nada hay más importante que el amor, mientras un

²¹ INGMAR BERGMAN, *La linterna mágica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992, pág. 27.

joven olvidado por su padre concluye en *Como en un espejo* (1961) que, al hablarle por fin éste (llevaban largo tiempo incomunicados), se puede estar cerca de ese amor absoluto. Director tanto de teatro como de cine, ha dejado su impronta muy personal en ambos, algo que sale a flote, principalmente, debido a su excelente entendimiento con los actores, a quienes ha amado sin fronteras, lo mismo que a su público: "...en realidad, se puede hacer teatro sin amor, pero (...) entonces no vive ni respira. Sin amor es imposible. Sin un tú, no hay yo"²².

Bergman explora obsesivamente en los laberintos infernales de la condición humana, tratando de entresacar lo que, a pesar de todo, es lo hermoso de ésta: los afectos, la firmeza de los postulados éticos, la solidaridad en las comunidades, ya familiares, ya actorales o mayores. Su cine libera de las cadenas del egoísmo, purifica, en una muy dramática y desgarradora CATHARSIS aristotélica, de los malestares sociales e individuales, para alegrar el ánimo de los espíritus ansiosos por recuperar el equilibrio. De esa alegría nos habla de la siguiente manera, evocando un día de su excepcional existencia en su autobiografía:

El domingo estamos Erland Josephson [uno de sus actores preferidos — N. del A.] y yo en mi despacho hablando de Juan Sebastián Bach. El maestro acababa de regresar de un viaje. Durante su ausencia habían muerto su esposa y dos de sus hijos. Escribió en su diario: 'Dios mío, no dejes que pierda mi alegría'.

Desde que tengo razón he vivido con eso que Bach llamaba su alegría. Me salvó de crisis y miserias y funcionó con la misma fidelidad que mi corazón. A veces avasalladora y difícil de manejar, pero jamás hostil ni destructiva. Bach llamaba a ese estado su alegría, una alegría de Dios²³.

¿Habría desterrado Platón a Bergman de su república o, más bien, lo habría condecorado en calidad de uno de los invitados más selectos al *Banquete* — otro diálogo cumbre — de los que concebía como bienes eternos del amor?

CRISTIANISMO EN EL CINE

Vertiente negativa del realismo es, igualmente, por su lado, el pensamiento de San Agustín, si nos atenemos a la clasificación de Ferrater Mora. Crítico implacable de la sensualidad pagana, amante de Platón, condenaba,

²² *Op. cit.*, pág. 61.

Véase mi artículo "Acerca de la indisolubilidad de los vínculos entre la música y el cine", en *Revista Ensayos*, núm. 1, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1995-96, págs. 97-132.

²³ *Op. cit.*, pág. 53.

SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, México, D. F., Editorial Porrúa, 1998, pág. 176.

como él, el vicio promovido desde los teatros, censurando el papel de ilusionista pernicioso de los poetas y actores. Pero, por las paradojas de la filosofía y la teología, su alma rebosaba de comprensión hacia el ritmo en la poesía y la música, para las cuales estaba muy dotado, por nacimiento y por su educación en la retórica latina. Todas las cosas poseen un ritmo y una armonía de proporciones, un número regulador de lo bello, a la manera de los pitagóricos, que proviene de Dios; tal era una de sus posiciones más íntimas (en los fenómenos se refleja la armonía procedente de su creador). Tarkovski, King Vidor y otros prominentes directores de cine han puesto el acento en la cuestión del ritmo, componente indispensable del lenguaje cinematográfico; Bergman también considera que cine y música son hermanos gemelos...²⁴.

Evidentemente, el ser para San Agustín, la máxima realidad, o la realidad por excelencia, es Dios. Atendamos a unas frases de *La ciudad de Dios*, su obra magna, en la que, entre otras, pone en la picota el teatro, el circo y los templos romanos, alaba a Platón — sin perder el sentido crítico de un obispo católico — y sigue, con robusta clarividencia, pero sin augurios esotéricos, solamente orientado por la razón exegética de sus estudios bíblicos, la evolución y el devenir del reino de Dios, cuyo fin es la eternidad, aunque esté enfrentado en la tierra, hasta el último día, a su contrario. Dios, de cuya existencia estuvo cerca el pensamiento de Platón, según el obispo de Hipona, es ese ser cuya existencia intuyó asimismo Parménides:

(...) cuando insinúa Platón que el filósofo es amante de Dios no hay objeto que más nos encienda en la lectura de las sagradas letras; especialmente aquella expresión me incita a creer que Platón no dejó de instruirse en los libros, donde se refiere que el ángel habló en nombre de Dios al santo Moisés, de modo que, preguntándole éste que nombre tenía el que le mandaba ir a poner en libertad al pueblo hebreo, sacándole de la servidumbre de Egipto, le respondió: 'Yo soy el que soy, y dirás a los hijos de Israel: el que es me envió a vosotros'; como dando a entender que las cosas que son mudables son nada en comparación del que verdaderamente es, porque es inmutable²⁵.

¿Hay un cine que aborda el tema de la existencia de Dios? Desde luego. El ser único al que nos referíamos a propósito de Dreyer es, incuestionablemente, Dios, asumido desde la mirada cristiana. Dreyer es, valga la redundancia, el único director de cine que nos ha mostrado en una película, *La palabra*, el milagro de una resurrección. No creemos, sinceramente, que

²⁴ SANTO TOMÁS DE AQUINO, citado por WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, *Historia Estetyki*, Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich-Wydawnictwo. Wrocław, 1960, págs. 298-299. La traducción es mía.

²⁵ Citado por PAUL SCHRADER, en *Transcendental Style in Film*, New York, Da capo Press Inc., 1988, págs. 62-63. La traducción es mía.

San Agustín hubiera visto nada de malo en ésta, la última secuencia de su película. La suprema realidad o, mejor, el ser supremo, está presente para él en todo, sólo está ausente en el mal como carencia de bien. No serían vanas, por consiguiente, las tentativas de plasmar su omnipotencia en una película. La visión negativa de la realidad meramente física se torna en San Agustín en admiración positiva de esa presencia, omnipresencia, en el interior de los fenómenos, lo cual comparte Dreyer, a su manera.

De una forma ciertamente un tanto equívoca, pero de importante categoría artísticamente, la metafísica religiosa de Dreyer reaparece en su émulo contemporáneo, Lars von Trier, también danés, quien, sobre todo en *Contra viento y marea* (1995), crea, con su DOGMA realista, una fenomenología mística de admirable aliento nórdico.

Santo Tomás de Aquino, por su parte, encendido por la contemplación mística, a la que llegaba después de encontrar pruebas de la existencia de Dios en todas las manifestaciones de la vida creada, decía: “El arte imita la naturaleza (...). Las cosas naturales pueden ser imitadas porque gracias a cierto principio del entendimiento toda la naturaleza está ordenada hacia su fin, pues por medios definidos tiende hacia ciertos fines y es esto lo que el arte imita en su operaciones”²⁶.

Estos fines, entiéndase espirituales, encausados todos hacia Dios, son los que presiden la vida y la forma de una película de Robert Bresson, *El diario de un cura rural* (1951), relato, adaptado de una novela, de George Bernanos, sobre los sinsabores de un sacerdote que es enfermo terminal, incomprendido y agobiado, mas no falto de fe.

Hombre de reconocida espiritualidad, Bresson anhelaba en sus películas — prescindiendo de emociones, de la fuerza dramática como tal, gracias a un hieratismo acompasado por la austeridad constante — transmitir lo inexpresable e inexplicable, los misterios metafísicos de la existencia. Recorriendo la superficie de la realidad, lo visible de las cosas, levantaba sus alas hacia los fines últimos de éstas, Dios, gracias a las circunstancias de este cura debilitado por la mala salud, raramente fortalecido en una fe por la que le cuesta trabajo, sufrimiento sin cuento, dejarse gobernar.

Hay un fino aporte de Leonardo de Vinci, el cual tiene que ver con algo como esto: *Piense acerca de la superficie de la obra. Ante todo piense acerca de la superficie...* Lo sobrenatural en el cine se constituye solamente en lo real, dado de forma más precisa. Las cosas reales se ven así mucho más de cerca (...). Yo deseo ser, y me convierto a mí mismo, en el más realista de los cineastas, dentro de lo posible. Pero también concluyo, finalmente, que el realismo al que llego no es un simple *realismo*²⁷.

²⁶ G. W. F. HEGEL, *Estética*, tomo I, Barcelona, Editorial Península, 1989, pág. 10.

²⁷ SERGUEI EISENSTEIN, “Un acercamiento dialéctico a la forma cinematográfica”, en *La forma en el cine*, Medellín, Ediciones Viento del Este, 1977, págs. 51-52.

Asimismo, Tarkovski, Dreyer y Bergman han tocado, en su obra, la problemática religiosa. Los tres coinciden en una espiritualidad que, sobre todo en algunas de sus obras, no escapa a la órbita del cristianismo. Su metafísica no es otra, en ellas, que la del SER QUE ES agustiniano, aunque Bergman, poco tiempo después de terminar su película *El séptimo sello* (1956), parábola de atmósfera medieval, hecha con toda convicción de creyente, acerca de la dificultad de la fe en el hombre (EL TEMOR Y EL TEMBLOR que ésta comporta, habría terciado Kierkegaard, citando a San Pablo), empezó a creer que no hay más allá porque todo está dentro del hombre.

LA ESPIRITUALIDAD DEL CINE JAPONÉS

El complejo e inmenso sistema filosófico de Hegel, cúspide del idealismo abstracto, se arma en virtud del concepto de espíritu, realidades inseparables porque el uno es el otro y el otro es el uno. El espíritu abarca todo lo existente en sí mismo, asumiéndolo para sí mismo, conciencia que se equipara, en el saber absoluto, a la autoconciencia. El arte, uno de los grados máximos del conocimiento del espíritu, a la par de la religión y la filosofía, es aquella actividad humana de índole muy particular en la que el concepto se vuelve sensible, presentándose el espíritu en forma tangible, concreción para los sentidos de aquello que, por definición, parece superarlo. ¿Por qué decimos parece? Por cuanto la abstracción no puede dejar de oponerse y a la vez realizarse en su contrario: cuando se hace determinada, descendiendo a los hechos, se hace verdadera fuerza motriz del todo, como quien dice, espíritu encarnado, percibido por los sentidos. En sí misma, sin objetivación, la abstracción no es realidad.

El arte es, pues, para este filósofo, que no tan sencillamente se deja clasificar, el reino privilegiado de la plasmación del espíritu (concepto-contenido) en forma fenoménica para los ojos y los oídos. Está por encima de la naturaleza precisamente por ser creación humana, siendo el hombre el único ser facultado para exteriorizar los ímpetus del espíritu, concibiéndolos para su proyección fuera de sí, para sentirlos y luego volverlos a llevar a los dominios del concepto, en un ir y venir de formas y contenidos, objetos artísticos y conceptos, emanados de individuos creadores:

Lo bello del arte es la belleza nacida y renacida del espíritu (...) En verdad, lo superior del espíritu y de su belleza artística sobre la naturaleza no es algo puramente relativo. Más bien, el espíritu es por primera vez lo verdadero, que lo abarca todo en sí, de modo que cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello²⁸.

²⁸ ARTHUR SCHOPENHAUER, "El mundo como voluntad y representación", en *Obras*, t. I, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1950, pág. 476.

Hegel, el primer pensador de Occidente que concentró su atención, siendo un erudito en lo concerniente a lo propio de su civilización, en la riqueza del arte oriental, no hubiera tenido nada en contra de que relacionemos su visión estética con las películas de eximios directores japoneses. Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu y Kenji Mizoguchi, los tres cineastas clásicos más respetados de esta cinematografía, amén de otros que siguen dando de qué hablar, impresionan nuestros sentidos, dejando entrever una espiritualidad que no es cristiana, pero que en nada se opone a sus valores primordiales.

Ozu, por ejemplo, un maestro de las pequeñeces, de la mayor humildad en actitud y estilo, habló de la importancia de la familia y de las tradiciones de una forma muy elocuente. Personajes sentados en el suelo, a la usanza de su pueblo, encerrados entre cuatro paredes, con una cámara permanentemente estática; exteriores, que ambientan el diario trasegar, reducidos a lo mínimo necesario para dibujar las líneas de su *PARAJE* existencial, nos ponen en contacto con un *SER*, asociado a la espiritualidad trascendente, que se resiste a los embates del tiempo, por crudos y descarnados que estos sean. Respetuoso, como su país, de las huellas imborrables de los antepasados, Ozu estampó en conmovedoras imágenes, casi de sagrado relicario, la perennidad del espíritu, su superioridad sobre los cambios sociales y naturales. El proceso de desintegración de una familia, uno de sus temas favoritos, es presentado con todos los aires de espiritualización hegeliana de lo sensible-inmediato en una de sus obras maestras, *Una historia de Tokio* (1953).

Por su parte, Kurosawa nos regaló las que son, muy probablemente, para hablar apenas de uno de los aspectos de su gran obra, las más bellas imágenes de la muerte, de cadáveres insepultos, que el cine nos haya mostrado. Odios feroces, rapiñas impenitentes por el poder, se traducen en esa orgía de destrucción que presenciamos en *Kagemusha* (1980) y *Ran* (1985); los hombres yacen por pilas, en el esplendor de su juventud venido a menos por la destrucción irrefrenable de las pasiones, y los hilillos de sangre que corren por sus lívidas facciones traen a cuento la dignidad única del hombre, su espiritualidad que se resiste a desaparecer. Desde el punto de vista del cielo, como lo quería el director, vemos frecuentemente, en sus películas, un poderío de la muerte que nunca llega a ser total: nobleza y belleza de cuerpos y sueños de individuos superiores, los que le hacen frente al desenfreno de la devastación, nos devuelven la magnitud de un espíritu jamás inferior a los desafíos de la muerte. Lo sensible, presidido por el cielo y el sol, representado abajo por los escombros terrenos, traduce ese concepto una y otra vez resucitado: la invencible vida.

DIALÉCTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

Entre la totalidad de los directores cinematográficos, ninguno se ocupó tan seriamente de estudiar los vínculos entre dialéctica, materialismo histórico-conflicto dramático, como Serguei Eisenstein. Este director llegó a erigir un completo y muy consistente sistema teórico para ver el cine, el cual asimiló por excelencia al concepto de montaje. Atracción-colisión, imagen-choque, metáfora-oposición, son parejas de articulación visual y sonora cuyo discurso adquiere sentido en cuanto el cine es montaje, es decir, relación-conflicto entre distintos planos, como unidades técnicas y de significación esenciales, al igual que entre todos los diversos componentes del lenguaje fílmico. En los fenómenos, contrapuestos en imágenes y sonidos, veía la realidad en toda su esencia.

Eisenstein nutrió su sistema, ante todo, de la dialéctica hegeliana puesta PATAS ARRIBA por el marxismo, llevando hasta las últimas consecuencias todos los dictados filosóficos e ideológicos de este último, acreditado por sus autores, Marx, Engels y Lenin, como materialismo dialéctico e histórico. Así, la ilustración de tesis surgidas de éste — formación social, modo de producción, relaciones de producción, plusvalía, lucha de clases, vanguardia del proletariado o partido leninista, aparato estatal del poder de clase, dictadura del proletariado, revolución social, superestructura como expresión de una ideología dominante, etc. —, fue llevada a cabo por el cineasta ruso de la era soviética con una consecuencia rayana en el exceso. Ello a juzgar por la reacción del régimen al cual sirvió con un indeclinable compromiso de militancia, pues este acabó por condenar sus intentos expresivos calificándolos, bien de abstractos e incomprensibles (*La línea general* (1929) y *La pradera de Bezhin* (1935-37)), bien de psicologizantes, individualizantes y “pequeño-burgueses” en extremo, apartados de la asunción social — lucha de clases — de los dramas históricos (*Iván el Terrible*, 1945). En resumidas cuentas, la penúltima de estas cintas fue destruida por dicho régimen, mientras que la segunda parte de *Iván...* fue prohibida personalmente por Stalin.

Tal represión, por parte del Estado soviético al que fuera su más insigne cineasta, evidencia el hecho irrefutable de que el marxismo, en manos de la gran mayoría de proyectos políticos que han implementado hasta ahora sus modelos de comprensión de la realidad, ha degenerado en totalitarismo y férrea censura a la libertad artística. Lo más lamentable es que sus rivales en tiempos de la pasada guerra fría, los de índole capitalista, hoy triunfantes y dominantes, no ven en el arte otra cosa que una mercancía, despojada de cualquier vida u origen espiritual. Eisenstein, quien sufriera las vicisitudes de ambos órdenes de ideas, pues también estuvo en Hollywood algún tiempo, atestigua, de primera mano, lo doloroso del tratamiento social moderno a la obra artística, fatal desenlace de la degradación moral y,

a la vez, del descentrado racionalismo, los cuales están en las raíces de la actual civilización. Algo que ya tenían los artistas románticos, una de cuyas bocas más representativas, la de Schiller, clamaba por una remozada educación estética de la humanidad, la de su verdadera liberación.

Lejos de nuestros fines el tratar de agotar un tema sobre el cual, por lo demás, se ha escrito bastante, aunque pocas veces tan bien como lo hizo Walter Benjamin. Lo que deseamos subrayar aquí es lo provechoso del matrimonio cine-filosofía, unido a una versión positiva del realismo, en esta ocasión materialista que, como anillo al dedo, confirma Eisenstein con estas palabras:

El camarada Razumovsky escribía: 'Según Marx y Engels, el sistema dialéctico es solamente la reproducción consciente del curso dialéctico (substancia) de los acontecimientos externos del mundo'. *De este modo*: La proyección del sistema dialéctico de las cosas dentro del cerebro, *dentro de la creación abstractivamente, dentro del proceso del pensamiento*, produce: los métodos dialécticos del pensamiento, el materialismo histórico: FILOSOFÍA.

Y también: la proyección del mismo sistema de cosas al crear concretamente, al dar forma, produce: ARTE.

El fundamento de esta filosofía es un concepto *dinámico* de las cosas: el SER, como una constante evolución que proviene de la interacción recíproca de dos opuestos contradictorios.

La síntesis, que surge de la oposición entre la tesis y la antítesis.

Una comprensión dinámica de las cosas es también básica, en el mismo grado, para un correcto entendimiento del arte y de todas las formas artísticas. En el terreno del arte, este principio dialéctico está sintetizado en el CONFLICTO como el principio fundamental para la existencia de todas las obras y de todas las formas de arte.

Pues el arte es siempre un conflicto.

- A) conforme a su misión social;
- B) conforme a su naturaleza;
- C) conforme a su metodología ²⁹.

TRAGEDIA FAMILIAR E HISTÓRICA

Relacionado con posiciones marxistas, mas, a la larga, independiente de ellas, por la raigambre profunda de su estética, está el cine de Luchino Visconti. Esta figura, la de otro gigante del cine, emerge de las filas del movimiento neorrealista italiano, para sumergirse luego en los anales del melodrama, la ópera y la música clásica en general, la novela histórica y la tragedia de nuevo cuño, influencias todas que su personalidad agrupó en los inconfundibles trazos de una espléndida puesta en escena.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 481.

De todas éstas, es la presencia de la tragedia la que más se siente en sus películas, tragedia familiar como la de *Rocco y sus hermanos* (1960), incursión en el desmoronamiento de una familia de provincia dividida en medio de la pujante ciudad industrial, epicentro de miserias sin cuento; o la de *Grupo de familia* (1975), fértil prolongación de la primera, girando en ella el conflicto alrededor de una familia acomodada que entabla amistad con un solitario y generoso profesor de arte. Tragedia histórica, en la cual el fracaso de los sentimientos y expectativas más personales de sus personajes protagonistas está atado a las modificaciones históricas de una sociedad, tal como lo vemos en *Senso* (1954), *El gatopardo* (1963) y *Ludwig* (1973). Tragedia de la crisis de una concepción del mundo, de una estética y del deseo erótico en el caso de *Muerte en Venecia* (1971).

Tampoco pretendemos, a estas alturas, hacer una disquisición relativa al género trágico. Abundan los estudios sobre el particular. No sobra, eso sí, señalar que, claro, de la original tragedia griega sólo perduran, en las películas de Visconti y otros ejemplos, tanto del cine como del drama teatral, algunos elementos, aunque esenciales, pese a la pérdida del mito. El ya mencionado Dreyer, por otro lado, intentó dar gestación a una tragedia cinematográfica, dejando constancia de ello en sus películas y escritos, así como el joven Nietzsche creía encontrar en los dramas musicales de Wagner la tragedia revivida. No fue, entonces, el director italiano el primero en volver sobre los pasos del *pathos* ático.

El propio Visconti se habría sentido aludido por estos trozos de la obra de Schopenhauer, uno de los maestros de Nietzsche, los cuales atañen mucho a una definición de lo trágico:

Tanto sobre la mayor impresión que produce sobre el espectador como por sus grandes dificultades, se considera con razón la tragedia como el género poético más elevado. Para comprender bien el conjunto de las reflexiones hechas en este libro, conviene observar que el fin de esa labor suprema del genio poético es mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores sinnúmero, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso a que fatalmente están condenados el justo y el inocente, lo que nos suministra una indicación importante sobre la naturaleza del mundo y de la vida. La tragedia nos representa el triunfo de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado supremo de objetivación. Y nos presenta este cuadro, ya provengan nuestros errores del azar o del error que gobiernan el mundo bajo forma de fatalidad y con tal perfidia que tiene todas las apariencias de una persecución personal deliberada, ya tengan su origen en la misma voluntad humana, en los proyectos y esfuerzos individuales que se entrecruzan y combaten, o en la malicia y estupidez de la mayor parte de los mortales. Una y la misma voluntad es la que vive y se manifiesta en todos; pero sus manifestaciones luchan y se destrozan entre sí³⁰.

³⁰ *Op. cit.*, pág. 487.

El filósofo citado concibe la voluntad como la fuerza ciega, sin finalidades racionales, que gobierna el universo, un ímpetu de características arrolladoras que arrastra a todos los seres sin sentido ni obstáculos. Respecto al arte, nos dice que cada una de sus expresiones representa un grado de objetivación de la voluntad, que su metafísica cobija en ideas platónicas, modelos eternos de la realidad sensible. Quizá Visconti no era tan pesimista como este pensador, pero lo cierto es que, de forma indirecta, aparentemente sin percatarse de ello (al menos, no nos lo dan a entender sus biógrafos, hasta donde sepamos), le era deudor en un aspecto más, el de la música. Melómano consumado, intérprete — no público — del violonchelo, hijo de una mujer que no tocaba mal el piano, el autor de *Muerte en Venecia* hacía del flujo musical de sus bandas sonoras una corriente sustancial del caudal pasional de sus obras, a ratos subterránea, a ratos muy enérgica, en un mano a mano de marca mayor con la imagen. La música de Gustav Mahler en esta película es muy relevante, hasta el punto de que su personaje central hace las veces, no explícitamente, de este compositor; mientras la de Anton Bruckner en *Senso* recoge los secretos más ocultos de un derrumbe pasional, cumpliendo un rol idéntico la de César Franck que se escucha en *La vaga estrella de la Osa Mayor* (1965).

No nos olvidemos de que, según NIETZCHE, en *El origen de la tragedia*, este género era inicialmente música y sólo música, la entonada por el sacerdote y el pueblo en los rituales dionisiacos, que se desplazó hacia la estilización poética de personajes y coro en la tragedia ática. De la música afirmaba también Schopenhauer que “se refiere a la esencia interior del mundo y de nuestro yo”³¹ y es “un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad”³². En su jerarquización de las artes, le concedía a la música la corona porque ésta encierra en sí, no las Ideas, sino la propia existencia del mundo, “es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo y hasta podemos decir como lo son las Ideas...”³³, llegando al corolario de que la música podría incluso darse sin el universo porque de por sí configura uno en su globalidad (el universo). La filiación romántica de Schopenhauer lo hacía declarar asimismo que “la obra del genio consiste en la invención de la melodía, en el descubrimiento de los más profundos secretos de la voluntad humana”³⁴.

La música en la obra de Visconti adquiere las proporciones de un *continuum* sustancial, próximo a la MELODÍA INFINITA wagneriana; en varios de sus filmes, no cesa de arrebatarnos nuestra atención para conducir no ya

³¹ *Op. cit.*, pág. 482.

³² *Op. cit.*, pág. 485.

³³ *Op. cit.*, págs. 477-478.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 479.

sólo la mirada, sino también la audición hacia lo crucial, psicológica, histórica y ontológicamente hablando, del acontecer trágico:

(...) en la tragedia hasta los caracteres más nobles renuncian, tras cruentos combates y prolongados dolores, a los fines que hasta entonces habían perseguido. Vemos que sacrifican los goces de la vida, y hasta se desembarazan voluntariamente y con gozo de la carga de la vida³⁵.

Suerte semejante corren repetidamente los héroes de Visconti, aun cuando las fuentes del melodrama y el realismo social, de las que bebe abundantemente, nos hagan engañarnos acerca del rango del drama: “La tragedia más perfecta es la que nos presenta la desgracia como un acontecimiento natural, familiar, constante”³⁶.

Se deduce de lo anterior que la esencia de lo real, de acuerdo con Schopenhauer y Nietzsche, sale a flote en la tragedia, radicalmente reformada, primero por la civilización cristiana y, más tarde, por Visconti, a partir de sus antecedentes neorrealistas, esencia que es para todos ellos DOLOR. De la tragedia, para finalizar, sostiene el historiador del drama Alardy Nicolls que murió en su cuerpo, sobreviviendo sin embargo sus claves espirituales en las situaciones límite de los más grandes dramaturgos occidentales y universales.

DINÁMICA DE LO EXISTENCIAL

Más arriba abordábamos el tema de Heidegger y su estudio ontológico de lo existencial. Una ejemplificación cinematográfica de ello, aunque más familiarizada con el enfoque de Albert Camus, admirador del filósofo alemán, hallamos en la obra de Michelangelo Antonioni. Algunas de sus películas, v. gr. *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y el *El eclipse* (1962), trilogía que se constituyó en hito del cine contemporáneo, al igual que *El desierto rojo* (1964), *Blow up* (1966) y *El pasajero* (1975), mantendrían puntos de contacto con el escritor por ese sin sentido de la existencia que el hombre encara a través de la rebeldía, un resistirse a aceptarlo, el cual desemboca en el crítico sobreponerse a la nada, a sabiendas de lo inútil del desafío a ésta, de los personajes de ambos. Confluiría así el mundo de Antonioni con aquella argumentación filosófica de CAMUS en su notabilísimo texto de juventud *El mito de Sísifo*, del cual extractamos algo que parece estar escrito con letras de molde en las películas del cineasta italiano: “Un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre. Un hombre sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece

³⁵ *Op. cit.*, pág. 480.

³⁶ *Op. cit.*, pág. 480.

ya al porvenir. Esto es natural. Pero es natural también que haga esfuerzos por liberarse del universo que él mismo ha creado”³⁷.

LA CONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LA MEMORIA

El mismo Heidegger puntualiza que “el fundamento ontológico original de la existencialidad del ‘ser ahí’ es la ‘temporalidad’”³⁸, es decir, la historicidad. El hombre es un ser histórico y sus productos culturales lo son siempre. Por eso, también el cine participa de las delimitaciones y determinaciones del entorno de sus distintas épocas, razón de más para considerarlo como MEMORIA de los fenómenos de la historia cuyo cuidado y estudio son cruciales para la sociedad.

Todas las concepciones filosóficas repasadas, a vuelo de pájaro, en este escrito, si bien han gozado de acogida, consciente o inconscientemente, en la obra y declaraciones de los cineastas enumerados, tal como ha quedado consignado anteriormente, se han inscrito dentro de la historia del arte cinematográfico, atestiguando su irreductible ligazón al pensamiento estético, parte de la filosofía, al igual que la del arte en general con éste. La historicidad de las obras en cuestión, retomando idearios de muy larga trayectoria, o transplantando a la pantalla inquietudes coexistentes con el hombre de hoy, ameritan su conservación y examen para entender que el presente es el resultado de procesos históricos a los cuales es necesario volver una y otra vez, pues dan luces en torno a las direcciones, nunca unívocas ni unidimensionales, de la producción cultural que nos sentimos llamados a continuar. Sean cuales fueren las propensiones de los múltiples realismos metafísicos hacia la realidad del espíritu — Dios, las ideas o un ser intemporal —, o las de los realismos materialistas (identificados asimismo como metafísicos por algunos) hacia la de la materia, sean positivas o negativas, el cine, arte de los fenómenos en movimiento, en unos y otros casos, nos ha enseñado mucho sobre la totalidad de ellos, matizados por una gran variedad.

Cada obra aquí proyectada sobre la memoria, individual y social, siendo expresión viva de un pensamiento, ya esté aislado o sistematizado, entra a hacer parte del patrimonio histórico. De ello no podemos prescindir aunque queramos, tanto más cuanto que todas poseen valores suficientemente ponderados por los analistas del cine. Idealismos y espiritualidad, materialismos y perspectivas fenomenológico-existenciales, corrientes enraizadas comúnmente por Ferrater Mora en la órbita genérica del realismo, han sido cartas de navegación de un arte que ha mostrado con maestría la dignidad del hombre en su diaria integración a la historia. MEMORIZAR, pues, la diligencia con que unos y otros han sido representados por los cineastas,

³⁷ ABERT CAMUS, *El mito de Sísifo*, en *Obras*, t. I, Madrid, Alianza Editorial, pág. 240.

³⁸ HEIDEGGER, *El ser y la nada*, pág. 256.

ha sido un trabajo prioritario, no únicamente para los investigadores del séptimo arte, sino también para los de la filosofía y el amplio espectro de las ciencias sociales, de lo cual poseemos, por fortuna, copiosa bibliografía. El cine, quizá con mayor énfasis que todas las demás artes del pasado milenio, nos ha representado brillantemente al hombre histórico. Lo seguirá haciendo, ahora con el concurso de la tecnología electrónica y digital. La memoria de sus conquistas es, simultáneamente, memoria de la vida social e histórica en general. De esta última sabemos mucho gracias al realismo cinematográfico que Bazin dilucidó felizmente.

Si Heidegger indica que “la belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento”³⁹, pertinente es el estudio de todas esas verdades emanadas de la pantalla grande. “El arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad”⁴⁰; filosofía, ciencia, arte — Hegel agregaba: religión — luchan por penetrar en la verdad, lo común a las búsquedas de todas estas instancias del conocimiento. La verdad del hombre en la historia se ofrece a ellas a través, entre otros, del cine, medio óptimo de nuestra época para dichas indagaciones: lo fue en el siglo xx, lo será en el nuevo milenio.

EL CASO COLOMBIANO

Nuestra cinematografía, pequeña mas no insignificante, ha escrito audiovisualmente una memoria de la mentalidad y cultura nacionales que, desgraciadamente, no ha sido investigada lo bastante como para tener en la actualidad balances críticos exhaustivos. El texto de mayor envergadura en ese sentido es la *Historia del cine colombiano* de HERNANDO MARTÍNEZ PARDO⁴¹, el cual, por abarcar solamente el período que llega hasta los años setenta, requiere de complementos urgentes. Quien escribe estas líneas ha procurado hacerlos en dos monografías: *El cine y el video colombianos de finales de siglo, 1980-1994*, y *Tres cineastas colombianos: Jorge Echeverri, Óscar Campo y Luis Ospina*⁴², siendo esta última una reflexión más pormenorizada y reciente de aspectos tratados en la primera. Hay otros pocos materiales bibliográficos en los que se pretende llenar los numerosos vacíos

³⁹ HEIDEGGER, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 40.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Véase HERNANDO MARTÍNEZ PARDO, *Historia del cine colombiano*, Santafé de Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1998.

⁴² El primero de estos textos, fruto de una Beca de COLCULTURA, otorgada en 1993, se encuentra en los archivos del Ministerio de Cultura, Sección de Becas, al igual que en la biblioteca de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Tres cineastas colombianos* (1999), por su parte, puede consultarse en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia.

de los cuales adolece el trabajo crítico nacional, muy limitado por los criterios y visiones de quienes tienen la responsabilidad de emprenderlos.

Nos falta una orientación más consciente de los puntos de vista estéticos que permita disponer de un diagnóstico metodológicamente justificado del terreno en el cual confluyen las obras y las ideas, el carácter realista del cine y las diferentes visiones de las realidades humanas. No obstante, una recopilación intensa de las películas producidas en el país, por parte de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, ha facilitado enormemente, durante las dos décadas anteriores, la realización de tales propósitos.

En cuanto al escharbar del cine en la memoria histórica de la nación, misión altamente valiosa de toda cinematografía, la nuestra, en el contexto de una cultura enfermizamente dominada por el olvido, parece marchar, con unas cuantas honrosas excepciones, por la vía de la amnesia generalizada. Imperativo categórico para los cineastas es el de construirla, o reconstruirla, con el fin de reflejar una idiosincrasia cuyos moldes no pueden encasillarse exclusivamente en la frivolidad y la inexistencia de ambiciones artísticas o intelectuales. Los padecimientos, tanto de una educación, que el capital grupo de la revista *Mito* calificó en los cincuenta de FARSA (las cosas no han cambiado mucho), como de una política cultural anacrónica, afectan claramente los pasos de cojo del audiovisual colombiano, entendiéndose por ello el hecho de que ahora no puede juzgarse el cine independientemente de la televisión o el vídeo.

En *El origen de la obra de arte* leemos:

La esencia del arte es poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad. Entendemos este fundar en tres sentidos: fundar en el sentido de donar, fundar en el sentido de fundamentar y fundar en el sentido de comenzar. Pero la fundación sólo es efectivamente real en el cuidado. Por eso, a cada modo de fundación corresponde un modo de cuidado (...).

El proyecto poético de la verdad, que se establece en la obra como figura, tampoco se ve nunca consumado en el vacío y lo indeterminado. Lo que ocurre es que la verdad se ve arrojada en la obra a los futuros cuidadores, esto es, a una humanidad histórica. Ahora bien, lo arrojado no es nunca una desmesurada exigencia arbitraria. El proyecto verdaderamente poético es la apertura de aquello en lo que el *Dasein* ya ha sido arrojado como ser histórico. Aquello es la tierra y, para un pueblo histórico, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que reposa con todo lo que ya es, pero que permanece oculto a sus propios ojos. Pero es su mundo el que reina a partir de la relación del *Dasein* con el desocultamiento del ser. Por eso, todo lo que le ha sido dado al ser humano debe ser extraído en el proyecto fuera del fundamento cerrado y establecido expresamente sobre él. Sólo así será fundado como fundamento que soporta.

Por ser dicha extracción, toda creación es una forma de sacar fuera (como sacar agua de la fuente). Claro que el subjetivismo moderno malinterpreta de inmediato lo creado en el sentido del genial resultado logrado por el sujeto soberano. La fundación de la verdad no sólo es fundación en el sentido de la libre donación, sino también

en el sentido de ese fundar que pone el fundamento. El proyecto poético viene de la nada desde la perspectiva de que nunca toma su don de entre lo corriente y conocido hasta ahora. Sin embargo, nunca viene de la nada, en la medida en que aquello proyectado por él, sólo es la propia determinación del *Dasein* histórico que se mantenía oculta.

La donación y fundamentación tienen el carácter no mediado de aquello que llamamos inicio. Ahora bien, el carácter no mediado del inicio, lo característico del salto fuera de lo que no es mediable, no sólo no excluye, sino que incluye que sea el inicio el que se prepare durante más tiempo y pasando completamente inadvertido. El auténtico inicio es siempre, como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado. El inicio ya contiene de modo oculto el final. Desde luego, el auténtico inicio nunca tiene el carácter primerizo de lo primitivo. Lo primitivo carece siempre de futuro por el hecho de carecer de ese salto y salto previo que donan y fundamentan. Es incapaz de liberar algo fuera de sí, porque no contiene nada fuera de aquello en lo que él mismo está atrapado.

Por el contrario, el inicio siempre contiene la plenitud no abierta de lo inseguro, esto es, del combate con lo seguro. El arte como poema es fundación en el tercer sentido de provocación de la lucha de la verdad, esto es, fundación como inicio. Siempre que, como ente mismo, lo ente en su totalidad exige la fundamentación en la apertura, el arte alcanza su esencia histórica en tanto que fundación⁴³.

Sería una verdad de perogrullo sentenciar que la cultura colombiana ya ha tenido un inicio. Pero en buena medida sigue oculto, por lo menos por lo tocante al audiovisual. Hay que **ABRIRLO** para reencontrar sus fundamentos, solidificándolos hacia un porvenir más digno para nuestros ciudadanos, el cual no estriba sólo en las metas económicas, por lo demás harto maltratadas. También hay que **CUIDARLO** para combatir el olvido⁴⁴. Es preciso desprenderse del egocentrismo que nos distingue, muy especialmente a los **ARTISTAS**, si se quiere **DONAR** a un país — agobiado por la violencia, la injusticia y la mediocridad de fines —, obras fundadoras de identidad histórica, fundamentos de solidaridad social para dejar atrás nuestra crisis.

Es por eso que nos hemos propuesto llevar a la práctica el proyecto audiovisual **MEMORIA**, una serie de realizaciones en el formato del vídeo, cuyo objetivo es el de representar al ser histórico del colombiano con una mirada desde el presente hacia el pasado, que comprenda los fundamentos de nuestra cultura en sus diferentes ámbitos, realizaciones que podrían apuntar, como granitos de arena, en la dirección de una patria mejor para todos espiritualmente.

⁴³ *El origen de la obra de arte*, págs. 54-55.

⁴⁴ Para disponer de un marco teórico muy pertinente, referido a la experiencia del director italiano Roberto Rossellini, se recomienda leer mi artículo "Actividad del proyecto educativo de Roberto Rossellini", en *Ensayos*, núm. 5, Año V, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1998-1999, págs. 98-99.