



INSTITUTO GLOBAL DE ALTOS ESTUDIOS EN CIENCIAS SOCIALES
(IGLOBAL)

El Tiempo Cinematográfico: Sus Características

Trabajo final para optar por el título de
ESPECIALIDAD EN PENSAMIENTO COMPLEJO, CIENCIAS DE LA
COMPLEJIDAD Y TEORÍA DEL CAOS

Proponente

Lic. Juan José Namnún Tavárez

Asesor

Pedro Sotolongo

26 de noviembre de 2013
Santo Domingo, República Dominicana

Problema o situación problemática *que abordará* en el Trabajo Final, *dentro del Tema escogido*. **El tiempo como constituyente principal de la representación fílmica de la realidad, hacia un enfoque complejo.**

Principales *sub-temas del tema escogido* que estima necesarios para el desarrollo de su Trabajo Final.

El tiempo como materia cinematográfica.

Resumen de los enfoques sobre la realidad que se han presentado durante el primer siglo del cine.

Argumentos relevantes *que justifiquen* el estudio o indagación:

El cine es considerado el séptimo arte. Como tal, lo podemos caracterizar como una dinámica compleja en la que su entorno: el tiempo y el espacio de su presentación son también sus componentes materiales. Acotado el espacio por las dimensiones planas de la pantalla y transformado su tiempo por el proceso de montaje (este proceso a su vez está acotado por la duración del filme). Esto puede demostrarse haciendo la observación de que los componentes de la percepción fílmica, la luz y el sonido, están contenidos en el espacio y el tiempo. Y constituyen subconjuntos del mismo; por ejemplo, la luz dentro de la toma varía, condensando la imagen si se oscurece y desgarrándola si aumenta, a la vez que el sonido que se imprime a la representación del espacio distribuye el sentido de la toma, al agregar componentes del universo diegético o al explicar los sucesos que se supone conforman parte del relato, como la voz en off de los documentales.

Señale el *objetivo general* del Trabajo Final: **Describir teóricamente la función del tiempo como componente cinematográfico.**

Señale *varios objetivos específicos* del mismo:

1- Revisar parte del cuerpo teórico que sobre la materia del cine han hecho:

Los cineastas Andrey Tarkovsky, en su obra “Sculpting in time”;
José Luis Guerin, en su taller “Variaciones de la real” y entrevista concedida al autor; el cinéfilo Fabrice Revault D Allons, en su obra “La luz en el cine”;
y el filósofo Edgar Morin, en su obra “The cinema or the imaginary man”,
entre otros.

2- Elaborar una breve síntesis de las características del cine (intentar una hermenéutica a su historia y evolución) desde la perspectiva como una dinámica compleja.

3- Caracterizar el uso del tiempo como componente cinematográfico.

Otros aspectos vinculados a la elección del tema dentro de la perspectiva de “la Complejidad”: Vinculación de este tema *con sus propias preocupaciones teóricas y conceptuales acerca de “la Complejidad”*, o bien con los antecedentes conocidos por Ud. del estudio que se propone hacer:

La característica que determina que una dinámica sea compleja es que sus componentes se encuentren en proceso de cambio y transformación. El cine, aun cuando los filmes individuales que lo componen no necesariamente sufran cambios y/o transformaciones propios, está en proceso constante de avanzar, retroceder, transformarse, destacar algunos elementos en desmedro de otros, y esto ocurre de manera iterativa, puesto que cada vez que aparece una fuente nueva de filmes (directores noveles, casas productoras de entrada reciente al mercado, país que intenta impulsar o iniciar una industria fílmica), emulan los logros y esfuerzos de quienes les han precedido, haciendo que la suma de sus partes sea mucho menor que el todo. La complejidad tiene también la intención de mostrar a gran parte de la humanidad, la necesidad de mostrar un paradigma distinto a la racionalidad medios/fines

imperante, la problemática que se presenta ante la actitud demente de cortar la rama en la que nos estamos sosteniendo.

Una preocupación que tiene el sustentante de este trabajo es la necesidad de actualizar en la mente de las personas la limitación temporal de nuestras vidas (“Enséñanos a contar nuestros días, sepa yo cuan frágil soy”, decía el dulce cantor de Israel), ubicación temporal que intenta hacer del cine, su surgimiento, desarrollo y quizás lejano ocaso.

Lo que lo ha motivado en la Especialidad a esta indagación del tema y el problema o situación problemática: **El ensayo que sobre la semiosis de la realidad nos entregó el profesor Sotolongo (Pedro Sotolongo, doctor en Filosofía), durante el tercer módulo de este curso, me motivó a continuar esa línea de estudio, que versaba sobre las cuatro fuentes fundamentales de cambio y transformación en el universo:**

La masa, la energía, la información y el sentido (identitario), semiosis que al intentar trasplantarla a la disciplina del estudio cinematográfico provocó el deseo de estudiar los componentes del cine y de acuerdo con la hipótesis de Tarkosvky (refrendada por personalidades como Gilles Deleuze y José Luis Guerín) de que el tiempo es la sustancia del cine (para Guerín lo es el registro del tiempo momificado).

Señalar si *la aproximación* del mismo a:

la perspectiva de “la Complejidad” será: ☒x_ Cualitativa

Metafórica significa que se referirá a a “la Complejidad”, sin abordar algún caso específico de su plasmación en uno u otro proceso de dinámica-cambio y transformación-complejos).

(Cualitativa significa que abordará algún caso específico de plasmación de algún proceso de la dinámica -cambio y transformación- complejos de manera no cuantitativa).

Si es una aproximación *cualitativa* o *cuantitativa*: ¿Cuál es el proceso cuya *dinámica (cambio y transformación) compleja* desea abordar desde la misma?

Describir la función del tiempo en la dinámica del fenómeno cinematográfico, tomando en cuenta que la luz, el sonido y el espacio son los componentes del cine que solo adquieren sentido una vez son puestos a transcurrir durante una proyección y en un periodo de tiempo específico.

Vinculación de este tema con el trabajo que realiza actualmente.

Dentro de la disciplina en la que me desenvuelvo estoy interesado en introducir un debate en la cinematográfica nacional sobre la necesidad de hacer una revisión teórica de los conceptos del cine para promover mejores prácticas, ¡películas dominicanas de calidad!, en nuestro quehacer fílmico.

Tipo del Trabajo Final *como ensayo* académico: ___ Empírico x De revisión ___ Teórico
(marcar con X)

Para dar un breve paseo por las estepas, a veces áridas, otras fértiles y pletóricas, de la Cinematografía y sus componentes en el ámbito de la comunicación audiovisual, expresión de la subjetividad humana; debe empezarse a dar los pasos por los principios de la ciencia tradicional: analítica, lineal, reduccionista. Signada por un agónico mas desafiante positivismo que se formó de acuerdo el canon metodológico del siglo XVIII y su insuperable escisión entre sujeto investigador y objeto investigado; y lo más importante para el estudio y la historia de la estética: el sisma entre “*saber racional*” científico, cierto, poderoso, y los otros saberes que se relegaban a lo anecdótico, y empírico en el mejor de los casos, o al terruño de lo mítico y legendario, en el peor.

Un enfoque de ciencia positivista en el terreno estético acostumbra a producir concepciones cerradas, estériles y un arte que está al borde del abismo del vacío cuando es arte...

El Dr. Sotolongo nos recuerda: “*Todo comienza en la cabeza de los padres*”, una aseveración que requiere más explicación que la que corresponde a este trabajo. Sin embargo, sirve de punto de partida para intentar tomar en cuenta todo aquello que debe ser tomado en cuenta en la cabeza de los padres del cine. Y la paternidad del cine inicia en la luz y el padre de los estudios científicos de la luz es...



“Luz,” Santo Domingo,
invierno, del 2011

LA LUZ EN EL CINE

“Y la luz en las tinieblas resplandece, más las tinieblas no la conocieron”. Juan 1:15



“El fuego”, West chapell, Florida, USA, diciembre 2012

En 1704 se publica el tratado “Óptica”, de Isaac Newton, sobre la naturaleza de la luz. Se cuenta de Newton que decía la siguiente frase (en paráfrasis) “Mis conocimientos los obtuve parado sobre los hombros de los gigantes que me precedieron”. Entre estos gigantes de la ciencia descolla, (según Carl Marx, en: “La

sagrada familia”) Francis Bacon de Verulan, quien es el verdadero patriarca del materialismo inglés y de toda la ciencia moderna en paráfrasis a Marx.

Bacon, figura cimera del empirismo es considerado el Padre de la Epistemología Moderna, del método básico de experimentación y de la inducción (el camino que encuentra al conocimiento partiendo de lo particular a lo general). La obra principal de Bacon es el *Novum organum sicientiarum*. Para Bacon la ciencia es una ciencia de la experiencia (y por lo tanto Newton se dedicaría a buscar la explicación al fenómeno de la luz a través de experimentar con él) y nuestros sentidos no nos mienten (su cerrazón a la caverna platónica es flagrante, caverna que sería abierta y visitada muchas veces en la historia, antes de los materialistas ingleses y después). Bacon citaba como autoridad las “Homeomérias” de Anaxágoras y, por supuesto, a los átomos (finos corpúsculos indivisibles) de Demócrito.

¿Cómo iba a aceptar un discípulo de Bacon las teorías ondulatorias de la luz de R. Hooke o las de Cristian Huggens? Si toda la naturaleza es corpuscular, cómo no lo iba a ser la de la luz... Los colores vendrían a ser la manifestación más evidente de ese hecho: cada color correspondería con un corpúsculo distinto, que sería de menor tamaño

mientras menos intenso fuese el color, ejemplo también de la clausura causal del mundo que las teorías de Newton implantarían. El color constituía un efecto cuya causa era una partícula especial de luz. Una ilustración más para explicar la teoría de Newton:

Los distintos grados de rojo que podían observarse en un campo de batalla tenían su causa en que: el rojo de las rosas del campo (la primavera era la época de las batallas) tenía menos intensidad, porque sus corpúsculos rojos eran más pequeños que los de la sangre derramada por los jóvenes irlandeses que se habían enrolado dentro del batallón de algún lord inglés que, a la vez, les había suplido uniformes (más de una vez descontado de los míseros sueldos de la soldadesca) con tela teñida de unos corpúsculos de rojo aún mayores que los de la sangre de los caídos en combate.



"Barry Lyndon", S. Kubrick, Dp John Altcot, UK, 1974

La explicación newtoniana tenía sentido, estaba acorde con la experiencia y no tenía nada de subversiva... Las comparaciones de algunos científicos entre la luz y el sonido, no eran necesarias. Además, Newton, al igual que Aristóteles en la antigüedad, había hablado, no había más nada que decir.

EL SIGLO DE LAS LUCES

Durante este siglo (que duró más de cien años -ese es parte del problema del usar las licencias poéticas en el lenguaje de la difusión científica-) surge la ruptura entre el dogma religioso tradicional y las ciencias. Las ciencias se aplicaban cada vez más en función de desarrollar y mejorar los avances tecnológicos que permitirían la Revolución Industrial, obviando las controversias tan caras al Medioevo.

Es el siglo también donde inician la Ilustración y el Enciclopedismo. Jean Jacques Rousseau, Charles Louis Montesquieu y Francois Marie Arouet (Voltaire) fueron las figuras precursoras del movimiento intelectual que impulsó a la Revolución francesa, pero que no se preocupaba mucho por contradecir lo que sobre la naturaleza de la luz había ya explicado Newton, baste mencionar el título de una de las obra de Voltaire: “Elementos de la filosofía de Newton”.

Para 1772, Dionisio Diderot entregaba para su publicación “*Le grande encyclopedie*” (o el “*Diccionario razonado de las ciencias, artes y oficios*”), poco después (y a todas “luces”, por coincidencia) las trece colonias inglesas en Norteamérica proclamaban su independencia. El albur del Directorio parisino de Danton y Robespierre se iniciaba, marcando el fin del Despotismo Ilustrado (al menos en Europa occidental, los



“La Coronación de Napoleón”, Louis David, Francia, 1805, Fuente: Wikimedia Commons.

Hasburgo tendrían todavía muchas décadas de reinado al oriente del Rhin), Louis David, pintor neoclásico francés dejaría para la posteridad su peculiar visión del momento en que los últimos remanentes del Ancien regime perdían su poder, el sisma definitivo entre el poder político y la iglesia católica romana: Napoleón, heredero del Directorio, se coloca él mismo sobre sus sienes la corona que el Papa le entregaría (poco después haría efectivo ese acto al abolir al Sacro Imperio Romano Germánico). Luego de la batalla de Austerlitz, emerge con fuerza el mundo decimonónico.

Es en este mundo del siglo XIX que unos científicos se deciden a entrar en controversia con Newton. T. Young, con sus experimentos sobre la interferencia lumínica, y A. J. Fresnel (las lámparas que cambiarían la iluminación para el cine llevan su nombre), con sus experimentos sobre la difracción y la polarización de la luz, y luego J. B. L. Foucault y A. Fizeau, con sus experimentos sobre la velocidad de la luz, describirían una naturaleza lumínica ondulatoria... Las academias de ciencia de toda Europa, no pueden ponerse de acuerdo. ¿Cómo puede un fenómeno tan sencillo como la luz tener tal contradicción? En una academia de Europa, al menos esta ocurrencia no presentaba ningún problema (y en esta academia estudiarían alumnos como Kierkegaard y Marx), el propulsor de la Dialéctica encontraría en la naturaleza contradictoria de la luz quizás la mejor demostración de sus postulados.

C. Maxwell formula las ecuaciones que sirven de base a su teoría de los fenómenos electromagnéticos, de los que la luz forma parte, y demuestra que la luz es una onda electromagnética transversal, en 1887 (ya casi en el siglo XX pero éste se demoraría en llegar debido a la pax armada). A. Michelson y E. Morley demuestran que la velocidad de la luz es constante e independiente del movimiento... despejando toda duda acerca de la naturaleza muy compleja de la luz.

EL PARADIGMA DE LA SIMPLICIDAD

Abstraer, analizar, determinar, reducir, homogeneizar, ordenar, legislar... es un paradigma de bastante utilidad para descubrir principios... Sólo hay que imaginar la capacidad tan grande de abstracción que se necesita para que desde la mera observación de la caída de una manzana se formulase el principio de la gravitación universal.

Sin embargo *“La complejidad es inherente a la naturaleza”* (E. Morin, E. Leff, P. Sotolongo, B. Goodwin, entre otros) y la luz, que es inmanente a la naturaleza, no puede no ajustarse a esta condición, *“La luz es lo que manifiesta todo”* y ésta no es susceptible a ser homogeneizada (los láser son un fenómeno muy



*“Apple Coin”, Children Hospital Prebisterian,
Foto Nasry Namnún, Julio 2013*

complejo también, el ordenar los haces fotónicos produce un emerger de nuevas cualidades de la luz). Descomponer en partes la luz (¿Cuáles los corpúsculos u ondas?) es un ejercicio de futilidad. Las leyes de la óptica son bien conocidas y estudiadas, pero ¿cómo se reduce la luz?, ¿cómo se determina? Ahora bien, el abstraer la luz, ese ha sido el trabajo de los pintores desde que en Altamira, Lacaux e innumerables cuevas, un ser humano se decidió a darle materialidad a sus sueños y los sueños que no están hechos de luz son pesadillas.

EL TURBULENTO SIGLO XX

Los nuevos descubrimientos que científicos como A. Einstein, M. Planck y H. Hertz ponen en acción constituyen los principios de la nueva teoría corpuscular de la luz. Donde aparece un nombre: los fotones, que no tardarían, a partir de los trabajos de L. De Broglie y E. Schrodinger, en demostrarse insuficiente... Al final se recupera lo que había quedado en el medio (la transversalidad de la onda electromagnética) y la luz se reconoce como un fenómeno dual: una onda transversal en los fenómenos de propagación (difracción, polarización e interferencia) y que se comporta como un flujo de partículas interactivas en diferentes fenómenos (fotoefecto, efecto Compton, espectros atómicos discretos).

Dos de los fenómenos de propagación, descubiertos a fines del siglo XIX, ilustran la complejidad de la luz: la interferencia, las ondas mecánicas se suman algebraicamente. Si la amplitud de onda resultante es mayor que las amplitudes de ondas que interfieren, se dice que es una interferencia de índole constructiva; si el resultado de la suma es menor, se dice que la índole de la interferencia es destructiva. Para que la interferencia que se realice sea estable es necesario que la luz sea monocromática y coherente, o sea, que las fuentes de luz que intervengan sean idénticas y que los cambios de fase y las direcciones de oscilación cambien en todo momento de la misma forma, una característica que no cumplen las fuentes de luz naturales (porque son complejas y no pueden, salvo en casos muy peculiares, no serlo) ya que tienden por su misma naturaleza a ser incoherentes y la formación de luz coherente es un proceso que requiere de una sofisticación técnica y/o pericia operacional que sólo puede aparecer en los ámbitos bióticos de la naturaleza. Su

ocurrencia a gran escala, salvo en casos de una excepcionalidad inmensa, es artificial y fue la base del cine clásico.

LAS FUENTES DE LUZ NATURAL

Emitir luz es un fenómeno que en biología se conoce como bioluminiscencia. En la escala de los animales que la emiten (la de las fosas abisales, los prados otoñales poco urbanizados entre otros pocos) son considerados fuentes de luz natural. Para la escala humana, aun antes de la civilización, estas fuentes no iluminaban lo suficiente (la leyenda del niño que escapa de sus captores atrapando en una botella decenas de luciérnagas y utilizando su luz para alumbrar su camino en la oscuridad es bonita...). La fitoluminiscencia es de costumbre fuente de leyendas tétricas de lugares que son puertas al ultramundo. Así pues, los monstruos pelágicos de luz traidora y la poética de los cocuyos de las dóciles noches primaverales del trópico caribeño (su luz blanco-verdosa es fuente de requiebros rurales más que de iluminación) no pasa de ser una fase, lírica o de pesadilla más propia de la literatura o de los viajes del “Calypso” que de los motivos de este ensayo. Todo un éxito de la estética de la naturaleza... a una escala imperceptible para la racionalidad medios-fines que ha extinguido a las luciérnagas de la ciudad de Santo Domingo.

Para la Historia de la Humanidad tenemos dos fuentes de luz natural:

EL FUEGO

Los griegos buscaban la sabiduría. La tradición cuenta esa búsqueda como logocéntrica, a través del lenguaje, y ese lenguaje les permitió componer mitos de gran belleza que siguen despertando pasión al paso



"Faust" Murnau, Dir Carl Offman, Alemania, 1926

de los siglos y que escribieran piezas literarias de excelente factura técnica que sirvieron de inspiración para cineastas, novelistas y poetas. Uno de esos poetas, novelista de origen indígena, llevó a la posteridad los siguientes versos:

*Yo sé que un día las gentes
querrán saber por qué hay tanto rocío en las
praderas,
yo sé que un día
irán ansiosas a los campos,
seguirán los hilos de los prados,
y a través de las florestas
llegarán hasta mi pecho,
y comprenderán,
-lo siento, estoy sintiéndolo-,
que es mi amor quien platea por ti el mundo
en las mañanas,
y verás esta hoguera.*

*Desde ciudades enterradas,
desde salones sumergidos,
desde balcones lejanísimos,
verás este amor,
y escucharás mi voz
ardiendo de hermosura,
y comprenderás que sólo por ti he cantado.
Porque sólo por ti estoy cantando.
¡Sólo por ti resplandece
mi corazón extraviado!
¡Sólo para que me veas,
ilumino mi rostro oscurecido!
¡Sólo para que en algún lugar me mires
enciendo, con mis sueños, esta hoguera!*

El poema que contiene estos versos se publicó en el libro “Las imprecaciones”, de 1960, el año en que inicia en el cine la eclosión de la modernidad. La importancia que el autor atribuye al fuego, en los tres ámbitos más generales de la humanidad: el de la naturaleza (praderas, campos, florestas), el ámbito de la civilización (ciudades, salones, balcones) y el ámbito que para él como poeta es más caro, el de la subjetividad humana (corazón y éste extraviado, rostro y este oscurecido ¿por el humo de la hoguera, por la tristeza, por ambos? Y la comunicación no verbal –sólo para que me veas, para que en algún lugar me mires– y los sueños, que son los que encienden la hoguera) al final, luego de una estrofa lapidaria, dedicada a la Entropía, el poeta resume todas las ponderaciones que se han ido precipitando en la extensión del poema y concluye unificando las dos características principales del fuego: la destrucción y la iluminación. Heráclito decía: con el fuego se cambian todas las cosas y el escritor de la epístola a los hebreos recuerda que DIOS es fuego consumidor.

*¡Quiero que el rayo de mi ternura
traspase con lanza a los que no conozco,
y salte noche hirviendo
a los ojos de los que abran este libro,
y en algún lugar
un día de este mundo,
me oigas
y te vuelvas,*

*como quien se vuelve extrañado
al sentir detrás el resplandor de un
incendio,
y comprendas que estoy ardiendo por ti,
quemándome
sólo para que veas,
desde tan lejos, esta luz!*

En la historia de las literaturas míticas, el poeta era también profeta. En el pueblo de Israel es tradición que las profecías fueron expuestas en poemas: los salmos, las profecías de Isaías, el segundo capítulo del libro de Jonás... y el mito de Casandra para los helenos... El profeta, poeta Scorza, describe en sus últimos versos del poema una inmolación ardiente... en 1960... Los conflictos que desembocaron en la guerra de Vietnam habían iniciado en 1954.



"Apocalipsis Ahora", F. Coppola, Dp. V. Storaro, USA, 1974

“¿De dónde vienen las guerras y los pleitos entre vosotros? ¿No es de vuestras pasiones, las cuales combaten en vuestros miembros? Codiciáis, y no tenéis; matáis y ardéis de envidia, y no podéis alcanzar; combatís y lucháis, pero no tenéis lo que deseáis, porque no pedís”. Santiago 4: 1 - 2

En 1960, el Vietcong (Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur) apoyado por Vietnam del Norte, intentó la reunificación del país por medio de una lucha armada. Tres años después, el régimen del gobierno de Vietnam del Sur se desmoronaba, habiendo perdido casi todo el apoyo popular. El gobierno de los EEUU envió tropas militares, primero para facilitar una evacuación del personal de su embajada y los ciudadanos de su país, y luego permanecieron esforzándose por apuntalar el régimen y unificar la península después. En todo el mundo hubo oposición a la internacionalización

de un conflicto que parecía interno, y que debía resolverse dentro de las fronteras del mismo Vietnam, sin injerencia extranjera. Diez años después, las fuerzas militares norteamericanas se retiraban de toda la península, el Vietcong y el ejército de Vietnam del Norte ocuparon el resto del territorio y fundaron la República Socialista de Vietnam, nación soberana que aun existe.

En esa larga y cruenta década, cientos de personas alrededor del mundo se inmolaban, incendiándose a sí mismos tratando de iluminar las conciencias de quienes aún no se manifestaban en contra de la guerra. Miles más eran incinerados junto con decenas de miles de hectáreas de bosque tropical (habitado por una rica biodiversidad) al no poder huir del bombardeo con armas químicas (napalm) incendiarias.



"Apocalipsis Ahora", F. Coppola, Dp. V. Storaro, USA, 1974

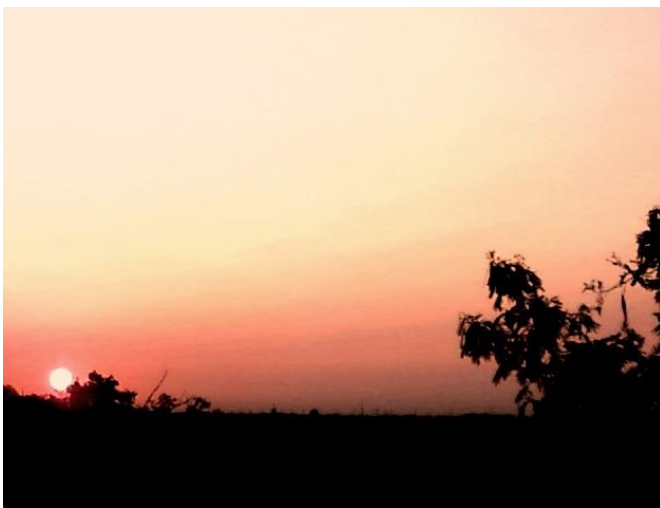
Una prueba fehaciente del poder de la combustión (el fuego) iniciada por medios tecnológicos. El fuego, ese misterioso fenómeno en que un compuesto combustible (papel, madera, piel de cerdo) se combina con el oxígeno a altas temperaturas, generando calor, luz y residuos (gas, cenizas, chicharrones).

En este proceso complejo, la luz generada no es coherente y en el cine las películas iluminadas solo por el fuego son muy escasas.



"Barry Lyndon", S. Kubrick, Dp John Alcott, UK, 1974

"He hizo DIOS las dos grandes lumbreras, la lumbrera mayor para que señorease en el día...". Génesis 1:16



"Amanecer", Carretera San Isidro, Santo Domingo Este, 8 de mayo 2013

El fuego alumbra. Durante muchos siglos se pensó que el sol, la mayor fuente de luz, era una inmensa bola de fuego que brillaba con luz propia, que hacía cambiar al mundo, lo pintaba de colores. La noche, que oscurece todo, en muchas latitudes también enfría todo; un verde prado de día, se torna en la noche en valle de sombra de muerte, las faunas

diurnas, dóciles, se ocultan y los aullidos de los caninos anuncian peligro, y otros depredadores más sigilosos son aún más peligrosos y su recorrido nocturno era generador

de miedo y derramador de sangre, el sol no solo ahuyentaba las sombras del hombre primitivo, también alejaba la muerte.

El sol es una estrella, un cuerpo celeste que posee energía a cantidades inimaginables para el ser humano. Las temperaturas en su superficie alcanzan los 5800 grados kelvin, un número alto, pero que cifra al fin, no tiene correlato concreto con la experiencia humana. Una ilustración para comparar: el agua al hacer ebullición (apenas cien grados centígrados) logra despellejar una gallina (previamente muerta) en segundos; no más de cinco si es una gallina criada comiendo cucarachas y gusanos en el suelo de la granja; una gallina industrializada se despelleja en meros instantes, a poco más de cien grados centígrados... La temperatura del sol es miles de veces más alta en su superficie, en su interior se calcula que se generan temperaturas que promedian los quince millones de grados Celsius. La luz que se produce en el proceso de encendido del sol (la fusión nuclear) basta (y sobra al mediodía del trópico) para iluminar la vida en la tierra.

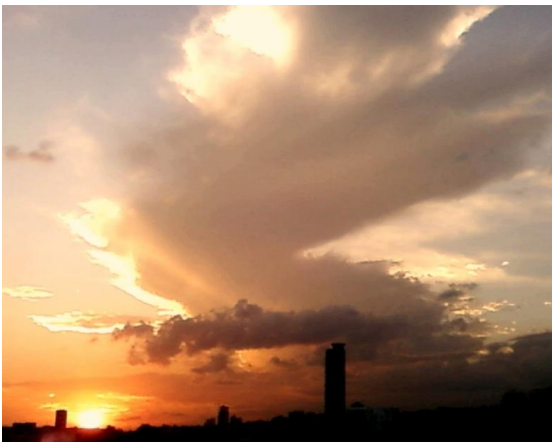


"Arboles", carretera de San Isidro, Santo Domingo Este, verano 2011

Las plantas obtienen su energía directamente de la luz solar, gracias a unas células conocidas como cloroplastos y muchos animales obtienen su energía de la que las plantas han procesado; otros, menos por supuesto y esto es quizás el mejor argumento para entender la biosfera terrestre como un sistema cooperativo, obtienen su energía de los animales que ya la han procesado de las plantas y muchos menos seres vivos pueden obtener su sustento

tanto de las plantas como de los animales. La influencia del sol sobre la experiencia vital es de suma relevancia, al punto que se pueden rastrear dos religiones en los pueblos de la no tan lejana antigüedad: los que adoran al sol y quienes rechazaban ese culto.

“Y me llevó al atrio de adentro de la casa de Jehová; y he aquí junto a la entrada del templo de Jehová, entre la entrada y el altar, como veinticinco varones, sus espaldas vueltas al templo de Jehová y sus rostros hacia el oriente, y adoraban al sol, postrándose hacia el oriente. Y me dijo: ¿No has visto, hijo de hombre? ¿Es cosa liviana para la casa de Judá hacer las abominaciones que hacen aquí? Después que han llenado de maldad la tierra, se volvieron a mí para irritarme; he aquí que aplican el ramo a sus narices”
Ezequiel 8:16 y 17



“Atardecer”, Santo Domingo Este, 2011

El ciclo del fuego viviente, el poderoso sol, con su albur de promesas de vida, su cenit ardiente y la angustia lírica de su ocaso no podía quedar sin correlato mítico

,sin simbolismo. En las antiguas orillas habitadas del gran río Nilo el sol tiene muchos nombres: Ra, Amon, Aton, y a veces Horus, cuando es el astro que preside... Otras veces es un escarabajo de oro, Khepri o bien es un becerro de oro que al crecer y convertirse en fuerte toro es

Kamephis y otras veces es hombre que es un niño en la mañana, adulto en la tarde y que muere declamando flamígeros versos en su crepúsculo... de nombre Atum y cuando es Atum, navega por el cielo en una barca, por supuesto, de oro. Atum cambia su rostro humano por una cabeza de carnero en la oscura noche y en esta forma llamado Khnum recibe su trono de sombras hasta que su barca ¿reparada?, ¿engalanada? está lista para reiniciar su periplo celeste en que como ojo que todo lo ve (la luna es su sierva fisgona mientras Atum porta su máscara de carnero) preside sobre el destino de las pirámides.



“Reverso de billete de un dólar”, Foto Nasry Namnún, 2 de octubre, 2013

El ojo del sol diurno es claro, el ojo de la luna nocturna (que en el trópico se da sus escapaditas matutinas) está lleno de manchas y a veces ni alumbra... sin embargo, es también una barca celeste que se hunde en sombras por tres días y que a veces persigue al sol...

En el libro de Am-duat Ra, el soberano del panteón egipcio, se enfrenta a la más poderosa representación de las tinieblas, la serpiente Apophis. Esta lucha se cuenta así:

El esquife luminoso que navega en el devenir diurno de Ra se cambia, en algún lugar de occidente por una barca sombría que debe hacer su recorrido por el inframundo hasta llegar a rendirle sus respetos al gran Osiris (¿Por qué el soberano del día debe rendirle tributo al soberano de la muerte? es uno de los misterios de la religión egipcia). El río de sombras por el que navega el esquife de Ra, es de poco caudal, en las cavernas secretas del oeste, donde preside Sokaris, servidor (aunque parece tener mucha autonomía) de Osiris, la vida pierde toda su fuerza, la luz se extingue, ni siquiera Ra ve nada y el agua se seca. La barca tiene que convertirse en serpiente para avanzar reptando, ayudada por un equipo de muertos que se sienten jubilosos de ayudar al sol. Al salir de las cavernas, cerca de la séptima hora de la noche, el dragón Apophis, con toda la brutalidad de la serpiente voladora, ataca al sol; las tinieblas secan las aguas del río que con tremendo esfuerzo el equipo zombie de Ra ha logrado encontrar. De la batalla (de la que a veces vemos pequeños fragmentos durante un eclipse), Ra solo escapa con vida gracias a su magia misteriosa, los muertos de su equipo salvo en contadísimas ocasiones no escapan a la furia del reptil, pero Ra ya está casi en las puertas doradas del oriente... La pena ha quedado atrás.

Hay quienes creen que Apophis es la misma barca que, envenenada por Sokaris bajo las órdenes de Set, la serpiente hermana de Osiris se transforma para liberarse del yugo. Otros creen que es el mismo Osiris quien transforma la barca y su intención es rebelarse como traidor y hundir a toda la creación en las sombras de un diluvio de tinieblas.

El simbolismo de esta batalla llevó a algunos a decir que la luz lleva dentro de su propia naturaleza a las tinieblas (entre los escritores que decían esto se cuentan los famosos R. L. Stevenson y W. Goethe) y que la lucha no tiene fin... Otros prefieren creer que la luz resplandece en las tinieblas y que un mundo mejor también es posible.

“Después me mostró un río limpio de agua de vida, resplandeciente como cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero. No habrá allí más noche; y no tienen necesidad de luz de lámpara, ni de luz del sol, porque Dios el Señor los iluminará; y reinarán por los siglos de los siglos”. Apocalipsis 22: 1 y 5

LAS FUENTES ARTIFICIALES DE LUZ



“Puerto de Santo Domingo”, República Dominicana, 28 de septiembre de 2013.

El ser humano nace vulnerable. Un bebé no puede valerse por sí mismo ni siquiera puede despegarse él mismo de su madre, es muy difícil que salga por el conducto vaginal sin ayuda. Salir de la matriz es una complicación para él. Quien haya visto a una mujer sufrir las contracciones que anteceden al parto, que lo anuncian, podrá notar la dificultad del proceso. Estas no las inicia el feto, que según parece no quiere ni salir de su mundo líquido y una vez afuera es casi imposible (casi, porque la Complejidad es una corriente de pensamiento que reivindica la humildad y no debe andar dando certezas), casi es

imposible, repito, que un bebé pueda separarse a sí mismo del cordón umbilical. Si algo representa el ombligo es que fuimos ayudados a nacer. El ser humano mientras respira necesita de los demás, necesita pertenecer.

Durante los primeros siglos de la humanidad (las edades de oro no fueron conocidas por personas que supiesen escribir, es más todos las culturas reconocen que quienes vivieron la edad de oro eran tan distintos a la humanidad actual que casi pertenecían a una especie diferente, más muestra que la que tenemos en la descripción que de los primeros humanos hacen los tres primeros capítulos del Génesis o de la que proporciona “El banquete” es innecesaria), la necesidad tecnológica se hacía patente, sin poder ser suplida más que en los casos más perentorios, el hombre domina un tipo de fuego (sucio, frágil): antorchas, hogueras, hornos de tierra y rocas, que era muy peligroso para él mismo. Y qué decir del peligro para sus pequeños... En un mundo sin analgésicos potentes, el fuego podía ser un gran enemigo, eso sin imaginar los destrozos que el fuego no domesticado podía hacer sobre las casuchas y las cosechas (*“Los siete samuráis”* o *“Days of heavens”*). El ser humano primitivo era muy vulnerable a su propia tecnología, como lo demuestran los testimonios escritos de gran antigüedad: *“El libro de Job”*, *“La epopeya de Gilgamesh”*. El único amigo de esa humanidad era su inteligencia... Luego se le añadiría el perro. Antes del perro, el hombre encontró al fuego, lo atesoró y buscó la manera de hacerlo más dócil, lo encontró (Esta parte no está en el mito de Prometeo, que es uno de los mitos griegos más humanistas) y del hogar y el horno pasó a las lámpara, que con ayuda del vidrio aumentaba la ilusión de haber sometido al fuego a la obediencia del hombre, pero el fuego, más que al perro, se parece al gato.

En la culta China de la antigüedad las lámparas se convertían en instrumentos narrativos visuales (las sombras chinescas) que proyectaban sombras y que siglos después se convertirían en uno de los precursores del desarrollo cinematográfico.

El fuego a voluntad que permitían los hogares, las lámparas, las velas y los velones representó un avance de tal magnitud para la humanidad que su representación más dócil, la vela (trocada en el cirio), es usada en casi todas las sociedades humanas como ofrenda para las divinidades.



"Interruptor Eléctrico", Alma Rosa, Santo Domingo Este, foto Nasry Namnún, 2 de octubre de 2013

Si bien el primer fuego doméstico se usaba para agradecer al cielo, el mayor avance en materia de iluminación vino cuando la intención era hacer bajar algo del cielo... el relámpago.

Julio Verne, escritor francés decimonónico, dedicado a la divulgación del credo científicista de los hijos de la Revolución Industrial, cuenta en una de sus novelas más famosas el éxito en hacer descender el rayo y

domesticarlo (este rayo misterioso era invisible

en la versión cinematográfica de la novela). Los planteamientos de Verne pertenecen a la ciencia ficción, el rayo no ha podido ser domesticado, es energía eléctrica negativa. Lo que sí se logró domesticar fue la corriente eléctrica y con ella sí se pudo producir luz a voluntad sin necesidad de combustión (la bombilla de filamento incandescente) sin humo, y con una temperatura alta pero no letal. Se logró también el calor (la resistencia eléctrica) en cantidades inconmensurables para la escala humana. La domesticación del fuego sentó las bases de un mundo en equipo, la domesticación de la electricidad cambió la faz de la tierra.

Las primeras lámparas para iluminar sets cinematográficos usaban carbón como combustible. Hubo que esperar que la compañía de Alva Edison perdiera algunas de sus patentes sobre la fabricación de los filamentos eléctricos para poder desarrollar lámparas de intensidad variable que permitieron dar el salto de estadio estético al cine, al adyacente posible de un arte clásico.

UNA DIGRESIÓN SOBRE LAS ESTRATEGIAS DE INDAGACIÓN

Las ciencias de la complejidad han desarrollado una serie de estrategias, no cerradas, para partir en busca de la verdad del conocimiento. Entienden que entre los múltiples sistemas en que puede organizarse el mundo se encuentran: los sistemas

dinámicos no adaptativos y evolutivos. Estos sistemas se definen como una totalidad cuyas propiedades no pueden igualarse a la suma de sus partes (en su interior ocurren emergencias) y que se mueve de estado a estado, siendo el estado presente del sistema determinante para el siguiente y dependiente del anterior. Muchos sistemas cumplen con estas características, otros muchos no, entre estos se encuentran los que se denominan como: sistemas dinámicos adaptativos no evolutivos y se distinguen de los anteriores en que los estados hacia los que el sistema se mueve no están determinados por los anteriores, sino que son condicionados por estos.

El cine como parte de la cultura es componente de un sistema, pero es también un sistema y por sus características es dinámico (las películas iniciaron mudas y aunque en la actualidad la mayoría de ellas no dice nada importante si se puede grabar y proyectar junto con la imagen el sonido), adaptativo. Esa incursión de las ondas sonoras dentro del espacio de representación de la obra fílmica, a diferencia del mero acompañamiento musical, sí tenía incidencia sobre la retórica y el discurso del cine. Auguraba para muchos (Chaplin entre ellos) la muerte del cine porque se convertiría en teatro filmado (Bresson asegura que sí se convirtió en eso, pero eso sólo le pasó al mal cine); sin embargo, eso no sucedió, el cine mudo se convirtió en el mejor ejemplo de la comunicación audiovisual, se adaptó al sonido y sobrevivió primero y prosperó después. Los casos de dos luminarias del cine clásico son buen ejemplo: Alfred Hitchcock y Carl Th Dreyer, que fueron maestros del cine mudo, se adaptaron a los sonoros y ambos modelos de cine son de factura impecable en los dos directores.

LA LUZ ABSTRAÍDA

Si bien la luz es fundamental para la vida sobre la Tierra, el motivo central de su representación, al menos en Occidente, fue siempre la vida ultraterrena, la luz del más allá, el túnel hacia la luz, la luz celeste, el rostro de Moisés cuando descendía del monte Horeb, los fantasmas, que son luz translúcida, venida a menos, los ovnis que son luces danzarinas en las regiones celestes... los avistamientos de María.

ARTE RUPESTRE

Durante la época que llamamos antigua, edad de piedra, el paleolítico, la intención de los artistas de representar en las cuevas los objetos iluminados se nota (a pesar de la obscuridad al interior de las cuevas), pero más notables aun es la intención de esos “cavernícolas” en representar el tiempo. A través del movimiento, el mismo principio que encontramos en la fórmula de la velocidad de la física clásica “ t ” es igual a distancia sobre velocidad.

En Lacoux, Francia, los llamados “Caballitos chinos” y “el búfalo saltarín” simulan, a la luz y sombras del juego de antorchas, moverse. Estos intentos primitivos de mimesis no se apartan de la idea mágica y, en Altamira, España es famoso el bisonte con rostro humano, un baphomet invertido y antiquísimo. El rupestre tiene una belleza trascendente que apabulla solo ante las representaciones en papel y, sin lugar a dudas, el origen del cine puede evocarse desde estas representaciones teñidas en piedra.

Arte antiguo

Las grandes ciudades riverseñas del cercano Oriente (Ur, Memphis, Accad, Babilonia, Pitón, Ramases, On) tenían una manera de representar la luz muy esquematizada por lo religioso. Basta mencionar el mural que conservaba (qué triste dispendio de historia) el museo arqueológico de Alepo. Procedente de Mari (Tell Hariri) “Escena de sacrificio” o “La adoración del sol de Akenathon y su familia”, que se vende en reproducciones en papiro en las grandes capitales de Occidente o las interesantes “*Ocas de Meidum*” procedentes de la mastaba de Atet, pintados al fresco y acompañados de jeroglíficos

EL ARTE GRECOLATINO

Plinio el viejo, en su libro “Historia Natural”, escribe el mito fundacional de la pintura (mito que para José Luis Guerín es también el mito fundacional del cine). Una

joven, ante la inminente partida de su amado decide pintar su contorno a partir de la sombra que él proyecta por la luz de una vela... La representación, según cánones que se respetaban mucho hasta el siglo XX, reducía la posibilidad de aplicar el signo a la pintura, a menos que este viniese acompañado de unos patrones derivados, ya de la observación, la mimesis, ya de la imaginación, la mitología.

La luz se representaba, esquemática. Esquemmatización de la que Platón renegaría más de una vez: *“La República”*, *“El Sofista”*.

EL ARTE PRERROMÁNICO

Con el advenimiento del cristianismo en el Oriente Medio, el mundo se abocó a un cambio de época. Casi tres siglos median entre la predicación itinerante de Rabí de Galilea y sus discípulos y la coronación del obispo de Roma como *Pontifex maximus* del imperio. El catolicismo resultante se apropió de la luz como símbolo de su misión y la pintura esquematizó aún más su representación, tornándose sumamente realista para la arquitectura a tal punto que se construye para usarla como parte de la liturgia... Los ábsides de muchas basílicas son ejemplo perfecto de esta teatralización de luz.

EL ARTE ROMÁNICO

En este periodo aparece una pasión por el color, el cromatismo es rey, la luz blanca mantiene su simbolismo, la Virgen ilumina más que el sol en los lienzos y murales, la luna es como su hijo y las estrellas son su séquito de ángeles. El motivo adorador siempre está claro, la cultura se apresta a dar el salto al signo.

EL ARTE GÓTICO

Para el tomismo la influencia de la mirada aristotélica será fundamental y la pintura empieza a tornarse narrativa, ya no sólo quiere evocar las formas y estados emocionales: devoción, adoración, éxtasis.

Al narrar también está representado el tiempo, ejemplo claro es en la catedral de Notre Dame en París, su rosetón (1268 a. D., aproximadamente), aparecen en esta época

los nombres de relevancia: Giotto sobresale por su influencia, aunque la intención escolástica de buscar la totalidad está presente e impulsa todo el discurso del arte gótico. La luz es solo una parte de esta suma de carácter abstracto.

EL RENACIMIENTO

Fray Angélico, Piero Della Francesca, Botticelli, Andrea Mantegna, Giovanni y Gentile Bellini, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio, Tiziano, Tintoretto, los hermanos Van Eyck, Joachim Patinir, Jerónimo Bosch el Bosco, Peter Brueghel el viejo...

EL BARROCO

En el 1600 empieza un arte que cree en la secularización y otro arte se adscribe al movimiento de la Contrarreforma. Esta pugna propagaría la polisemia, resultado de la contraposición de visiones tan disímiles del mundo. Dos nombres, uno para cada tipo de arte, se destacan en el tratamiento de la luz, tanto que son considerados por muchos los primeros fotógrafos: Caravaggio y Rembrandt. Son los más destacados y famosos pero no son los únicos. El afán por la luz de la naturaleza, la física, más que la espiritual, no nace sólo de la preocupación estética, surge a partir del éxito obtenido por los inventores europeos al aplicar la técnica a los diseños de Da Vinci. Se había descubierto la cámara oscura, artefacto que permitía estudiar las variaciones de la luz diurna o de la luz doméstica. La luz se impregnaba en un material que podía observarse y palparse; las escenas que pasaban ante la cámara oscura se registraban, lentamente y sin reproducir los colores, pero se registraban, aún cuando el movimiento se mantuviere informe no se podía registrar aun el paso del tiempo. Los modelos ante la cámara oscura tenían que permanecer inmóviles; sin embargo, el genio de pintores como Zurbaran, Georges de La Tour y Jan Veermer permitía vislumbrar en sus obras una modernidad que sería aún incipiente en la genialidad de Diego Velásquez, aunque en su cuadro “Las Meninas” el artista se enfrenta, solo, sin ayuda celestial -la única virgen de esa pintura es una infanta-, ante el misterio del mundo y por igual se enfrenta a ese misterio el espectador de la obra.

El Rococó y el Neoclasicismo, los movimientos inmediatamente anteriores a las grandes revoluciones, culminan con la ascensión del sumo profeta de la modernidad en la pintura, Francisco de Goya y Lucientes, quien al acuñar y grabar, y dibujar y pintar su frase: *“el sueño de la razón engendra monstruos”* abrió las puertas al abandono de la mimesis en la pintura occidental, camino que recorrerían los impresionistas sin atreverse a dar el salto hacia la abstracción total. El amor de los impresionistas por la luz sirve para explicar esta en apariencia limitación (a muchos les encandilan aun sus obras).

La luz no era la reina de la imagen pictórica, como lo había sido desde el *cuatrocentto*, pero su primicia sería acogida a partir del emerger de un nuevo orden estético que le daría connotaciones insospechadas por la filosofía clásica. El cine, este nuevo órgano para conocer el mundo, que surgía de la conciencia, no del cuerpo, en palabras de Bela Balaz, aseguraba un uso inédito de la luz al permitir su fijación en movimiento *“Momificando el tiempo”*, en palabras de José Luis Guerin

“Vivimos rodeados de hombres y mujeres en un estado de desesperación total, luchamos por nuestras vidas, si realmente amamos al ser humano, la nuestra no es una época en la que podamos permitirnos el lujo de ignorar situaciones, de no tratar de comprender a nuestros semejantes, a nuestros contemporáneos... no es una época en la que podamos permitirnos el lujo de la falta de comprensión”. **Francis Schaeffer Suiza, 1968**

La concepción de la realidad durante la Edad Media europea era la de un macrocosmos-microcosmos. Esta concepción dualista de la realidad se manifestaba en dos puntos focales:

-La Gracia: DIOS, lo celeste, lo invisible, la verdadera luz, el alma, lo uno.

-La Naturaleza: La creación, lo terrenal, lo visible, lo material, el cuerpo, la multitud.

A partir de Tomás de Aquino, esta división, de clarísima influencia platónica, fue cediendo. El Tomismo tenía la esperanza de que la razón humana (para Tomás de Aquino

la caída del hombre no había sido total, su intelecto pertenecía al ámbito de la Gracia) iluminaría el vínculo entre la Naturaleza y la Gracia. La Reforma, y antes de ella el Renacimiento, le darían más vigor (por caminos distintos) a esta línea de pensamiento unificador, aceptando la inmanencia del mundo como algo natural (hay un rechazo sincero al politeísmo y más mediado al panteísmo). Los pintores renacentistas llenan de paisajes y luz sus cuadros (el río que serpentea detrás de la Gioconda y la belleza agreste de los parajes donde San Antonio combate sus tentaciones) y los predicadores y teólogos de la Reforma reniegan de toda fórmula lingüística, aún y ella este contenida en los escritos sagrados, para controlar los destinos humanos.(no más “padrenuestros” pedía Lutero)

La esperanza escolástica de que el camino entre la Gracia y la Naturaleza fuese pavimentado por la razón humana (otorgándole al hombre una inmensa autonomía dentro de la tradición católica), no se cumplió, lo que sucedió fue que la nueva autonomía humana obvió la necesidad de una Gracia especial que diera significado a la naturaleza.

El máximo representante de la pintura renacentista no era un pintor exhaustivo, hombre de todo conocimiento para su época fue también matemático y, en un intento por hacer habitar el ámbito de la Gracia con los universales platónicos, falleció insatisfecho. El máximo representante de la Reforma, Jean Calvin, entendía que el vínculo entre la Gracia y la Naturaleza no podía conocerse sino a través de la revelación especial, exigía un salto de fe.

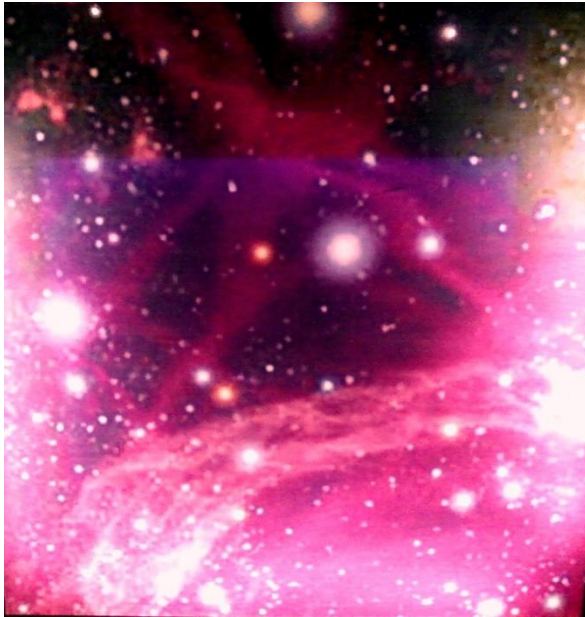
“Porque lo que de Dios se conoce les es manifiesto, pues Dios se lo manifestó. Porque las cosas invisibles de él, su eterno poder y deidad, se hacen claramente visibles desde la creación del mundo, siendo entendidas por medio de las cosas hechas, de modo que no tienen excusa”. Romanos 1:19 - 20

El abismo entre cine y pintura es inmenso, ontológico. En la pintura la luz se representa, a través de pigmentos, es más masa que energía. Mientras que en el cine la luz se reproduce con luz, esta vez eléctrica, es más energía que masa. Sus particularidades expresivas parten de un mismo principio, y esto es lo que siempre las ha tenido cerca.

Reducen el espacio-tiempo a una superficie: el plano, de dos dimensiones, que posee una gran carga semántica.

LA MATRIZ ONTOLÓGICA

Hay cuatro fuentes mucho, pero muy generales de cambio y transformación en el mundo.



“El Universo”, Fuente: La NASA, cortesía del Centro Cultural de Telecomunicaciones, Santo Domingo, República Dominicana

Dos de esas fuentes predominan en los fenómenos de estabilidad dinámica: la energía y la masa. Dos predominan en los fenómenos que propician una semiosis: la información y el sentido (identitario). En los ámbitos de la subjetividad humana predomina la semiosis, no por encima, claro está, de la estabilidad dinámica de los ámbitos fisicoquímicos que permiten la emergencia de lo biológico, sino de forma transversal. Un ejemplo: tanto Martín Heidegger como Jorge Negrete están muertos. Su influencia en el cine

(por nombrar un ámbito de la subjetividad humana, la comunicación audiovisual) es muy sentida aún, acrecentándose en el caso del filósofo teutón, menguando en el caso del charro histrión; pero vigente en ambos casos, a pesar de que los cuerpos de los dos fueron pasto de gusanos décadas ha.

Las cuatro fuentes mucho, pero muy generales, de cambio y transformación o matriz ontológica, en palabras del Dr. Sotolongo, interactúan mediante procesos comunicativos, a velocidades menores que la de luz y en



“Deforestación”, Alma Rosa, Santo Domingo Este, otoño 2012

muchos casos de forma inaprensible para el intelecto humano, que ha querido dejar (o perpetrar) su huella a veces tóxica.

En el residencial Alma Rosa, de Santo Domingo, existía una laguna, sin nombre, que los funcionarios del gobierno de Rafael L. Trujillo consideraron innecesaria. Fue desecada, se pavimentó su lecho y llevaron el progreso al residencial. Cada vez que llueve con fuerza, el lecho de la laguna se llena de agua y el paso por el progreso se dificulta bastante,



*"Inundación", Alma Rosa, Santo Domingo
Este, otoño 2012*

tornándose a veces imposible. El nombre de la calle es: *"Presidente Horacio Vásquez"*.



*"Jardín japonés", Jardín Botánico Nacional, Santo Domingo, República Dominicana,
otoño 2007*

A veces la huella del intelecto e industria humanos se deja ver hermosa.

En el ámbito de la subjetividad humana el arte, placer y necesidad de la comunicación, permite al hombre dejar su huella ante las

inquietudes que le genera nuestra estadía en la tierra y el misterio de nuestro destino. El arte, que al menos en Occidente ha tenido siempre el sitio más importante como arte, ha sido el de la pintura, J. Aumont recuerda que en la pintura se tiende a ver y usar la luz desde tres funciones (heredadas por el cine):

Simbólica: la luz como perteneciente al compartimiento de la Gracia, al plano trascendente, es una luz que dimana del cielo (las aureolas de los santos, la misma Virgen), ya sea entre los pintores renacentistas o entre los anónimos paisajistas dominicanos cuando simbolizan la luz, esta trasciende. Célebre es el caso de *“La virgen de la iglesia”*, de Jan Van Eyck, en pintura, y del *“Faust”*, de Murnau, en el cine.



“Faust”, Murnau, Dp Carl Offman, Alemania, 1926

Dramática: la luz que convierte al plano en escena, a la superficie bidimensional en un tablero de formas donde la perspectiva aumenta su verosimilitud y donde aparece la sombra, es una función que muestra inmanencia: Caravaggio, De la Tour, el cine clásico.

Atmosférica: es quizás el primer paso hacia la búsqueda de un plano de inmanencia autónomo. Sirve de sustituto a la función simbólica como en el caso de Rembrandt y Turner y es un producto de la modernidad, es la puesta en pintura de la teoría de Newton sobre la luz. Es una luz que se reproduce a partir de un sistema de cálculo, que aspira a

ciencia, que es reduccionista en el cine a desmedro de la complejidad inherente a la luz. Los impresionistas que heredaron esa pasión por una luz de atmósfera y que se embriagaron con ella terminaron abriéndoles la puerta a los pintores que obviaron a la naturaleza. No es un salto tan difícil de dar, la atmósfera que respiramos nos parece menos real que la tierra y el agua que nos da sustento y refresca, el aire es etéreo y no sabemos ni de dónde viene ni a dónde va (Juan 3:8).

Aumont, partiendo de los trabajos “*Farbenlebeu*”, de Goethe y “*Estética*”, de Hegel y agregando el concepto de lo sublime, determina que no hay más luz que la que es emitida por objetos excepcionales (el sol, el fuego, la luz eléctrica) o la que es reflejada (la luna y todos los cuerpos, menos las luciérnagas).

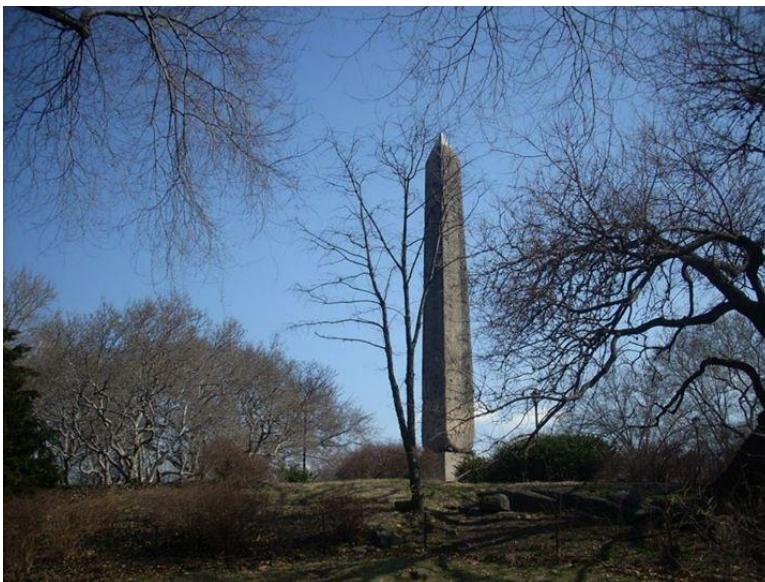
Y que este es el primer dilema de la pintura: ¿Cómo se representa algo que es por naturaleza más diáfano que el cristal con algo que es tan denso como la pasta de los pigmentos? En el cine este dilema no existe y si bien es cierto que los grandes maestros de la pintura deslumbran con su técnica superior para representar lo inefable, traducir la energía, la luz y su trayecto. En cine no es necesario el virtuosismo para reproducir la luz puesto que desde los Lumiere la luz y su trayecto están ahí, domesticada, dominado.

LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

Las características fisiológicas del ser humano le han hecho un buscador incesante de lugares para guarecerse. Hubo un momento en su historia en que su intelecto e industria le permitieron empezar a marcar su huella sobre la naturaleza al punto que la convirtió en su sierva. El registro arqueológico nos muestra a una humanidad que intentaba desde bien temprano imitar a las montañas,



"Pirámide de la Luna", Foto Mariana Contreras, Teotihuacán México, 2009



"La aguja de Cleopatra", Central Park, Nueva York, 2008

aparte del horrible rostro humano que nos muestra sus intentos por dominar a sus semejantes, como cuando intentó construir la Torre de Babel, testimonio fallido de su megalomanía, que sin embargo se intentó reproducir a menos escala.

La construcción de las grandes edificaciones, palacios y templos en la antigüedad beneficiaba a un número no pequeño de responsables de la obra; sin embargo, el pueblo, que con su sudor y recursos patrocinaba las edificaciones, terminaba convertido en hormigas delante de los colosos de rocas en que drenaban sus recursos. La explotación del hombre sobre el hombre aceptada en todas las culturas y propagada como necesaria y útil, mandato de las divinidades según algunos guías ciegos de la muchedumbre, terminaban en una situación ahistórica, los siervos de la gleba de la campiña inglesa no vivían en condiciones de vida esencialmente distintas que los esclavos semitas en las riberas del Nilo. Aunque mediase un milenio entre la vida de unos y otros, en todos los sistemas de producción de la humanidad se había domesticado la miseria.

Haciendo un repaso a los medios de producción, línea extensa de tiempo, son muchos siglos el modo de producción era en sus inicios:

Recolector-cazador. En este modo la relación ser humano-naturaleza era muy desigual con preponderancia para la naturaleza.

Agrícola-alfarero. El que predominaba en sociedades como la que encontraron los españoles a su llegada a América.

Artesanal-manual. Era en el que se encontraban los europeos a su llegada a América. En este modo la pintura era la reina de las artes y tardó mucho, en Europa al menos, para ser sustituido. Se requiere de muchas revoluciones para lograrlo. La primera fue la de los barones ingleses contra el rey Juan Sin Tierra, que culminó con la firma de la primera carta magna del mundo. Juan Sin Tierra, era hermano de Ricardo Corazón de León y era el rey al que el sheriff de Nottingham decía representar en las aventuras de Robin Hood, muchas veces llevadas al cine. La siguiente revolución, ocurrida también en suelo inglés fue llamada “*La gloriosa*”, liderada por Oliver Cronwell, que sienta las bases del parlamentarismo e inspira las ambiciones republicanas de burgueses en toda Europa. La revolución más influyente fue la Copernicana. Ésta es fundamental para el advenimiento de la modernidad y propició el surgimiento de la máquina, herramienta que marcó el inicio de la Revolución Industrial al iniciar el modo de producción Fabril mecanizado. Modo que permitió que el conflicto latente ser humano-naturaleza se realizase a plenitud, también permitió el emerger posterior de un arte nuevo, el cine, un arte que sólo podía ocurrir como desarrollo tecnológico en sus inicios.

LA CÁMARA OSCURA ILUMINADA

La historia oficial del cine reza de la siguiente manera: Edward Muybrigde avanzó la fotografía (por medio de un artefacto complejo) al agregarle movimiento. Los hermanos Lumiere en París estrenan tanto al medio tecnológico (la cámara proyector) como al público (los asistentes a las funciones teatrales). Edison, en New York; Melies, en París, exploran las posibilidades técnicas y artísticas del instrumento de los Lumiere. Porter, en las grandes planicies y las grandes ciudades norteamericanas, sienta las bases

del lenguaje fílmico. La escuela de Brighton en las islas británicas da el giro europeo y anglosajón al experimento. Griffith, de costa a costa de la unión norteamericana, demuestra el valor narrativo (y por tanto propagandista) del nuevo arte.

Visto desde una perspectiva lineal (la única posible en las historias oficiales), el avance que se dio en el cine fue progresivo, los filmes de Melies eran más avanzados que los de los Lumieres y sus operadores; a su vez, el trabajo de Griffith superaba al de Melies... Sin embargo, el arte es un fenómeno complejo y por tanto no funciona linealmente. Los Lumerie eran unos maestros en el registro de la luz: tomaban la luz de los lugares, la registraban y luego la presentaban por todo el mundo (qué magia más eficaz). El pasado quedaba encerrado en los carretes de película de los Lumiere y aquello perdido en las brumas del tiempo podía ser visitado al menos por los ojos, también podía llevarse la mirada del público a lugares que estaban muy distantes en el espacio, el cine permitía una llave y una puerta a lugares previamente inaccesibles del espacio tiempo.

Los precursores del cine intentaban, con todo su esfuerzo, domar la luz. Melies, mago de profesión, con una vasta obra en cortometrajes, de los que centenas se conversan, brevísimos, intenta llevar a la subjetividad humana por los vericuetos que le son tan preciados de la imaginación. Melies y su equipo tratan de llevar al límite la mente humana, la realidad de sus filmes está poblada de fantasmas, aparecidos, selenitas, monstruos de la mitología. Melies ha bebido de la fuente de Verne, de Poe, de Homero... Sus obras son mágicas, en ellas la luz y el espacio intervienen solo como facilitadores de la narración, que cual sueño explayado se pone frente a los ojos de los espectadores. Su luz ilumina a secas, deja ver las acciones de los personajes y los efectos visuales del mago, su luz, aunque permite acaso cierta teatralidad (Melies y su esposa pintaban cuadro a cuadro a mano sus filmes) y el espacio en Melies son primitivos, ejercen su función de permitir la ocurrencia de sucesos uno y de disminuir las tinieblas otro. Su luz natural, francesa, se registra en una bonita casita de cristal, sus obras, tiernas muchas de ellas, siguen siendo bien recibidas por el público, quizás porque esa luz del mediodía francés es tan hermosa..., impregnada de la agonía del siglo XIX.

Los Lumiere y sus operadores le daban la vuelta a Europa, registrando acontecimientos de la vida cotidiana: los pasos de un bebé, las bromas en los jardines, el vacilante paso de un perro realengo frente a una fábrica. Dice José Luis Guerin: el paso de un tranvía inicia la narración sobre una concurrida calle parisina, el paso de otro tranvía la concluye, todo cierra... la suma de la belleza. Salvo el perro, todos los que se posaban frente a la cámara de los Lumiere tenían prisa... cruzan velozmente el espacio del plano que los representa. La sensibilidad de la película de los primeros años del cine es muy corta, se filma todo al medio día.

Edison, inventor de la bombilla eléctrica es también precursor del cine. Se podría decir que es el inventor del “Clavo” (expresión coloquial dominicano que denota una película que duele ver). Baste mencionar, entre los regalos de Edison a la posteridad: “*electrocutación de un elefante*” que versa, sin apartese siquiera el más pudoroso ápice, de la amenaza del título. El otro aspecto más relevante del trabajo de Edison es que su “cine”, llamado Kinetoscopio por él, no podía ser visto por más de una persona a la vez.

De los estudios “*Black Marie*” de Edison saldría uno de los innovadores más importante del relato cinematográfico, el que sentaría las bases para una industria que, siguiendo el camino narrativo de Melies y el camino descriptivo de los Lumiere, llenaría de sueños la mente del público del mundo. Edwin S. Porter, inventor de vocación, pierde algunas patentes delante de General Electric, compañía que le contrata. Su amor por la electricidad y la tecnología lo lleva a la rama civil más avanzada de la compañía y allí tiene la responsabilidad general en al menos doscientos cincuenta filmes de cortometraje. En uno de ellos, de 1903, “*A day in the life of an american fireman*”, Porter utiliza más de un espacio en el cine, al montar escenas paralelas, que ocurren al mismo tiempo en dos lugares diferentes, algo que era imposible de realizar para el teatro. En el mismo año lleva esa técnica al extremo con el estreno de “*The great train robbery*”, filme en el que el espacio adquiere una importancia capital. Aquí se narra una historia, en apenas poco más de doce minutos, que ocurre en más de trece locaciones distintas (número mayor de locaciones que muchas películas de largometraje dominicanas) e incluso en ella se vislumbra el espacio fuera de campo en el último plano del filme. Una vez el espacio ha

hecho irrupción en el discurso cinematográfico, se abrían nuevas capacidades expresivas para el arte en nacimiento, quedando a la espera de la entrada del sonido y el tiempo.

LAS FUNCIONES DE LA LUZ EN EL CINE

Los primitivos iluminadores (G. Bitzier para *Griffith*, R. Tothoroth para *Chaplin*, la escuela de la Ufa para el expresionismo alemán primero y luego para Hollywood) tenían una dificultad para desarrollar sus estrategias de iluminación. La sensibilidad de la película (medida en números asa) casi no había avanzado desde la época de los pioneros, quienes tenían la necesidad de bañar de luz toda la superficie del plano y con esa necesidad hicieron entonces la elección de usar las sombras escasamente (la paradoja de la iluminación es que, mientras más luz se arroje sobre el plano, más sombras proyectarán los objetos que son registrados por el plano, que es una superficie bidimensional que representa a un espacio que también tiene volumen, en el cine la perspectiva es siempre volumétrica).

Esa necesidad de llenar de luz el cuadro resultaba de un mundo que por más sangre que corriera en las llanuras europeas durante la gran guerra, no se pondría patas arriba: la misa seguiría siendo tridentina y la libra esterlina mantendría su valor en relación al oro; las casas de moda de París y Milán seguiría recibiendo las hordas de nobles rusos, solo había que esperar que cesaran los tambores de guerra. En España, un joven apasionado con la pintura no estaba convencido de que el mundo permanecería como lo había estado.

PABLO RUIZ Y PICASSO

Nacido en 1881, tenía algo de conciencia al momento del nacimiento del cine. Vivió también el auge de la pintura que sobrevino tras el abandono de las pautas academicistas del neoclasicismo (sus primeras obras muestran un inmenso respeto e influencia de Degas, Monet, Renoir, tanto en temas como en ejecución). Ya en 1906 el joven Picasso pinta un autorretrato en el que puede encontrarse el germen del rastro más distintivo de la obra del pintor malagueño: el rostro humano como máscara.

El siglo XIX fue el siglo de las revoluciones. ¿Qué denominación le cabría al siglo XX?, ¿la era espacial, la era de la información, la atómica, o podría ser el siglo de las guerras?

Desde la segunda revolución norteamericana, fallida ésta (la de 1865) el gobierno de los EEUU se enfrascó en una guerra de conquista, genocida, dentro de su territorio continental; en 1898, después de su destrucción de las antiquísimas civilizaciones autóctonas, lleva la guerra a los mares: el Pacífico empieza a caer y luego el Caribe, mucho más poblado, lo que implica que las guerras norteamericanas se convertirían en transcontinentales. Su víctima principal lo fueron los restos del imperio español en la llamada guerra Hispanoamericana: obtuvo el control de Puerto Rico (que aún conserva), las Filipinas y Cuba (país del que aun mantiene bajo su tutela la región de Guantánamo, para vergüenza del gobierno norteamericanos). Colombia es el siguiente blanco, y logra dividir a la provincia de Panamá en donde inicia la construcción del canal transoceánico. Luego todos los países del istmo centroamericano son invadidos junto con los dos países que comparten la isla de Santo Domingo (de Haití salieron en 1934).

En Europa, las guerras se libran principalmente en territorio colonial africano: Togo 1903 con la que el imperio alemán logra la unificación en su contra de los dos antiguos rivales del siglo XIX, el imperio británico y la república francesa, poderes coloniales que se unen en oposición a las intenciones expansionistas del Kaiser y del Zar.

La Revolución Industrial había logrado facilitar los procesos de masacres (Quino, el notable caricaturista argentino, pone en boca de uno de sus personajes más humanos lo deprimente que resulta el hecho de que la máquina de escribir es un invento posterior al de la ametralladora). El primer cine, el de los pioneros, reivindicaba la escala humana, los cines de los dos países más industrializados de esa época (EEUU y Alemania) fueron los primeros que abandonaron esa escala. Chaplin, el cineasta más influyente de todos los tiempos, nunca la abandonó: en su debut cinematográfico de 1914, *"A kid auto race in Venice"*, Chaplin se pone literalmente frente a la cámara, que está filmando la carrera de autos chicos. Mientras, en el Imperio Austro-húngaro inicia una conflagración bélica en

la cual la escala humana que había mantenido la guerra durante milenios era dejada atrás para siempre.

La artillería mecanizada, la aviación armada y las armas químicas estaban a una escala mucho más allá de lo humano. El modo tecnológico de producción fabril mecanizado, aplicado a la lógica destructiva de la guerra, produjo millones de muertes en los escasos cuatro años que duró la guerra. Picasso, reponiéndose de la muerte de su amada Eva, con el matrimonio con la bailarina Olga Koklova, parecía dudar de si debajo de la máscara que era el rostro se ocultaba un monstruo. La pintura occidental de vanguardia había olvidado la escala humana ante el advenimiento de movimientos como el cubismo. Parecía haber un *zeitgeist* cultural en contra de la escala de la humanidad.

Tras su derrota en Alemania, se generó un malestar social que el arte se apresuró a representar: el teatro de Max Reinhardt, la arquitectura de la Bauhaus, la fotografía de Moholy-nagy y la literatura de Arthur Schnitzler mostraban un alma alemana herida. La luz del cine se apresura a presentar ese dolor: en 1919, haciendo uso de los recientes arcos de carbón, se estrena la locura sosegada del “*Kabinet des Dr. Kaligari*” con una luz expresiva, tan expresiva que apartaría al cine de su corriente primitiva.



“Gabinete del Dr. Kaligari”, R. Wieng, Dp. W. Hameister, Alemania, 1920.

LA REVOLUCIÓN BOLCHEVIQUE

La servidumbre, forma de esclavitud de la Edad Media, fue abolida en la Rusia zarista en 1861 (el año en que inició la guerra de Secesión norteamericana). Este atraso social que mantuvo en la miseria a grandes masas de la población fue un caldo de cultivo (aquellos polvos) que desató un gran impulso revolucionario (estos lodos). El primer intento de rebelión ocurrió en 1905, fue sometido a sangre y fuego. La entrada del imperio zarista a la gran guerra y los millones de muertes que siguieron terminaron de despertar la conciencia de la población rusa: Lenin, Troski y Zinoviev organizaron la resistencia política y armada, que logró la abdicación del zar, primero, y segundo, la formación del Soviet de Petrogrado, el 26 de octubre de 1917. Se abolieron las grandes propiedades y nació el primer gobierno socialista en Europa: en julio de 1918 se proclamó la República federal soviética de Rusia. La dialéctica de Marx sería la teoría detrás de la ejecución de la Revolución soviética y, por supuesto, detrás de su cine, que debido a la calidad de su propuesta provocaría el salto cualitativo más grande en el desarrollo del cine desde la aparición del espacio en la obra de Porter en 1903: la conversión del cine primitivo al clasicismo.

El impulso soviético en la iluminación (a través del montaje) de espíritu clásico, dialéctico, surgido a partir de la puesta al día del materialismo de la doctrina de Hegel, produce un cine en el que la luz tiene un sentido obvio muy marcado. Diría R. Barthes: *“Eisentein busca el sentido, lo impone, lo aporrea; desbordando la significación sin por ello rechazarla ni obscurecerla; su sentido fulmina toda ambigüedad”*.

La luz soviética es una máquina sobresignificante, la idea, el concepto, se coloca por encima sin por ello olvidar el concepto materialista que la produce.



“Potemkin”, Eisentein, Dp E. Tisse, URSS, 1925



"Foto de Lenin", D. Vertov, URSS, 1928

LOS INICIOS DEL PENSAMIENTO CLÁSICO

Se le atribuye a Pitágoras la introducción en la Helade de las teorías místicas egipcias, en especial aquellas inspiradas en *"El libro de los muertos"*. Jenofanes de Colofón parafrasea célebres himnos solares de la época del imperio nuevo. El mismo Heráclito y su concepción de un fuego eternamente vivo, que se enciende con medida, se acerca al pensamiento mítico egipcio. El pensamiento griego en formación se nutre de la teología y el empirismo oriental antiquísimo, median treinta siglos entre la religión del Nilo y la filosofía griega. Pero la fusión entre el talento literario y el sentido de la medida con las teorías místicas egipcias logró el aporte del racionalismo.

Los griegos nunca tuvieron a los egipcios como bárbaros, se iniciaban en sus misterios, pero dentro de la filosofía griega empieza a darse lugar a la duda, anatema para los sacerdotes egipcios. La sisma entre ambos pensamientos se torna insalvable. A la muerte de Sócrates, su discípulo Platón intenta remontarla y superar la diferencia entre la duda y la certeza (el racionalismo y el misticismo) e imbricar ambas es su gran logro. Su teoría de los Eydos, magistralmente expuesta en sus diálogos, y la visión optimista de su *metemphyscosis* se convertirían en la base de todo el pensamiento filosófico posterior. Decía Whitehead: toda la filosofía no es más que glosas a Platón.

Discípulo y opositor de Platón, el fundador del liceo, Aristóteles, se dedica a expandir y sistematizar todo el conocimiento de su época. En su *órganon* sienta las bases de la lógica y en sus obras *"Retórica"* y *"Poética"* sienta las bases de la estética.

A partir de estos dos polos (observar la imagen de “La academia” de Rafael), la humanidad verá el desarrollo de un pensamiento clásico más o menos medido (tradición helénica, muchos pasajes en Homero y en Aristófanes son desmedidos, pero al final el equilibrio siempre es restablecido) que pone siempre el sentido, aunque este tenga que ser aportado por medios misteriosos que parten de sustrato esotérico y/o hermético, en el compartimiento superior. La convención es pues compañero constante del pensamiento clásico.

Como expresión de esas convenciones (imágenes de pensamiento para Deleuze), el pensamiento clásico exige: inteligibilidad y legibilidad, requisitos que culminan (al menos en el ámbito de la comunicación audiovisual) en una academización: aparecen manuales, reglas, de gran valor técnico sin duda, pero que no necesariamente tienen gran valor comunicativo. En el cine se llega al colmo y se niega el lenguaje mismo de la luz y de la realidad en aras de unos principios de lenguaje “cinematográfico”, más propio de manuales. El cine sujeto al pensamiento clásico y sus rigores aportó una luz:



“Mabuse”, F. Lang, Dp C. Hoffman, Alemania, 1922



A veces demoniaca
A veces cruel

“Fausto” F. Murnau. Dp c. Hoffman Alemania 1926

A veces bucólica



"The Parson's Widow", C. Dreyer, Dp. G. Schnéevoigt, Escandinavia, 1920

Amante de la naturaleza, ecológica

En
escala



"The General", Buster Keaton, Dp. D. Jennings, USA, 1926

conflicto con la
humana

A la que el genial Chaplin se niega a abandonar.



"The Circus", C. Chaplin, Dp. R. Tottheroh, USA, 1928

los años veinte es la década de la danza de los millones, de la llegada del cine a la isla de Santo Domingo. Concluyen con el crack de Wall Street, y el subsiguiente derrumbe de la economía capitalista, el posterior surgimiento y afianzamiento, en el caso de Mussolini, de regímenes totalitarios en casi la mitad del mundo (Delano Roosevelt se reeligió tres veces a la Presidencia de los EEUU) y de la llegada del sonido al cine.

EL SURGIMIENTO DEL TIEMPO CINEMATOGRAFICO

En el cine de occidente, la costumbre de su presentación incluía, además de la venta de golosinas y refrescos, la ejecución de música en vivo para completar un estímulo a más de uno de los sentidos. Los dulces y salados estimulaban los sentidos del gusto y el olfato, la vista recibía los poderosos influjos de la pantalla, en especial cuando observaban la obra de un maestro:



"The Parson's Widow", C. Dreyer, Dp, G. Schnéevoigt, Escandinavia, 1920



"The Woman in Paris", C. Chaplin, Dp. R. Toth, USA, 1923

Y la música en vivo estimulaba el oído. Cuando el intérprete musical era talentoso y estaba aleccionado, lograba combinar su música con lo que se presentaba en la pantalla y el público resultaba más satisfecho, no sólo por el placer de haber escuchado música bien combinada con la imagen, sino también, y esto es mucho más importante, porque el sonido complementaba la expresividad de las imágenes al ubicarlas en el tiempo.

II

EL SONIDO EN EL CINE

Experimentos con el sonido fueron, al igual que con el color, bien antiguos. La intención con el cine fue de origen científica (la lectura de *“La invención de Morel”* fue para Morín muy ilustrativa de este intento). Estos experimentos fueron muy costosos, uno de los primeros que tuvieron éxito en un largometraje fue *“Don Juan”*, producción de la Warner Bros de 1926, que contó con una banda sonora grabada por la filarmónica de New York, que había sido compuesta para la película. La compañía Western Electric le había preparado efectos de sonido especialmente sincronizados con la imagen. O sea se tenía la intención de que al tiempo que se viera la imagen, se escuchara el sonido. En 1927, la misma empresa de Hollywood estrena *“The jazz Singer”*, filme en el que por primera vez los espectadores pueden escuchar la voz humana. El público había quedado encantado y el cine había dado un salto cualitativo.

Al principio se formó un pequeño enclave tecnológico, con Hollywood como cabeza de playa (aunque los efectos de sonido se grabasen en los estudios en New York). El costo de poner sonido en las películas era muy alto, la mayoría de las salas de cine no estaban en la disposición o no contaban con la capacidad para hacer la conversión (poner bocinas no era tan barato) y muchas películas tenían dos versiones, una muda y otra sonora, con no más de veinte minutos de diálogo.

En 1929, Darryl Zanuck estrena *“El arca de Noé”*, filme en que se escucha el rugir de las olas destruyendo el mundo antediluviano. En un western del mismo año, *“In old Arizona”*, el público, recién convertido en audiencia, podía escuchar sonidos ambientales (el chirriar del aceite en una sartén). En ese mismo año el público en Londres escuchaba *“The broken melody”* y la escuchaba con ganas, el experimento sonoro había cruzado el Atlántico y se había convertido en un éxito, en menos de diez años (la última película muda, aunque solo lo era parcialmente, *“Modern times”*, se estrenó en 1936), el cine mudo se relegaba a las vanguardias artísticas y los encargados de hacer cine tenían que transformar su *modus operandi*. El micrófono se había tornado en compañero inseparable de la cámara.

LA ILUSIÓN AUDIOVISUAL

A partir de la década de los treinta, los principales cines de todas las grandes ciudades del mundo habían hecho la conversión al cine sonoro. Miles (quizás millones de bocinas se compraban a compañías anglosajonas) de sistemas de sonido se instalaron. Estos sistemas, que permitirán la conversión de impulsos eléctricos en energía sonora, servían para complementar el discurso de la pantalla. Se escuchaba música, que en las grandes producciones se grababa especialmente para la película, y que en muchas otras correspondía a piezas clásicas y queridas del repertorio, efectos sonoros (los famosos foleys) que agregaban verosimilitud a la ilusión. Y sobre todo, ya que esto era lo fundamental para el pensamiento clásico, diálogos.

Estrepsíades. ¡por zeus! os pesará entonces. (sócrates aparece en un cesto colgado del techo mediante una grúa.) ¡anda! y ¿quién es ese hombre que está en la cuerda colgada del gancho?

discípulo. es él.

Estrepsíades. ¿el, quién?

discípulo. sócrates.

Estrepsíades. ¡sócrates! anda, llámamelo bien fuerte.

discípulo. llámalo tú mismo, que yo no tengo tiempo. (entra en la casa.)

Estrepsíades. ¡sócrates, socratillo!

Sócrates. ¿por qué me llamas, efímera criatura?

Estrepsíades. en primer lugar, dime qué haces, por favor.

Sócrates. camino por los aires y paso revista al sol.

Estrepsíades. ¿así que «pasas» de los dioses desde un cesto en vez desde el suelo, si eso es lo que haces?

Sócrates. nunca habría yo llegado a desentrañar los fenómenos celestes si no hubiera suspendido mi inteligencia y hubiera mezclado mi sutil pensamiento con el aire semejante a él. si yo, estando en el suelo, hubiera examinado desde abajo las regiones de arriba, nunca habría desentrañado nada. seguro, porque la tierra arrastra hacia así la sustancia del pensamiento. eso mismo les pasa también a los berros

“LAS NUBES” ARISTOFANES.

(En el griego, el verbo *periphronô*, traducido aquí como pasar, significa «meditar» y «desdeñar». Sócrates lo emplea en el primer sentido y Estrepsíades lo toma en el segundo.)

Atenas, la ciudad más antigua de Europa, fundada en tiempos míticos por Cekrops la serpiente que habla, no requería más de tres días de marcha para cruzarla entre su entrada oriental y su salida occidental. No es de sorprender que todas sus figuras importantes tuvieran algún contacto entre una y otra, Sócrates y Aristófanes son convidados al mismo banquete por Platón. Además, el areópago, la plaza pública, era el punto de encuentro de todo aquel que tuviese algo interesante que decir (Hechos 17: del 16 al 34). Allí se dialogaba, se debatía, se disputaba. Aristófanes, el poeta cómico más importante para la posteridad, del que han quedado más obras completas, satiriza a Sócrates (en una de sus comedias tempranas) como representante de todos los filósofos naturales de Grecia, buscadores del Arje (origen) de los fenómenos (algo que en honor a la verdad no parece haber sido uno de los deseos de Sócrates), así como satirizó casi todos los aspectos de la Grecia de su tiempo. En cincuenta y cuatro comedias se calcula su producción, se conservan once... Nadie escapaba de la pluma de Aristófanes, un testimonio del amor a la libre expresión que cundía Atenas.

Tanto en la épica de Homero, como en la comedia de Aristófanes, así como en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, las tramas y los personajes se desenvolvían por medio del diálogo; sin embargo, el más famoso dialoguista de toda Grecia, de toda la Antigüedad, se llama Aristocles. Nacido en Atenas, en el 428 a. d. C., fue discípulo de Sócrates. En el 387 funda su academia (en un templo consagrado a las musas) en donde escribiría la mayoría de sus diálogos (poco más de una treintena se conserva), que son expresiones de su concepción filosófica, puesta casi siempre en boca del mismo Sócrates, que según Aristófanes era un neumosofista, protagonista de la mayoría de los que se conservan.

Aun y cuando el resto de la filosofía occidental no sea una glosa a Platón, como decía Whitehead, su base sí lo son los diálogos de Platón y su *República*. La filosofía es la base de la estética, esta a su vez es la base del cine y el diálogo es la base de la interacción social y del cine sonoro.

Como expresión de contenido, el diálogo siempre estuvo presente en el cine, lo estaba en la actuación de los actores. La parte más importante de ese diálogo se escribía en intertítulos para que el espectador lo leyese.

Casi todos los buenos intérpretes de cine lo eran también de diálogos, ya fuese en teatro o no. A la llegada del micrófono, muchos buenos actores tuvieron que dejar sus carreras, ya fuese por sus acentos, ya fuese por su voz. Emil Jannings tuvo que abandonar Hollywood, su acento teutón era insoportable para los productores (el público no llegó a escucharlo). Charles Chaplin se tomó tres películas para hablar, y su personaje de Charlot no lo hizo nunca. Sin embargo, mientras unas carreras se ponían en peligro, otras florecían.

LA PALABRA

El sonido en el cine es fundamentalmente vococentrista, favorece a la voz, y a ésta en esencia cuando verbaliza (excepcional resulta el caso del grito de Tarzán) ya que gritos y sollozos, aparte la voz humana, son expresión de la palabra y es a esta a la que le ponemos más atención.

En los inicios del cine sonoro, era placer y necesidad escuchar la voz humana, hecho que significó un retroceso en el desarrollo del lenguaje cinematográfico.

Los estudios cinematográficos de las grandes casas productoras fueron preparados desde la década de los 30s para grabar el sonido de la interpretación de los actores. Las cámaras se habían insonorizado, haciéndose casi imposibles de mover por tracción humana. Esa dificultad, además de la limitación espacial que presenta el sonido dentro de la escena, serviría para devolverle al cine un valor, el que la expresividad, a veces desbocada, de los rusos y los alemanes fuese trocada por templanza, que da lugar a una expresividad de tendencia más realista, más mimética, con gran significado, o en los casos poco avanzados, académica. Así, mientras un cine abraza la inmensa mejora cuantitativa que ofrece el sonido, surge también la semilla del bodrio de la televisión, simple registro de la interpretación de un texto, redundancia comunicativa con

características perniciosas y de tendencia subyugadora, bombardeo a los sentidos para aplacar el intelecto.

El sonido y su buen uso dan la apertura al verdadero cine clásico, aquel en el cual la luz es reina y soberana.



"Tesoro de la Sierra Madre", Houston, Dp. T. D. Macord, México, 1948



"Que verde era mi valle" Ford, Dp. A. Miller, USA.



"La Sospesa", A. Hightcock, DP. H. Stradling, UK, 1941

El cine clásico se recuerda más como hollywoodense por una razón extra cinematográfica y extraestética: el sistema capitalista mundial terminó en una catástrofe (avizorada ya por Marx, que considera su propensión a las crisis como una característica ineludible), esa catástrofe económica de principios de los treinta devendría en una catástrofe política.

El fascismo, tipo de gobierno autoritario, de asunciones míticas, para la mitad de la década de los treinta dominaba gran parte de Europa y al país más desarrollado de Asia. Estos países formarían un eje al que arrastrarían a muchos países vecinos. Algunos caían bajo la influencia del fascismo por la fuerza, con ellos se iba perdiendo el cine, que era sometido a tantas reglas que terminaban yéndose a pique.

DE DERROTA EN DERROTA

La derrota de las tres cuartas partes de los estados imperiales en Europa durante la gran guerra (el Imperio Ruso, el Imperio Austro-húngaro, el Alemán) y su imperio más cercano (dentro de gran parte de Europa en ese entonces) el Imperio Otomano, la repartición de sus áreas de influencia y colonias entre los estados vencedores (el Imperio británico, los EEUU, Francia e Italia) y la formación de una “*Sociedad de las naciones*” por el presidente Wilson (sociedad de la que EEUU no formó parte) propició que, desde el 1929 y el 1934, las dictaduras consolidasen su poder. Dos guerras (absurdas, la del Chaco entre los países hermanos: Bolivia y Paraguay, y la colonial entre las fuerzas fascistas y los ejércitos tribales de los “ras” en Abisinia) mancharían las credenciales pacifistas de la sociedad, que terminaría mostrándose totalmente incompetente ante la hecatombe humana de la Guerra Civil Española.

Guernica, nombre de la infamia, representa la amplia entrada a la sinrazón de la guerra moderna. Un pueblo pequeño aniquilado desde el aire. Las últimas reminiscencias de la escala humana en la guerra se habían perdido, la guerra total y su rostro monstruoso se cernía sobre Europa y el mundo.

LOS EFECTOS SONOROS

En el centro de “La academia”, la pintura de Rafael Zanzio, a la izquierda de Platón (y señalando hacia abajo), está pintado Aristóteles. Nacido en Estagira, Macedonia, en el 384 a. d. C., estudiante de la academia, donde resultó ser el más aventajado de los egresados. Fue preceptor de Alejandro Magno y, al este conquistar Grecia en el 335, el estagirita funda en Atenas su instituto de enseñanza e investigación, el liceo, en donde enseñaba paseando (la escuela Peripatética), mostrando al mundo (decía) tal cual era.

Entre las muchas obras del Estagirita, que versaban sobre todos los conocimientos de la época, una obra en particular versa sobre la teoría del arte: “*La poética*”

Aristóteles define la poesía como “el arte de la imitación”, postura que sostenía también Aristocles, su maestro, con connotaciones metafísicas. El público debía ser convencido de que lo que estaba presenciando, escuchando, sintiendo, tenía todas las características para pasar por cierto. Explica Aristóteles que el placer de ver las imitaciones de la realidad se encuentra en el hecho de que a todos agrada aprender algo... ya sea el color del vestido con el que fue fulanita... Por ende, todo arte debe esforzarse por mostrar y enseñar cosas a su público, los efectos sonoros cumplían, cumplen aun, esa función.

Para el cine academicista, y el cine del fascismo, aunque fuese el de los “*Teléfonos blancos*”, italiano, o el cine de exaltación a la raza aria alemán eran más académicos que el de Hollywood; los efectos sonoros no tenían más función que la de resaltar el diálogo. Así, es común encontrarse con ejemplos de películas que tienen calles repletas de automóviles mas silencios que los de “*City lights*” o personas que hacen menos ruido que los espíritus chocarrones de los pueblos fantasmas, playas de olas afónicas con acantilados de esponja en los que el diálogo de los personajes es tan “*potente*” que acalla todo el sonido ambiental.

Los cineastas de propuesta más personal encontraron pronto que el valor de la palabra hablada, los diálogos y el manejo de la luz no eran antagónicos, la mejor cara del cine empieza a emerger al público, una cara que muestra a un cine que puede conmover a través del texto y de la imagen. Está surgiendo la imagen audiovisual.



“*Simon del Desierto*, Bunuel, Dp. G. Figueroa, México, 1965

El cine clásico se torna en espíritu (algunos dicen que siempre lo fue) teatral, retórico, dramático, psicológico, metafísico y sobre todo electivo. Su proyecto significativo

entiende que hay un orden del mundo, un sentimiento y sentido, no siempre obvios.

Pero nunca obtusos. Que por lo general desciende desde arriba, como la luz solar, o los relámpagos, y desde Guernica, también las bombas.

Acompañado este sentido (a veces explicado) por unos textos que terminarían de dar clausura conceptual al sentido que el cine clásico quiere mostrar. Al punto que una idea presentada en los primeros diez minutos de exposición del filme, tenía que desarrollarse, ponerse a prueba y luego vindicarse al menos tres minutos antes del final del filme. (Caso antológico: Billy Wilder, director que inició como guionista en la república de Weimar). El sonido se usaba para dar la expresión más acabada de las ideas de la producción.

DE LA MÚSICA

Sobre los orígenes de la música, uso y funciones.



Los griegos contaban cosas muy interesantes... Los hebreos tienen una concepción que incluye un origen nómada (Génesis 5 del 17 al 22), una familia de principios homicidas, un descendiente: Lamec (el primer bígamo), cuyo hijo, Jubal, fue el padre de los intérpretes de instrumentos de viento y cuerdas. Dentro del origen metafísico de la música, y siglos después de escrito el Génesis, un profeta (Ezequiel 28 del 11 al 26) describe la vestidura y gloria del primer rebelde, quien era el querubín, grande y protector, y que fue recibido con los primores de sus tamboriles y flautas.

Para los rabinos, posteriores al exilio babilónico, la música, como ventana al mundo espiritual, era muy peligrosa, estaba muy cerca del infierno.

La postura mítica en la Helade era muy similar. Hermes, mensajero de los dioses y por tanto iniciador en sus misterios, encuentra una tortuga (andaba buscando las vacas de Apolo, este mito registrado en el himno homérico a Hermes es de un simbolismo atronador: la tortuga es símbolo de longevidad, Apolo es también dios del sol, las vacas son las formas adultas del becerro Khepis que era una de las variaciones que adquiría Osiris huyendo desmembrado de su fatal hermano Set) que le proporciona mucho placer luego de matarla y de utilizar su caparazón para hacer una lira... instrumento musical que luego sería perfeccionado por Orfeo (agregándole dos cuerdas a las simbólicas siete de Hermes) en honor a las musas, y le llama citara (otros mitos más piadosos entre los griegos le atribuyen su invención al mismo Apolo, que es el padre de Orfeo). Con su citara, su canto y su poesía, Orfeo no tenía rivales en toda la creación. Los mismos demonios del tártaro aplacaban su ira al sonido de los cantos mágicos de Orfeo y su visita al mundo de los abismo en busca del alma de su esposa Eurídice fue casi, solo se falla por una mirada, exitosa.

Música y poesía, el pensamiento griego es logocéntrico y con las palabras adecuadas, embellecidas, claro está, por una técnica insuperable se podía vencer hasta a la muerte. Sin lugar a dudas, estas ideas eran un avance a los cantos del libro de los muertos.

Los misterios órficos dados a conocer en su etapa germinal por este mito del descenso y salida del reino de Hades y Proserpina, mantenían la generalizada concepción de la música como medio de comunicación con el más allá. Una constante de todas las culturas. A los seres superiores se les adora con cánticos y con el toque de instrumentos (el libro más extenso de la Biblia es una colección de himnos y las religiones sin cantantes son tan oscuras que han logrado eludir a todos los estudios antropológicos del siglo XX). Hay culturas, antiquísimas, paleolíticas, que no entierran a sus muertos, no ha aparecido una que no les cante a sus dioses.



"Ensayo Orquesta sinfónica Nacional", Teatro Nacional, Santo Domingo, septiembre 2012

En el cine, arte de la Revolución Industrial, la música se prefiere grabada de interpretaciones de músicos de sobrada calidad y, a partir del desarrollo del cine sonoro en la década de los treinta, se hace compañera indisoluble de la imagen. Los compositores adquirieron un estatus de colaboradores imprescindibles del director de cine. Las grandes películas del cine clásico están unidas a grandes bandas sonoras, y esto no solo en Hollywood, los principales compositores soviéticos (Prokofiev, Shostakovich) componían para las películas más prestigiosas y sus bandas sonoras se escuchan en las salas de concierto de todo el mundo.

La función de acompañamiento empático de la música al cine clásico será uno de los pocos componentes del cine que no se alteraron ante los acontecimientos de finales de la década del treinta.

EL SONIDO Y EL TIEMPO

Dada la naturaleza ondulatoria del sonido, que se mueve más rápido en cuerpos sólidos que en fluidos, su característica expresa siempre un desplazamiento, vibraciones, movimiento. Michel Chion le llama *"Huella del movimiento"*. La dinámica temporal del sonido (que le es endógena) responde a estímulos físicos, un objeto (por lo regular metálico) es tocado y esa acción reverbera; la flora y fauna características de cierta zona geográfica le otorgan valores acústicos propios y particulares. Así mismo, la civilización produce sus sonidos artificiales, al punto siempre de lo estridente, como las versiones

eléctricas de los instrumentos post Revolución Industrial. El sonido es movimiento y éste es tiempo.

En su forma de movimiento percibido, el sonido logra que la imagen fílmica del cine mudo se temporalice por medio de tres efectos:

Animación temporal de la imagen: cuando a una secuencia de imágenes se le agrega sonido, la percepción del tiempo dentro de la misma escena se hace más o menos fina, detallada, inmediata, vaga, flotante, amplia, porque el sonido puede concretizar los sucesos que estamos observando (si vemos unos pasos de mujer y escuchamos el tintineo de unas joyas que no se ven, se intuye que algo no anda bien con la imagen) o de esterilizarlo, una música que ahogue los sonidos propios de la escena en un ambiente esotérico o ensoñador .

Linealización temporal de los planos: cuando el sonido es sincrónico, se aumenta la verosimilitud de una secuencia (si dos personas están conversando y al fondo se escucha un sonido constante, como el de una cascada, es fácil hacer creer que una tercera persona se ha unido a esa conversación si se mantiene el sonido de la cascada aun cuando el plano de la tercera persona se hubiese rodado en un lugar y momento distinto al de los dos dialogantes).

Vectorización: el sonido dirige los planos, es el efecto que en los principios del cine (aun se usa mucho) se lograba con la música.

El cine sonoro es una cronografía, en palabras de Michel Chion.

III

EL TIEMPO EN EL CINE

Los maestros del cine mudo enfrentaban una inconveniencia extraestética, propia de la distribución de las películas, o sea, un problema económico. Cada proyccionista le daba el tiempo que el dueño de la sala le ordenaba a las escenas. Así, una película que en Londres durase 90 minutos, en Santo Domingo podía durar 70 minutos. Esto sucedía porque el tiempo interno del montaje de las películas en el cine mudo no estaba determinado por nada intrínseco a la escena; se vectorizaba con música, que a fin de cuentas era solo sugerida por el director. Y aunque la historia tuviese su inicio, desarrollo y conclusión. Pero dentro de la expresión del filme, no había nada que impidiese la aceleración del paso de las imágenes, y cada cine particular imponía su velocidad, que podía variar de una presentación a otra. En palabras del Dr. Sotolongo, en el tiempo del cine, t y $-t$ eran equivalentes. Y así ocurría, a veces Charlot corría tan veloz como una gacela o los panes en la tostadora estaban listos en segundos y los autos viajaban a centenares de kilómetros por hora.

Dentro del marco en que se desenvolvía la irrealdad del cine mudo, no reproducía colores, no registraba sonidos, que fue muy estilizado por los maestros del cine, unido a la concepción newtoniana de un tiempo irreversible, una ilusión más, no importaba que entre película y película el tiempo no se representara establemente. Con la llegada del sonido todo eso cambió.

Las escenas con sonido (siendo el sonido una onda, movimiento veloz, su velocidad es directamente proporcional a la densidad del medio que la transporta) tienen un tiempo que es determinado por el montaje. Esta es pues la segunda gran victoria estética del cine al conseguir el registro del sonido (siendo la primera el aumentar exponencialmente su poder de estimular el sentido del oído) se conseguía estandarizar el control sobre la duración del tiempo de proyección. La tercera victoria estética lo constituye, y en palabras de Robert Bresson, que el cine al hacerse sonoro, descubría el silencio.

Este aforismo de Bresson contiene dentro de sí una inmensa ventana poética al proceso operativo del cine sonoro, imposible de reproducir en palabras puesto que es un principio no sólo no verbal, sino que es metalingüístico: la posibilidad de enfocar la ausencia de sonido (un suceso que no es propio de la realidad objetiva en la que el sonido existe de forma autónoma al que lo escucha, si, el árbol suena al caer también cuando no haya quien lo escuche) en una escena para multiplicar su contenido expresivo, el poder del arte de decir más con menos.

La construcción audiovisual del cine permitió el descubrimiento del silencio, que las artes escénicas, superado su horror vacui, habían logrado representar por limitadísimos espacios de tiempo, sin mencionar los públicos tropicales que aún en el 2013 entienden una ausencia de sonido como una falla técnica. Y esa ausencia del sonido, que tiene sentido solo cuando es posible registrarlo, podía expresar una característica muy propia del ser humano del siglo XX, el silencio de DIOS.

LA LÍNEA DE LA DESESPERACIÓN

La evidencia histórica muestra que en casi todas las épocas, todos los pueblos han concebido la vida en función de la divinidad. El ser humano tiende a trazar una línea divisoria entre lo espiritual y lo natural, la vía de la gracia y la vía de la naturaleza. Ambos ámbitos con características distintivas, separadas y que, para franquearse, se requiere de potencialidades extraordinarias. Los conocedores de esas potencialidades, iniciados en los misterios del mundo espiritual, tienden a formar un conjunto, una cofradía que se conoce como clero.



“El Templo de Debod”, Madrid, Otoño, 2008

En Egipto, antigua tierra, los faraones de la IV dinastía (2723-2563 a. d. C.) se arrogaron la posibilidad de dirigir al clero de la religión egipcia, y se identificaron como “Hijos del Sol”, divinizando así la monarquía, alcanzando el absolutismo más completo. Faraón no solo era el representante de la divinidad suprema,

sino que también era el rey. Eso sí, la manifestación de su poder no podía quedarse solo en el compartimiento superior, el ámbito de la gracia tenía que descender sobre sus súbditos, así como los rayos del sol descendían sobre la tierra. El pueblo debía ser sometido a la obediencia y para eso la corte de faraón desarrolló una administración extensa y complicada que al poco tiempo se sobrepuso a la nación y su poder llegó a ser tal que empezó a acumular riqueza y a codiciarla. Sus principales representantes se constituyen en una nobleza administrativa y demandan cada vez más prebendas del rey y esfuerzo del pueblo. Su acumulación primaria de capital los convierte en hacendados, el clero y sus negocios materialmente improductivos (las ofrendas a los dioses, el mantenimiento del fuego sagrado, la oración al viento) demandan entonces más donativos (los templos egipcios son preciosos).

La población se torna más pobre, sufre más penalidades y el faraón se ve cada vez menos luminoso. Es el ocaso de Ra.

Para la cuarta dinastía (2423-2263), la autoridad de faraón se ha desmembrando, las grandes ciudades del norte se declaran autónomas, el sur se divide en señoríos y los mil años de la monarquía egipcia evolucionan a gobiernos de tipo más dispersos que intentaban fortalecerse a costa de sus vecinos confrontación en lugar de cooperación.

“Porque raíz de todos los males es el amor al dinero, el cual codiciando algunos, se extraviaron de la fe, y fueron traspasados de muchos dolores”. **1 Timoteo 6:10 Reina-Valera 1960 (RVR1960)**

La historia muestra que el declive de las grandes civilizaciones se presenta después de un periodo de acumulación de riquezas, que los detentores de la misma inmovilizan. Se convierte así la oligarquía en una obesa rémora para el desarrollo, absorbe todos los recursos libres de la sociedad, los inmoviliza, acapara el poder, lo divide entre sus miembros, lo fracciona, atribuyéndose a sí misma más y más privilegios políticos y sociales que terminan sometiendo al resto de la sociedad a la más abyecta miseria...

Conclusión que presenta J. Perrine en el tomo VIII de su monumental obra *“Grandes corrientes de la historia”*.



"Night of fog", A. Resnais, Himmler revisando la construcción de los campos de concentración, Europa, 1940

Si bien es cierto que por modernidad se ha dado a entender el desarrollo de la tecnología y la ciencia, la modernidad inicia en el pensamiento de occidente con la escisión entre la Gracia (lo alto, DIOS creador; lo invisible, el alma, la unidad) y la Naturaleza (lo bajo, lo creado, la tierra, lo visible, el cuerpo, la diversidad).

Acercándose al neoplatonismo, Agustín de Hipona, el mayor teólogo de occidente, expresa la parte práctica de tal división en su obra "La ciudad de DIOS", en la que muestra las diferencias de cualidades entre los dos ámbitos. Un teólogo muy posterior, ya propio de la iglesia establecida, "Santo Tomás de Aquino" (1225-1274 a. d. C.), abre las puertas al debate. Él parte de la concepción de que la caída del hombre de la Gracia, no fue absoluta, Adán y Eva habían caído de la Gracia, estaban alejados de la trascendencia divina, pero que la relación entre Gracia y Naturaleza se verificaba en un plano autónomo al que presentaba la revelación especial. La razón humana tenía la capacidad de encontrar un camino que devolviese a la humanidad, a la naturaleza entera, al estado de la Gracia. En ese aspecto, es Tomás de Aquino el primer humanista, al creer que el ser humano posee una inteligencia autónoma, que junto a su libre albedrío le otorga el control de su destino.

La filosofía natural recibía un gran impulso por parte del tomismo, que se convertiría muy pronto en la corriente principal de la filosofía católica y que sería transmitida a las artes:

Dante Aligheri (1265-1321) es el poeta que, tomando impulso en su recién ganada autonomía intelectual, envía al infierno a personajes insignes de su época (incluso a papas) en su “Comedia” y envía al cielo empíreo, cual madona florentina a su amada Beatriz.

Petrarca (1304-1374) y Bocaccio (1313-1375) continuaron y ampliaron el camino de Dante, camino que al ser transitado más de un siglo después por el gran Leonardo (1452-1519), sería puesto patas arriba. Leonardo es un renacentista y tiene la intención de modificar el compartimiento superior:

Gracia ----- Los Universales
Naturaleza-----Los Particulares

Leonardo, al partir de una racionalidad autónoma, y de una intención de acomodar al conocimiento de su época los principios del pensamiento clásico (es el primer científico que niega el registro fósil en los Alpes sea una prueba de la ocurrencia de un Diluvio universal), encuentra que las matemáticas solo se ocupan de los particulares, no permiten ir más allá de la mecánica. Para alguien de profundas convicciones neoplatónicas tal insuficiencia era atormentadora, como renacentista no podía olvidar el sueño de una unidad entre los universales y los particulares (Giovanni Gentile, “Leonardo de Vinci”).

Otro hombre del Renacimiento (que dedicó su obra más famosa al mismo rey Francisco I de Francia, que acogió a Leonardo), Jean Calvin, había encontrado una explicación a la búsqueda de la unidad. Calvin decía que esta unidad se encontraba en la Revelación Especial de las Sagradas Escrituras, regresaba el asunto de la unidad al terreno de la fe, de donde la había sacado la Escolástica

Para la Reforma, el ser humano es un ser maravilloso que ha caído plenamente de la Gracia. Es la doctrina de la depravación total y necesita ayuda sobrenatural, del mismo

DIOS hecho Carne, para alcanzar la Gracia. Que para la Reforma no es un comportamiento superior, contrapuesto a la Naturaleza, es un atributo de la voluntad del Creador. Así como la Naturaleza es un atributo de su poder.

La reforma entiende un solo ámbito superior y absoluto.

DIOS (personal e infinito)
Un abismo imposible de trascender
La creación: el ser humano, la fauna, la flora
La tecnología

Pero es un esquema que de acuerdo a la Revelación puede modificarse si el ser humano es atraído por la fe hacia DIOS

DIOS (personal e infinito)
El ser humano (personal y finito)
La creación: la fauna, la flora.
La tecnología

CRISTO es la Revelación especial de DIOS, quien es para la Reforma, EL SENOR tanto de la Gracia como de la Naturaleza.

La reforma no fue un movimiento religioso homogéneo, y quedó muy lejos de su intención nominal de reformar la iglesia de Roma. El catolicismo se organizó en la Contrarreforma, movimiento que sirvió de mecenas al Barroco y que logró mantener bajo control del catolicismo los bastiones del Sacro Imperio Romano Germánico, los territorios de los Hasburgos (vastísimos), Francia y gran parte del norte de Europa.

Durante esta pugna de la cristiandad, la modernidad seguía fortaleciéndose: J. J. Rousseau (1712-1778) e I. Kant (1724-1804) sentaban las bases de la siguiente revolución (con la copernicana de precedente) del racionalismo.

Los ámbitos en los que se movía la subjetividad humana ya no respondían a una disyuntiva Gracia/Naturaleza, puesto que la Revelación especial estaba siendo desestimada. La Gracia se tornaba inasible y lo que quedaba de la naturaleza (en su

mayor parte indómito aún) se empezó a regir por la libertad humana, una libertad autónoma con la que el ser humano se erigía como el centro del universo, su cúspide.

Hegel (1770-1831) vendría a darle un peculiar tono a esa libertad humana. Su idealismo humanista modificó los principios epistemológicos y metodológicos del pensamiento occidental. (Sin olvidar que uno de sus alumnos más aventajados, Carl Marx, sería el que preparase la base para el sistema económico alternativo al que aún predomina en los países de Occidente).

A partir de Hegel, aparece lo que F. Schaffer llama *“La línea de la desesperación”* (inaugurada por Kierkegaard, otro alumno de Hegel) que rechazaría no sólo la Revelación especial, sino también al DIOS que se revela. El plano trascendente que es abandonado prontamente por las élites europeas, y con aquel que era en el cual estaban depositadas las primeras esperanzas de encontrar una respuesta unificada a la vida y al conocimiento.

Que el ser humano forme parte de la Gracia parece cada vez más una ilusión. DIOS ha muerto, no quedan más que las matemáticas. De Kierkegaard y Nietzsche al existencialismo no hay más que un pequeño paso, paso que dieron a grandes zancadas los filósofos posteriores a la gran guerra, momento en que la humanidad entera se dio de bruces con la modernidad.

El primer gran fracaso de la modernidad en el siglo XX es tecnológico, sucedió en abril de 1912. En su viaje inaugural el transatlántico Titanic, publicitado como insumergible se hunde en las gélidas aguas del océano Atlántico septentrional. El siguiente gran fracaso de modernidad es, además de tecnológico, el gas Zyklon B, un gran invento de la química, político y social.

EL ASCENSO DE LAS TIRANÍAS

La guerra civil española fue un experimento bélico que en 1939 se extendió con ímpetu sobre los países del Oriente europeo (aquellos que no habían caído ya bajo el yugo de una Alemania que parecía querer encarnar todo el espíritu del mundo). Stalin, líder de la URSS, a la muerte de Lenin, acuerda con Hitler el reparto del territorio de los

países que separaban a las dos grandes potencias. Tratado de paz que le aseguraría a la Unión Soviética tiempo para organizar un frente de resistencia que sería crucial en la derrota del fascismo

En el lado más occidental de Europa, y antes de que la guerra relámpago germana hiciese irrupción, el gobierno de Gran Bretaña se decide a devaluar la libra esterlina. Es el año de 1931, la crisis económica del capitalismo se hace más terrible. El abandono del patrón oro por parte del imperio donde nunca se ponía el sol es un golpe terrible para el prestigio de los antiguos amos de los mares, los aprestos independentistas irlandeses parecían ser el golpe mortal.

Las presiones económicas (producidas por el afán desmedido de lucro) impidieron que las naciones en crisis se desarmaran. La carrera armamentista de principios de siglo (la pax armada) aparecía de nuevo, esta vez con una Alemania que se había convertido en el destino favorito de los capitales industriales, tanto británicos como norteamericanos.

Las naciones anglosajonas se esforzaban en mejorar sus fuerzas navales, orgullo de sus pueblos y necesarios instrumentos para mantener su afán colonialista. Mientras eso sucedía, el Reich fortalecía sus divisiones, áreas y blindadas, imprescindibles accesorios en toda guerra de conquista. El capital industrial germano (acrecentado por los préstamos anglosajones), las familias Kildorf, Krupp, y Thyssen principalmente, acordó con Hitler una alianza que le aseguraba al nazismo su financiamiento y la “entereza” de su programa político, que debía ser mucho más ortodoxo que su discurso.

Ese financiamiento y una demencia aun hoy poco estudiada permitieron que toda Europa, salvo los bastiones británico y soviético, cayeran bajo el control del Reich, en poco tiempo. Hasta el 31 de enero de 1943, luego de que la juventud soviética se desangrara en el frente de Stalingrado, el mundo asistía atemorizado a victoria nazi tras victoria nazi. Para esa fecha, todas las capitales europeas, salvo Londres y Moscú, se encontraban en alianza con Berlín, ya fuese a la fuerza (Atenas, París, Budapest, Varsovia) o por conveniencia (Roma, Madrid, Estocolmo o Vichy).

Washington, que hasta el ataque contra Pearl Harbor había jugado a dos bandas tanto con los aliados como con el Eje, se pasó al bando aliado. Hitler, que tampoco había podido doblegar el espíritu británico, se encontraba en conflicto con el paladín del capitalismo y el paladín del comunismo.

Las líneas marítimas del Atlántico Norte, entre Liverpool y New York, se llenaron de navíos repletos de jóvenes, muchos de los cuales nunca habían visto el mar, que cuales aqueos redivivos se hacían acompañar del más tecnológicamente avanzado equipo bélico de su tiempo. Su destino, la Europa ocupada. Este fue el movimiento de hombres jóvenes más grande de la historia, jóvenes que se encontrarían con jóvenes aun más decididos que ellos en la justicia de su causa y que preferían inmolarsse en el altar del sueño ario que reconocer que su Fuhrer estaba equivocado. Albert Speer, el consejero de más suma confianza de Hitler, reconocería durante su prisión en Inglaterra que a principios de 1945 y en su calidad de Ministro Plenipotenciario del Reich, recibió la orden de arrasar con la civilización alemán para impedir el avance aliado. Speer, arquitecto de formación, se



"Night and fog", A. Resnais, Dp. G. Cloquet y S. Vierney, Francia, 1955

negó a cumplir esa orden, que no tenía sentido para él, y en mayo de 1945 el mundo empezaría a conocer el (los) nombre (s) de su segundo gran fracaso: Auzchwitz, Birkenau, Buchenwald, Dachau.

El mundo, que había iniciado su división en Yalta, estaba entrando en contacto con la demencia más profunda y sistemática de toda su historia, demencia que no era posesión de solo uno de los bandos en el conflicto. Una pareja de nombres barbarás vendría a mostrarle a toda la humanidad, en el mismo 1945, el tercer gran fracaso de la modernidad, fracaso que sería más tecnológico que otra cosa, pero que era aterradoramente humano. Este sería la síntesis de los fracasos humanos anteriores:

La soberbia tecnológica representada por el Titanic y “*El reino de la noche*” en palabras de Eli Weisel que representaban nombres como: Majdanek, Ohrdruf, Dora-Mitlbau, Wobbelin, Mauthausen...

La pareja de nombres que sintetizaba el tercer fracaso es: Hiroshima-Nagasaki, en Japonés, Fat-man, Little boy, en inglés.

La bomba, que explotó un 6 de agosto, a 6 kilómetros de altura de Hiroshima, produjo una luz cegadora. Se cuenta el caso de muchos habitantes de los suburbios de Hiroshima a los que esta luz brutal les tatuó el diseño de sus kimonos sobre la piel. Estos fueron los que tuvieron suerte... No había más opción que cambiar el mundo, ya que un mundo en el que la luz (lo más inefable) se tornaba en lo más indiferente a la existencia humana no era un mundo que había existido antes.

La carga arrojada por el Enola Gay vaciaba de todo sentimiento, de todo significado a la luz, que ahora se convertía en el peor enemigo de la humanidad. Todos éramos Dédalo ya. La humanidad había despertado a una luz ciega, capaz de expresar únicamente la invidencia del universo ante nuestra civilización, la luz que baña los objetos ya no tenía orden ni elección, no privilegiaba nada, tampoco borra nada por discriminar. La luz carecía de un proyecto. Era eminente.

El proyecto de la luz, que era el de los compartimientos superiores desde al menos Lacoux y que en el cine clásico descendía literalmente desde los cielos (los proyectores estaban colocados en el techo de los estudios), que era connotada, codificada... era en un mundo postdesgarro atómico inviable. Luego de las frases de Oppenheimer: paráfrasis del Bhágavad-guitá “*I’ve become death the destroyer of worlds*” y la del emperador Hirohito en su mensaje de rendición al pueblo nipón, “si no nos rendimos ahora, ponemos en peligro el futuro de toda la vida sobre la tierra”, todo proyecto de luz tiene por obligación que tornarse documental, literal, sin dramatizaciones, mostradas fútiles ante el drama de los sobrevivientes atómicos, no metaforizado, cuyo sentido es opaco (u obtuso) en algunos casos (Antonioni) o abierto (transparente) en otros casos (Rosellini), luz inmanente, recibida, que procede de la naturaleza o de la civilización... El gesto de la

modernidad en el cine es situar al ser humano ante su insignificancia encontrada... sometién dose al tiempo, al misterio de la realidad... por más que el ser humano se resista a rendirse. Sin embargo, el hombre que sigue sin rendirse lo hace sabién dose derrotado.

“Durante siglos, los hombres fueron capaces –de creer sinceramente en la felicidad y en la victoria, aunque sentían la imprescindible dignidad de la derrota. Por ejemplo, cuando la gente escribía sobre el Vello de Oro (una de las historias más antiguas de la humanidad), oyentes y lectores sabían desde el principio que el tesoro sería hallado al final.

Bien, hoy, si se emprende una aventura, sabemos que acabará en fracaso”.

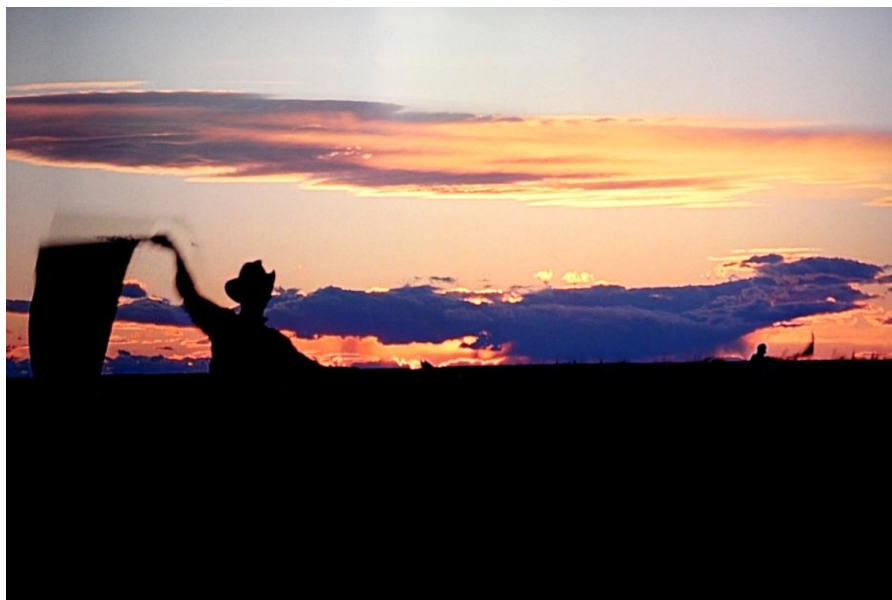
Jorge Luis Borges



“Crónica de un Verano”, Jean Rouch y Edgar Morin, Dp Raúl Coutad y otros, Francia, 1960



“Una mujer dulce”, R. Bresson, Dp G. Cloquet, Francia, 1969



“Días de Cielo”, T. Malick, Dp N. Almendros, EU, 1978

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.
Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.
Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,
ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre.*

*La poesía vuelve como la aurora y el ocaso.
A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.
También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.*

J. L. Borges

EL TIEMPO

*Desde el principio tú fundaste la tierra,
Y los cielos son obra de tus manos.
²⁶ Ellos perecerán, mas tú permanecerás;
Y todos ellos como una vestidura se envejecerán;
Como un vestido los mudarás, y serán mudados;
²⁷ Pero tú eres el mismo,
Y tus años no se acabarán.*

Salmo 102: 25 - 27

Palabras que consolaron al hombre que escribía las siguientes preguntas:

“¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿Cómo pueden ser, si el pretérito ya no es y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo deciros que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?”.

Muchos siglos antes de Agustín, en su “Física”, el Estagirita decía: el tiempo es la medida del movimiento en la perspectiva del antes y del después. Sin responder (qué fatalidad) que era lo que señalaba la perspectiva, se preguntaba en otra parte, que si no

seríamos nosotros los que fuésemos responsables de la irreversibilidad del tiempo... Su respuesta es muy útil para medir el tiempo en relojes y calendarios



*“Reloj de arena”, Aula de
complejidad Santo Domingo,
República Dominicana,
noviembre, 2012*

No responde sin embargo a la pregunta interior sobre el tiempo.

Parménides en sus antiguos (y para nosotros fragmentarios) hexámetros iguala al tiempo y al ser: “No ha sido nunca ni será porque es”. En el *Timeo* puede leerse que el tiempo no es más que la imagen móvil de la eternidad, baste esta alusión a uno de los diálogos de Aristóteles para sospechar la magnitud de la influencia de esa concepción del tiempo como imagen, que una vez creído móvil, es un paso sencillo sospecharlo también reversible.

En la “Historia de la Eternidad”, de J. L. Borges, se lee su peculiar traducción de esta muy famosa aporía: “Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete y antes de esos siete, tres minutos y medio y antes un minuto y tres cuartos y así infinitamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen”. B. Russell refutó con éxito tal aporía. De mucho más valor estético es la refutación que hace Ilya Prigogine al contar esta anécdota sobre el tiempo musical en un movimiento de la sonata Krauser o de la “les adieux” que mide, tiene una duración de más o menos cinco minutos mecánicos. Newtonianos hay: tiempos lentos, acelerados, vueltos atrás, premisas de lo que sucederá a continuación... todo esto en solo cinco minutos de tiempo astronómico.

Cuando la esencia material e inteligible del cine se registraba en haluros de plata. (Desde la última década del siglo XX es cada vez más una suma de códigos binarios una gestalt numérica) o en soporte de silicio (discos duros) o polímeros (discos versátiles digitales) se podía decir que el cine era una representación material del espejo que los neoplatónicos suponían era el mundo. Se ve a Orson Welles y a Marlon Brando en la pantalla (ese espejo mágico), pero hace tiempo que ellos mismos fueron pasto de

gusanos. Hitler puede escucharse en toda su retórica hechizante en la pantalla (ese espejo peligroso) pero su cuerpo quemado por el fuego hace tiempo que desapareció. El tiempo cinematográfico es el reflejo, la imagen sobre el vacío del tiempo real a partir de la representación por medio de luz y sonido de los sucesos del pasado.

Para la ciencia clásica, lineal, reduccionista, el universo y su funcionamiento son autónomos a la historia. Su mecanismo es determinista y el tiempo (imagen móvil e insuficiente de la eternidad) es equivalente al tiempo negativo. Prigogine entendía que a partir de la segunda mitad del siglo XX (acostumbraba recordar en entrevistas y conferencias que para alguien que nació después del agosto de Hiroshima es inimaginable un mundo donde Hitler, Mussolini y Stalin tuviesen el apoyo de millones de personas), Stalin vivió hasta bien entrada la década de los cincuenta y es que los cambios que tuvieron lugar en el 1945 se tomaron su tiempo para alterar el mundo. Y la diferencia plena la podemos sentir a partir de los sesenta. En el cine, tenemos el caso del neorrealismo italiano en el que es posible aun que a la estrella femenina se le ilumine clásicamente, mientras que en el cine de la Nouvelle vague tal jerarquización sería anatema.

El universo no podía ser mecanicista, por ende ya no tenía que satisfacer las exigencias de: irreversibilidad, probabilidad y coherencia. La realidad incluye, pero no se limita a ser un conjunto de procesos y sistemas pendulares atraídos hacia un punto fijo. Es, por el contrario, una suma de sistemas dinámicos complejos (el cerebro de los primates, el conjunto de los números con sus sucesiones lineales rodeadas de conjuntos irracionales, las biomoléculas, muchas con quiralidad levógira, pocas con quiralidad



*"Lancelot del Lago", R. Bresson, Dp
Pascualino De Santies, Francia, 1974*

dextrógira) y los sistemas complejos son sensibles a las condiciones iniciales, son adaptativos y evolutivos, son dependientes del tiempo. En palabras de J. I. Borges:

“El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho, es un río que me lleva, pero soy el río, es un tigre que me destruye pero soy el tigre, es un fuego que me consume, y soy ese fuego.”

No todas las confesiones cristianas entienden, siguiendo a Ireneo, que el ser humano es un ente distinto a la naturaleza, separado del tiempo. J. Macarthur explica que en el primer versículo del Génesis se encuentra que:

“En el principio creó DIOS los cielos y la tierra”.

“En el principio” indica el origen del tiempo, que sólo existe a partir de la creación de la materia, es pues un atributo de ésta.

“DIOS” es la fuerza creadora, ext nihilo.

“Creo” es la acción.

“Los cielos” es el espacio, toda la extensión, también atributo de la materia.

“La tierra” viene a ser la materia como la conoce el ser humano.

Estas cinco nociones que usa para explicar el primer versículo de Génesis, no las toma el autor de la tradición religiosa, sino que las cita de Herbet Spencer.

CONCLUSIONES

“Entre lo mágico y la subjetividad se encuentra una nebulosa de incertezas, la cual se mueve más allá de lo humano, sin separarse de él, refiriéndose sus manifestaciones con palabras como: alma, corazón, sentimiento, este magma de elementos de lo mágico y lo subjetivo, no es ni mágico ni subjetivo hablando con propiedad, es el reino de la proyección-identificación o el de la participación efectiva”.

“Indudablemente, una de las mejores cualidades de la imagen del cine es la actualización del pasado, su recuperación”. **E. Morín**

“El tiempo es un estado, la flama en la que vive la salamandra del cuerpo humano”.

“Proust hablaba también de levantar un gran edificio de memorias y a mí me parece que es a lo que el cine está llamado a hacer, su manifiesto ideal”.

“El cine no usa palabras... se manifiesta directamente... su materia prima es el tiempo. Una vez visto y grabado el tiempo podía ser preservado en cajas de metal, teóricamente para siempre con el cine la humanidad había adquirido la matriz del tiempo”.

A. Tarkosvky

Es menester, llegado al tiempo de las conclusiones, referir que cuantos en estas líneas previas se utilizan la palabra cine, lo han hecho a partir de su consideración como un arte, y no a cualquier cosa que por presentar apariencias de comunicación audiovisual se quiera hacer pasar como tal.

*"Marvel vs Capcom: Fate of Two worlds"
Capcom, Japón, 2011*



*Programa de televisión,
Agenda Nacional,
República Dominicana,
julio 2013*

En su diálogo “El sofista”, Aristocles se refiere a dos tipos de producción de imágenes: la eikones, o producción de iconos, y la phantasmata o producción de fantasmas. La primera especie se caracteriza por producir imágenes que son lo más fiel que puedan ser al modelo que imitan; la segunda especie es la del sofista, quien no solo se contenta con producir imágenes sin correspondencia fiel con el modelo que imitan, sino que también intenta hacer pasar por lo verdadero lo que es falso. Su actitud es desde el principio engañosa. Es con este tipo de producción con la cual se produce la inmensa cantidad de imágenes hoy en día, no solo las audiovisuales (el mundo entero está bajo el

poder del maligno) y que en la contemporaneidad, y a partir de la eclosión de pantallas desde la década de los años ochenta, se ha recrudecido. En esa década, el guionista Michael Herr opinaba que se produjo la galvanización del cine (primero Edison electrocutaba elefantes, sus epígonos electrocutaron al cine).

Para Platón, el sofista muchas veces se disfraza de filósofo, temor que comparte el



"La Última Semana" Títton Alea, Dp. Mario García, Cuba, 1973

cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea según nos expresa en su obra sobre la lucha contra la esclavitud en la Cuba colonial: "La última cena".

Platón insiste en

"El sofista" en separar las imágenes que son

copias reales y por tanto útiles en la búsqueda de la verdad, que el filósofo realiza a través de las *eidola logomena* de las que son mera apariencia y que corresponderían con el sofismo o sea, el engaño con afán de lucro (cine de peso o televisión filmada)... Burda propaganda.

Gillel Deleuze recuerda que "*El sofista*" es un diálogo de la madurez de Aristocles y en él aparece una advertencia hecha por un extranjero (quizás egipcio): "*La imagen es algo muy difícil de investigar*".

En el cine esta dificultad aumenta, puesto que no sólo hay imágenes instantáneas; es decir, cortes inmóviles de movimiento, hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de duración y hay imágenes-tiempo; es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, que están más allá del movimiento mismo.

Deleuze concluye sus estudios sobre cine, su libro *“La imagen-tiempo”*, con un llamado: *“...necesitamos una ética o una fe... no una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo”*

Este trabajo no concluye aquí, varios temas, algunos de los que han quedado en el medio del ámbito cinematográfico, como: la luz barroca en el Cine, los sucesos posteriores al emerger del “Pensamiento único” en la década de los ochenta y lo que esto afectó al cine, el devenir peculiar del cine latinoamericano, y el caso del cine dominicano, por razones espacio-temporales no son abordados en estas páginas, quedando su autor con el compromiso, el deseo, y el material bibliográfico de abordarlos en otro momento. En este ensayo se ha intentado dejar patente la forma en que los tres plastos de la Historia: el deslumbrante, contemporáneo, el intermedio (decimonónico, porque todo el cine parte de los cánones estéticos que se fundaron en las academias europeas entre las guerras napoleónicas y la revolución bolchevique ,pero a partir del advenimiento del cinematógrafo como instrumento y luego medio de comunicación en 1895 el cine salta a su condición de componente de la contemporaneidad) y el profundo han afectado el cine, intentar una articulación entre esos tres plastos y el cine es el intento de este proyecto de ensayo. El cual el sustentante de este trabajo lo concluye citando, (y partiendo de la base de su creencia y fe) una muestra de que el plano de trascendencia no tiene sentido si no se ejecuta en este mundo, en este tiempo que tenemos.

“Y si dieres tu pan al hambriento, y saciares al alma afligida, en las tinieblas nacerá tu luz, y tu oscuridad será como el mediodía. Jehová te pastoreará siempre, y en las sequías saciará tu alma, y dará vigor a tus huesos; y serás como huerto de riego, y como manantial de aguas, cuyas aguas nunca faltan”. **Isaías 58:10-11**

BIBLIOGRAFÍA

- Adames Abreu, Francis; Namnún Tavárez, Juan; González Snoschowski, Karol (2005). Migración como leitmotiv en el largometraje de ficción dominicano entre 1988 y 1999. Tesis de grado. UASD, Santo Domingo, República Dominicana.
- Álvarez, Enrique (2013). Gilles Deleuze y el problema de la imagen, Asiain Ediciones Eikassia Oviedo, España.
- Aumont, Jacques (1997). El ojo interminable. Editorial Paidós, Barcelona.
- Borges, Jorge Luis (1953, ed. Fuenlabrada, 2007). Historia de la Eternidad, Ediciones Destino, Colección Ancora y Delfín, Emece editores, España.
- Bresson, Robert (2012). Notes on the cinematographer, translated by J. L. Clezzo.
- Castillo, Luciano y Núñez, Rafael. Historia de la Civilización, Ediciones Librería García Santo Domingo (s/f).
- Chion, Michel (1993). La audiovisión Introducción a un estudio conjunto de la imagen y el sonido, Traducción de Antonio López Ruiz (1990). Editions Nathan París, edición en castellano Ediciones Paidós Ibérica s.a., Barcelona.
- Disney presenta: Mi primera enciclopedia, tomo VI Fuego/ Impuestos. Editorial Cumbre s.a. México D.F. mcmxc, mcmlxxii
- Enciclopedia temática Alfanauta Historia (1994). Ediciones Nauta c.s.a. Barcelona.
- Enciclopedia de Historia del Arte (1999). Tomo I, Espasa Siglo XIX, Barcelona.
- Enciclopedia Alfa temática (1994). Alfanauta. Ciencias Naturales. Editora Nauta c. s. a. Barcelona. España
- Enciclopedia Mis Primeros Conocimientos (1986). La tierra, Astronomía, Meteorología. Editora Cumbre, México D. f.
- Geoffrey C. Ward and Ken Burns (2007). The war an intimate history 1941-1945. American lives to film project, llc. Borzoi book, Alfred A. Knopf, Ramdon House inc. USA.
- Giotto, colección los genios universales de la pintura (1992). Ediciones Rayuela, España.
- Historia del arte (1999). Editora Espasa Calpe, Barcelona.
- Lacarriere, Jacques (1989, ed. 1984). En busca de los dioses. Editorial EDAF, Madrid.
- Langley Sommer, Robin (1994, ed. 2003). Picasso. Jg press World publications group inc. Northdyghton, Massachusset.

- Lo mejor de Agustín de Hipona, Confesiones. Grandes pensadores de la Fe (2001). Traducción de Alfonso Ropero. Editorial Clie, Terrassa, Cataluña.
- Macarthur, John (2003). La batalla por el comienzo. Traducción de John Alfredo Bernal. Editorial Portavoz, Grand Rapids, Michigan.
- Morín, Edgar (1956, ed. 2005). The cinema or the imaginary man. Translated by Lorraine Mortimer University of Minnesota press, Minneapolis.
- Piero Brunetta, Gian (1993). Nacimiento del relato cinematográfico. Cátedra colección Signo e imagen. Ediciones Cátedra s.a. Fuenlabrada, España.
- Pirenne, Jacques (1978). Grandes corrientes de la historia universal, Tomos I y VIII, Editions de la Baconniere Boudz, Neuchatel Suiza, traducción al español de Julio López Olivan, José Pla, Manuel Tamayo. México D.F.
- Platón (2006). Biblioteca de Filosofía Jorge A. Mestas 3era edición mayo. Ediciones escolares s.l. Algeta, España.
- Platón (2001). Diálogos. Colección grandes pensadores. Editorial Libsa Alcobendas España.
- Aristóteles (2004). Poética, clásicos de Grecia y Roma. Alianza. Editorial, traducción de Alicia Villar Lecumberri Madrid España 2da reimpresión 2007.
- Prigogine, Ilya (1988, ed. Fábula 2012). El nacimiento del tiempo. Traducción de Josep María Pons Tusquets Ediciones.
- Prigogoni, Ilya. *Tan solo una ilusión y El universo y el tiempo*. Conferencias en la Javaharlal Nehru University Nueva Delhi, 18 de diciembre de 1982 y en el museo de La Plata, La Plata Argentina 24 de octubre 1991 traducida al castellano por los Dres. Mario E. Tiruggi y Ángel Luis Plastins.
- Revault D. Allones, Fabrice (2003). La luz en el cine. Signo e imagen. Traducción de Magali Martínez Soliman y Maribel Villarina Rodríguez. Editorial Cátedra Fuenlabrada, Madrid.
- Rosario Candelier, Bruno (1997). *El sentido de la cultura*. Comisión Permanente de la Feria del Libro, Santo Domingo.
- Santa Biblia, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602) revisión posterior de 1909, La liga Bíblica London England.
- Santa Biblia. Reina Valera, Revisión 1960, Sociedad Bíblica Unidas Libros de: Génesis Job, Salmos.
- Schaffer, Francis (1968, ed. 2007). Huyendo de la razón. Editorial Clie Nottingham R. U.

Sotolongo Codina, Pedro L. (2011). Teoría social y vida cotidiana: La sociedad como sistema dinámico complejo. Editorial Somos Literatura, Santo Domingo.

Sotolongo Codina, Pedro y Delgado Díaz, Carlos de Jesús (2006). *La Revolución Contemporánea del Saber y la Complejidad Social: hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*, Buenos Aires, CLACSCO, enero.

Tarvosky, Andrey (1986, ed. 1998). *Sculpting in time*. Translated by Kitty hunter-blair University of Texas press Austin, Texas.

The cronicles of the movies, a year by year history from The Jazz Singer to today (1991). Edited by Derek Elley, The Kobal collection, The Hamlyn Publising Group Michelin house London England.

Vélikco, Vranes (2013). Manuscrito para docencia materia de Biofísica, Instituto Tecnológico de Santo Domingo -INTEC-, Santo Domingo.

Websites

[http www.imdb.com](http://www.imdb.com) (Revisión de nombres y apellidos)(revisado el primero de octubre)

[http www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) (Revisión de Fechas)(revisado el primero de octubre)

[http://www.amediavoz.com/scorza.htm#crepúsculo para ana](http://www.amediavoz.com/scorza.htm#crepúsculo_para_ana) (revisado el primero de octubre)

<http://aquileana.wordpress.com/2013/08/17/jorge-luis-borges-el-arte-de-contar-historias-the-art-of-storytelling-arte-poetica-the-art-of-poetry> (revisado el primero de octubre)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Mariana Contreras. Cámara finepix Fujifilm xf30, lugar Teotihuacan México.

Nasry Namnún Tavárez. Cámara integrada al iphone4s lugares: Manhattan y Bronx Ny. Santo Domingo Este República Dominicana.

Juan José Namnún Tavárez. Cámaras: Finepix fujifilm xf30, integrada al Samsung sgh-t459 Edge. Canon t3i Rebel. Lugares: Santo Domingo República Dominicana. Manhattan, Ny.

Fotogramas de Películas tomadas de fotografías de un televisor plasma Panasonic

TC-P42G10. Cámara Canon t3i Rebel.