

El cine, el inconsciente y las cosas mudas

Josep Casals
jcasals@ub.edu

El inconsciente es un mito y a la vez es real. Su realidad se hace patente en el plano empírico, -en el devenir de los cuerpos- y también en el plano epistémico, en el marco de una transformación en las condiciones de conocimiento. A la vez, su recurrencia se impone con la plasticidad persuasiva de lo mítico, si bien la tendencia de la modernidad es que los mitos desciendan de lo sacral a lo cotidiano -y en este proceso el cine ha jugado un importante papel-. Fue mérito de Freud integrar estos aspectos (pero la presencia del inconsciente emerge también en otros ámbitos).

En Freud la idea de inconsciente es inestable y fluctuante; oscila entre la deriva sustancializadora inherente al acto de sustantivar un adjetivo y la asunción de la opacidad de un concepto con valor de límite. La dimensión empírica de la noción se muestra en el ingente trabajo clínico; y el marco de esos efectos en múltiples existencias es el desmoronamiento de la idea de identidad compacta. Frente a ello, Émile-Auguste Chartier, *Alain* (de notoria influencia en los intelectuales surgidos de l'École Normale Supérieure en los años 20 y 30), se bate por mantener la responsabilidad del yo, pero su rechazo de toda idea de desdoblamiento no puede dejar de mantener el contrapunto del inconsciente como un puro efecto del cuerpo y sus procesos. Después, a partir de 1949, el término reaparece en el marco de la antropología estructural, y posteriormente en el pensamiento sistémico y en los estudios neurológicos acerca de la conciencia.

En Lévi-Strauss el inconsciente es un espacio vacío, extraño a la intimidad afectiva y a la historicidad del individuo: Lévi-Strauss otorga primacía a elementos sincrónicos, invariantes, frente a la diacronía o la evolución. Y asimismo en los estudios experimentales acerca de la conciencia se examinan de modo aséptico fenómenos perceptivos y registros nerviosos, comparando respuestas conscientes y respuestas inconscientes y mostrando los circuitos cerebrales en acción. En cambio, en la tradición psicoanalítica el contenido del inconsciente importa: es lo reprimido, lo extraño que vuelve de manera abrupta, independientemente de nuestra voluntad. Una energía pulsional que se manifiesta en forma de

imágenes; y, a la inversa, las imágenes se inervan, devienen sintomáticas, en la medida en que están cargadas de energía pulsional. Este contenido es el que emerge en los sueños o el arte (por ejemplo, en el surrealismo, aunque también podríamos remitirnos a una tradición anterior: lo que Jacques Rancière denomina «inconsciente estético»)¹.

Dentro de la tradición psicoanalítica, un caso particular es el de Jacques Lacan, por cuanto combina lo que él llama «regreso a Freud» y la influencia estructuralista de Claude Lévi-Strauss. Además, Lacan pone el inconsciente en el punto de unión de lo real, lo simbólico y lo imaginario (la triada RSI). El inconsciente es el engarce de ese nudo: inconsciente es lo real inaccesible a toda simbolización, inconsciente es en parte el gran Otro –lo simbólico que nos impone sus códigos–, e inconscientes son los resortes de los flujos imaginarios –ese juego polarizado por el deseo y la carencia que contribuye a formar nuestra identidad a partir de sustituciones, engaños, identificaciones...

Después habrá correcciones al primado de lo sincrónico-estructural en Lacan: Norbert Elias subraya el carácter histórico del inconsciente, tanto si se atiende a los síntomas y fantasmas pulsionales como si se atiende a las constricciones prescriptivas y a los umbrales de tolerancia; Cornelius Castoriadis afirma una prevalencia de lo imaginario en la que son decisivas las determinaciones inconscientes, remarcando que estas varían según las épocas y las culturas; y Hervé Mazurel tematiza esta idea de historicidad en muy diversos planos (patología, hábitos, sueños, procesos de reconocimiento o de rechazo, etc.)². A su vez, Gilles Deleuze y Félix Guattari dirán algo muy relevante en relación con lo que queremos exponer: el inconsciente no es una base sustancial originaria, sino que tiene carácter maquinal; sería más bien una fábrica de imágenes.

¿No es esto mismo el cine? Sí, dirá Deleuze: El cine es el «autómata espiritual»; un «arte menor», dice Guattari, en el mismo sentido en que hablamos de «minoría» y de «devenir menor» a propósito de una literatura como la de Kafka y su círculo praguense³. Aquí hay que entender el concepto de «minoría» no en un sentido cuantitativo, sino como una forma de relación que se sustrae a las reglas de identificación cristalizadas como poder. Guattari presenta el cine como un arte menor en paralelo a cómo Rancière explica que el cine transforma lo real cambiando el modo de percibirlo⁴, o a cómo Alain Badiou relaciona el cine con

1. En *El inconsciente estético* J. Rancière (2005) sostiene que «el inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente» que se despliega en la «racionalidad del arte» del siglo XIX.
2. En este punto, una referencia fundamental es el exhaustivo libro de Mazurel *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire* (2021). De Castoriadis puede verse el artículo «Freud, la société, l'histoire» citado y comentado por Mazurel en el libro mencionado.
3. Sobre esto véase el capítulo 8 y la «Conclusión» de *L'image-Temps* (DELEUZE, 1985); también *Kafka. Por una literatura menor* (DELEUZE y GUATTARI, 1999); y *La révolution moleculaire* (GUATTARI, 1977), especialmente el capítulo «Le cinéma: un art mineur».
4. En *La fable cinématographique*, Rancière (2001) explica que el cine «no reproduce las cosas tal como se ofrecen a la mirada»; antes bien, «regula la querrela de la técnica y el arte cambiando el estatuto mismo de lo real».

«nuevas formas posibles de pensamiento» tendentes a primar lo sensible y a acoger lo heterogéneo (BADIOU, 2010: 342 y 355).

Lo que el psicoanálisis desentierra parcial y limitadamente (el inconsciente es «el señor de la capa», decía Freud), el cine lo proyecta en el plano de superficie. La asociación del cine con lo superficial se manifiesta en un doble aspecto: en oposición a la grandilocuencia de lo metafísico y por afinidad con otras manifestaciones de la sociedad de masas como el periodismo. En relación con ello, Deleuze, cuando tematizó la cuestión del «autómata espiritual» en 1984, introdujo una bivalencia. Por un lado, el cine es un dispositivo psicomecánico que abre paso al «impoder del pensamiento», esto es, propicia un pensamiento que se escinde en oposiciones y que hace presente su opacidad. Su automatismo implica «una nueva relación del pensar con el ver (...) que no cesa de poner el pensamiento fuera de sí»: la vista (*vue*) de lo que es para todos deja su lugar a la videncia (*voyance*) de lo virtual. Pero el otro lado de esta potencialidad es el enmascaramiento aurático de la mecanicidad. Lo cual muestra la relación con el periodismo, pero también con la reificación del «hombre fascista». La reversibilidad es un elemento característico del pensamiento de superficie; así, según explica Badiou, en el arte cinematográfico siempre hay la posibilidad de una deriva hacia la vertiente opuesta, la del cliché, y esto implica una nueva relación entre lo puro y lo impuro: la jerarquía deja su lugar a la hibridez.

Si el cine abre un nuevo marco de percepción de lo real, es porque confronta la subjetividad a sus límites. ¿No decía Valéry que la realidad siempre tiene carácter de oposición? Por ser un arte industrial y mecánico el cine impone cuotas de coerción o imprevisibilidad que cancelan los modelos lineales de la intención. Y esto es lo que subyace en la omnipresencia de lo inconsciente en los autores citados: el adiós al subjetivismo, la caída del sujeto como centro, como unidad, como instancia de gobierno según las tradiciones racionalista, idealista y positivista.

El inconsciente alcanza la pregnancia del mito como índice de ese «momento crítico de la especie humana» a que se refiere Mallarmé, en el mismo sentido en que Nietzsche habla de una crisis como no ha habido otra. Es la crisis de fundamentos que arranca en el último tercio del siglo XIX y atraviesa el siglo XX. En cuanto síntoma epocal, el inconsciente puede aparecer con diferentes nombres: por ejemplo, Aby Warburg usa la expresión *Dialektik des monstrums* para aludir a la gestualidad dinamizada por la pasión (*pathos*) o por el horror (*phobos*). Y aquí se ve cómo estalla un modelo de temporalidad y de comunicabilidad. Hay una inversión de criterios. Cae lo que toma posesión del objeto como percepción estática y se valoriza lo que siempre se ha tenido por bajo: lo físico o primario, lo objetual, las cosas mudas.

La expresión «cosas mudas» es de Baudelaire –otro estandarte de la crisis– y sobre todo se populariza a partir de la *Chandosbrief* de Hugo von Hofmannsthal. El poeta vienés, en esta obra seminal, plasma una contraposición que ya había

introducido en un artículo de 1895 referido al actor Friedrich Mitterwurzer y que desarrolla también en un breve relato alusivo a Van Gogh y en un opúsculo titulado *El sucedáneo de los sueños* y referido al cine mudo⁵. Más allá del lenguaje petrificado y «cerrado en sí mismo», la vida fluuyente se manifiesta en la gestualidad de un actor, en los colores de un pintor o en las sombras mudas vivificadas por el cinematógrafo. La otra cara de la experiencia de los límites del lenguaje conceptual es la inmersión en el continente oscuro de las pulsiones y las cosas mudas, una indagación que Hofmannsthal sitúa en un plano a la vez profundo y de superficie y que le lleva de Nietzsche a Freud. No es casual que sea en esta misma Viena donde Lazslo Balázs, en contacto estrecho con Robert Musil, constate que las cosas adquieren una presencia acentuada en el cine. Ni tampoco que sea en otro centro de la crisis, en el París de las vanguardias, donde Jean Epstein asocie el cine, en tanto que arte nuevo del siglo XX, con un mundo a la vez fluido y cósmico.

¿Cómo extrañarse de la presencia constante de Freud en el cine? Ambas cosas son expresión de una misma transformación que desdibuja las categorías para dar vía libre a lo desiderativo (así lo plantea Julia Kristeva en *Beauvoir présente*, aludiendo a la insistencia de John Huston en recordar la coincidencia entre el nacimiento del cine y el del psicoanálisis). Los ejemplos podrían ser infinitos, desde la presencia de la compulsión de repetición en Hitchcock hasta el protagonismo del «subconsciente» en las historias góticas de Roger Corman. Pero vamos a limitarnos a tres casos ejemplares de la relación entre cine y psicoanálisis.

El primero nos devuelve a la Viena de principios de siglo. Me refiero a Fritz Lang, que empezó siendo un pintor en la estela de Egon Schiele. Y que, tanto en su actividad como director en Alemania como sobre todo en su etapa americana, asume la coerción de la industria y las convenciones de los géneros para dar la vuelta a la estereotipia y adaptarla a su propio mundo. Cuando él mismo habla de este universo simbólico, Lang repite casi las mismas palabras usadas por Freud (cuyo nombre aparece en la pizarra ante la que diserta E. G. Robinson en *La mujer del cuadro*) a propósito de la imbricación de Tánatos con el deseo erótico y de la persistencia de «la criatura salvaje» en el hombre civilizado. En la filmografía languiana, estas fuerzas ciegas no solo actúan en el infractor de la ley, sino también en quienes la representan, y esto es algo que también había dicho Freud. De modo que ambos diluyen la demarcación entre normalidad y patología o perversión⁶. En Lang el mito trágico deviene azar arbitrario y el juicio es

5. *Carta de Lord Chandos* apareció en 1902 y ha sido editada en castellano primero por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (1981); y después en la editorial Igitur: *Poesía lírica seguida de Carta de Lord Chandos* (2002). El relato alusivo a la fuerza del color en Van Gogh es «Cartas al regreso» (publicado en Hofmannsthal, *Instantes griegos y otros sueños*, 1998). *Der Ersatz für die Traume* (*El sucedáneo de los sueños*) apareció en 1921 en el periódico *Prager Presse* (se puede encontrar en la red una edición bilingüe en *Revista Científica General José María Córdova*, 2015, 13(15), pp. 338-345 [18/09/2023]). De la reseña de 1895 sobre F. Mitterwurzer no hay edición en castellano.

6. A lo largo de su obra Freud explica que «el virtuoso sueña lo que el perverso realiza»; y, con

siempre incierto o ambivalente. Verbigracia: en *Secreto tras la puerta* (1947), la relación entre Celia (Joan Bennet) y Mark (Michael Redgrave) pone al descubierto una pluralidad de caras desconocidas en ambos, y al final de la película Mark se desdobra en un juicio que solo él imagina y en el que uno de los dos Mark dice: «Ningún hombre es responsable de sus pensamientos inconscientes», a lo que el otro responde: «Si tú no eres responsable de tus pensamientos inconscientes, ¿quién lo es?».

La potenciación de la objetualidad es el correlato del descrédito de la intención. En relación con ello –con las cosas mudas, pero desprendidas ya del valor epifánico que tenían para Chandos–, conviene evocar la mirada de Michelangelo Antonioni sobre la superficie y sus elementos aparentemente insignificantes. En el cine de Antonioni las cosas adquieren una presencia concreta, casi espectral, en espacios a menudo abstractos. Así, al final de *El eclipse*, la recursiva aparición de una enfermera con un cochecito en un cruce de calles no tiene mayor rango ontológico que un bidón y unos ladrillos de una obra solitaria.

Pero, en particular, quiero detenerme en el tercer ejemplo: Luis Buñuel. No solo porque en sus films se despliega toda una imaginería reveladora de la fuerza del inconsciente, ya sea el deseo edípico, el impulso sádico, el fetichismo, los mecanismos del sueño o lo que Lacan llama «el corte en el ojo». Es que además Buñuel ha hablado sobre ello, a pesar de su poca disposición a teorizar. Por otra parte, con Buñuel entramos en el tratamiento de la cuestión en el pensamiento sobre cine en España.

La cuestión aparece en un difuso marco de vanguardia localizado en el Cine-Club Español de Madrid y la revista *La Gaceta Literaria* (1927-1932), dirigida por Ernesto Giménez Caballero, en la que Buñuel fue responsable de la sección de cine entre 1927 y 1929: en un artículo de esta revista, Buñuel presenta el ojo mecánico de la cámara como un instrumento dotado de «calidad psicoanalítica»⁷. Asimismo, cuando la Universidad de México en 1958 le pidió una conferencia que él convirtió en una mesa redonda (y que *Cinema Universitario* publicó dos años después)⁸, en ese coloquio Buñuel identifica el cine con la poesía en lo que tiene «de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente», pues no otra cosa proponía la vanguardia: descalzar la visión enquistada de las cosas. Y eso significa abrir «una ventana» que prolongue y por tanto altere lo que conocemos como «realidad exterior» (BAZIN et al., 1991: 30); nada como el cine para conseguir esto, dice Buñuel en ambas circunstancias.

Para él, lo mismo que para André Breton, la sala de cine es un espacio de sueño y maravilla. Así, en 1953 Buñuel dice a Bazin que el cine sigue pareciéndole

respecto al derecho, en una carta a Albert Einstein de septiembre de 1932, afirma: «Derecho y violencia son hoy, para nosotros, opuestos. Es fácil mostrar que el primero se desarrolló a partir de la segunda».

7. «Del plano fotogénico», *La Gaceta Literaria*, n.º 7, 1/04/1927.

8. «El cine, instrumento de poesía», *Cinema Universitario*, n.º 12, 7/1960.

la mejor vía «para mostrar una realidad que no se puede tocar con la mano todos los días», y eso mismo repite en la mesa redonda cuatro años después: empieza diciendo que el cinematógrafo «es entre todos los medios de expresión humana, (...) el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño»; luego identifica el flujo de imágenes del cine con «la noche de la inconciencia»; y concluye reiterando que «el cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente».

Sin embargo, esa apertura a una prolongación fantasmagórica de la realidad no implica una negación de lo real como coerción. En el «momento de giro» que los surrealistas son conscientes de vivir (la expresión es de Artaud) naufraga el humanismo idealista; y en esa línea Buñuel no solo se ajusta a las exigencias industriales del cine, sino que además vindica que este es «hijo del estándar» y un producto de la sociedad de masas. La crisis del modelo de artista fundado en la centralidad del sujeto se plasma en el *goût des choses* de que habla Epstein o en el desplazamiento del valor fisionómico a los objetos, tal como lo plantea Béla Balázs. El propio Buñuel, en la referida mesa redonda, afirma que la materia puede adquirir en el cine una «presencia absoluta». Y en el artículo referido al plano fotogénico explica que este puede concentrar «la significación dramática» en una cosa nimia, de modo que «el objetivo se dirige exclusivamente a ella, dejando todo lo demás, incluso el elemento humano»; entonces, agrega, «un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera».

Ya Sebastià Gasch, en la introducción a *Una cultura del cinema* (DÍAZ PLAJA, 1930), hablando de la fotogenia y el primer plano, había citado a Buñuel para comparar «la expresión de Keaton» con «la de una botella»; y el propio Díaz-Plaja, en el libro citado, afirma que el cine «és una mena de glorificació de la matèria nua», presentándolo como un arte de superficie que «tendeix en tota hora a la concreció de les coses». No obstante, por la «móvil plasticidad expresiva» que le es constitutiva, el cine revaloriza estas cosas ínfimas (que por ello ya no lo son) invistiéndolas de una fuerza simbólica o emotiva. Así pues, la llamada fotogenia cinematográfica rompe con la jerarquía de lo profundo sobre lo superficial y de lo humano sobre lo cósmico: «l'expressivitat cinematogràfica és assolida cada vegada més per les coses inanimades». Tipificación y expresión no son incompatibles, al contrario: se llega a esta invirtiendo aquella.

A ello responde lo que Octavio Paz llama la «sobriedad exasperada» de Buñuel. Aquí, el adjetivo «exasperada» remite a la idea surrealista de la maravilla como tensión perturbadora, y la «sobriedad» denota una conexión con lo raso que se opone a toda huida del mundo. Algo que también percibe J. F. Aranda, cuando en «Buñuel, español»⁹ afirma: «El elemento de sorpresa y contradicción de las cosas reside, para Buñuel, en estas mismas cosas, tal como son: (...) es el mundo el que es surrealista en su obra».

9. *Cinema Universitario* n.º 4, 12/1956.

El reclamo de un contacto fecundador con la vida física y material se nos aparece también en Ramón Gómez de la Serna, figura muy próxima a Buñuel (ambos estuvieron a punto de hacer una película de episodios en 1928)¹⁰. Sin embargo, esta fecundidad es la de hacer y no hacer (o la de «dedicarse a lo increado»): «la realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría» –leemos en «Nobelismo»–, pero a la vez esta debe tocar «la piel áspera de la realidad»¹¹. Y en el prólogo a *Greguerías*: «todos los escritores adolecen de que no quieren descomponer las cosas ni se atreven a descomponerse ellos mismos», ante lo cual Ramón insta a cultivar el «deseo de disolver»; disposición que se corresponde con el afán de «tener conocimiento del nadie, de la nada, del no-yo, de “el ello” y del alma de las cosas».

Esta última frase aparece en un artículo que Gómez de la Serna publica en *Revista de Occidente* bajo el título «Las cosas y ‘el ello’»; en él aplica su afán de «rectificar» y cuestionar la idea de «lo subconsciente», aprovechando –dice– «los últimos adelantos que le han dado el título de ‘el ello’»¹². Puesto que tales «adelantos» implican ir más allá de la subjetividad individual, Gómez de la Serna subraya lo que pertenece al plano de lo «sub», de lo bajo: el «no-yo», las «cosas-cosas», y destaca «la oposición que (ellas) hacen a la humanidad desde su menoscabada situación», es decir: plantea invertir esta menoscabada situación comprendiéndonos «a nosotros como cosas». Y adelanta esta idea afirmando «que lo más seguro es que seamos objeto» y «materia esquirrada».

Gómez de la Serna se sitúa así muy lejos de la mística hofmannsthaliana de las «cosas mudas». Frente a la tentación del silencio que acompañaba a la crisis del sujeto finisecular, lo que plantea Ramón en el artículo «Las palabras y lo indecible», publicado en *Revista de Occidente* en 1936, es «una remoción en el lenguaje» y una apuesta por lo anónimo y lo colectivo frente a la estrecha realidad de la conciencia individual. En relatos como *El incongruente* (1922) o *El hombre perdido* (1947), nos confronta a situaciones de «sonambulismo» y disociación («Hay que desconcertar el personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros...»).

En *El incongruente*, Gómez de la Serna nos presenta a un personaje, Gustavo, singular por la multitud de «bromas» que le «ha gastado la vida», pero sobre todo por el hecho de reconocer y asumir esa quiebra de la lógica fijada: «toda la vida

10. Según explican Buñuel y Santiago Ontañón en *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones. II. El artista* (2020), pp. 817-819, Buñuel apalabró con Gómez de la Serna la realización de un film titulado *El mundo por diez céntimos*, pero finalmente optó por la propuesta de trabajo conjunta con Dalí y, en desagravio, hizo publicar algunos guiones de Gómez de la Serna en el número 9 de la *Revue du Cinéma* (1/4/1930). Román Gubern introduce algunas puntualizaciones sobre la cuestión en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (GUBERN, 1999: 21).

11. Texto aparecido originariamente en «Ismos» (1931) y reproducido en Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte* (1988); ver especialmente p. 170.

12. El artículo «Las cosas y ‘el ello’» se publicó en *Revista de Occidente*, n.º 134, 08/1934, pp. 190-208, y ha sido reproducido en *Una teoría personal del arte*, pp. 173-183. En este mismo volumen aparece «Las palabras y lo indecible», artículo al que enseguida nos referiremos.

es tan incongruente como mi vida, sino que los demás no quieren verlo», dice al principio. Al poco, Gustavo manifiesta su inclinación «a persuadir las cosas», y añade: «nosotros (...) somos tan cosas como ellas, y tenemos persuasión por lo mismo que ellas la pueden tener». Sin embargo, al final, lo que hasta entonces han sido «esquinazos» del destino se truecan en lo contrario.

Gustavo sospecha que los actores de cine no son personas reales, sino representantes tipificados de «otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse con el cine» (según lo cual, por ejemplo, Charlot es un condensado de un «gran mercado de Charlots»). Pues bien, de forma parecida él encuentra un desdoblamiento de sí en la pantalla de un cine: lo que aparece en esta es exactamente él mismo con su rostro e incluso con su alfiler de corbata. Ocurre, además, que la protagonista del film es una mujer igual a la que tiene a su lado en la sala. Ante lo cual Gustavo piensa que ambos deben casarse, porque así está filmado. Idea que secundan la mujer y también su madre, quien ve esa unión como un designio de la Providencia. Así pues, el cine acaba fijando el destino de Gustavo, siendo este –el de la conyugalidad– un destino tipificado; lo que significa el abandono de su condición de incongruente.

Análogamente, al presentar el cortometraje *El orador* o *La mano* en el Cine-Club Español de Madrid en 1930, Gómez de la Serna intentó «hacer visible un caso de desdoblamiento activo» –según lo explica él mismo en «Resumen de mi intervención», en el número 96 de *La Gaceta Literaria*–. Como remedando la idea de la pantalla-espejo de *El incongruente*, se puso delante de la pantalla y profirió de viva voz su guion con la misma gestualidad del film. Anteriormente, Ramón ya había apuntado otras situaciones de tipificación y alienación en el mundo del cine: en *Cinelandia*, un relato de 1923, los actores aparecen como «seres intermedios entre las sombras y la realidad», no habiendo nada más real que el tipo que están obligados a representar; y, con respecto al espectador, se hace patente su subyugación en el doble sentido del término (como fascinación y como posesión dominadora); dualidad que vio también Buñuel cuando, en «El cine, instrumento de poesía», dijo que el cine, por su calidad visionaria y por el modo en que aísla al espectador, «es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana, pero también como ninguna otra es capaz de embrutecerlo».

Esta atribución de un carácter hipnótico al cine es tan recurrente como su identificación con el sueño. Posteriormente, y más en relación con el psicoanálisis, el lingüista y psicólogo Miguel Siguán une ambas caracterizaciones, presentando el cine como «un sueño hipnótico» por el que la vida personal y consciente queda en suspensión hasta que se abre la luz de la sala. Respecto a ello, otro profesor, Enrique Tierno Galván, en la serie de artículos titulados «Un ensayo acerca del cine» y publicados en *Cinema Universitario*, n.º 2 (10/1955) y n.º 3 (5/1956), presenta esa absorción por parte de las imágenes de la pantalla como una «alienación»: en el teatro, dice Tierno, se da una «colaboración» entre público y escena que «supone la conciencia en cada uno de los espectadores de esa

colaboración», de modo que el sujeto expectante mantiene una cierta «libertad crítica» y «no pierde el sentido de la doble realidad de lo que ve y él como veedor (sic)»; en cambio, «en el cine uno de los términos de la relación, el espectador, queda virtualmente anulado»: este se entrega de un modo «total» y el resultado es de una «intensidad» a la que «no se llega en el teatro ni en la literatura». Tierno llega a hablar de un estado de vergüenza en el momento de encenderse las luces. Y, sin embargo, pese a la conciencia de una «pérdida de libertad que (...) va acompañada de la más completa impersonalización», «reincidimos» una y otra vez, «pues no hay modo técnico más eficiente para soltar nuestras inquietudes represadas (sic) que el cinematógrafo».

Tierno remite aquí a la catarsis aristotélica, pero constata que nuestro mundo no es el de una pequeña comunidad integrada, como la polis, sino el de una sociedad de masas. Y es en el marco de esa comunicación de masas cómo el mito desciende de lo sacral a lo cotidiano. Siguán reflexiona sobre esto en «El cine y el espectador», uno de los ensayos de *El cine, el amor y otros ensayos* (otro es «Freud desde dentro»).

Según M. Siguán, el cine es el ejemplo más típico del espectáculo de masas; pero es lo contrario de un espectáculo de masas entendido en el sentido en que lo ha presentado la psicología de la multitud de Le Bon, que remarca que el individuo se diluye en la masa. Lo que hay en el cine, dice Siguán, es una «agrupación de solitarios»; el cine es «un placer solitario». En la proyección cinematográfica «el espectador está solo» y por ello se deja «empapar» por las imágenes que se le ofrecen de un modo total. El espectador queda absorbido por la ficción como en una doble vida, como en una vida paralela imaginaria; pero, mientras dura la película, esa es la vida más real, pues los deseos o temores que el espectador experimenta son reales. Se produce un efecto directo, momentáneo, sobre la nerviosidad o la sensibilidad, así como un efecto indirecto que puede persistir como una huella y repercutir en la conducta. Y ello porque esa inmersión experimentada en el cine satisface tendencias personales que en la vida cotidiana no se cumplen.

Esto es lo propio del imaginario en su relación con el inconsciente: tanto Gaston Bachelard, el principal tematizador de la noción de imaginario, como Edgar Morin, a su vez introductor del pensamiento complejo, constatan que entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos o los temores modelan las imágenes y nos sumergen en ellas según una lógica que no es la de la conciencia: según la lógica de los sueños, las ficciones y los mitos. Desde este punto de vista, el imaginario es como una «secreción placentaria» que nos envuelve y que con el cine se exterioriza. Así, en *El cine o el hombre imaginario* (1972), Morin dice: «la imagen del cinematógrafo está literalmente sumergida, arrastrada por una ola de lo imaginario...», reiterando que esta es una corriente fluida y metamórfica: «los objetos se ponen a vivir, a interpretar, a hablar»; lo que suscita un «intercambio de los hombres y las cosas»; pero estos «objetos héroes» no tienen una identidad endurecida, sino que se insertan en «la fluidez de un

espacio-tiempo» ubicuo y polarizado por «las necesidades (...) que la vida práctica no puede satisfacer»¹³.

La «secreción» del imaginario es lo que veíamos que se oponía a lo categorizado en la realidad convencional. Desde este ángulo, Guillermo de Torre –el gran introductor de la vanguardia en España junto con Gómez de la Serna–, en «El cine y la novísima literatura»¹⁴, defiende, a partir de Epstein, una lógica opuesta a la del encadenamiento causal, un «ilogismo» por el que el cine se hace representativo de «los latidos contemporáneos (...) hasta en sus diversificaciones subconscientes». Este elemento «fisiológico» e «inconsciente» se opone a la contemplación distanciada de una realidad fija (que ya «no tiene ningún sentido», agrega De Torre a partir de Blaise Cendrars).

Según De Torre, el cine renuncia a la totalidad para ofrecer una «sucesión de detalles fragmentados», pero la contrapartida de esto es que no se limita a mirar la vida, sino que «la penetra». Tales «intimidades» son propiciadas por los «efectos de aproximación» y de «agudización expresiva» condensados en el término «fotogenia». El cine «recorta» aspectos del mundo «con precisión»; los inscribe en un devenir dinámico, sincrónico, simultáneo...; y así da lugar a una «hiperrealidad» marcada por un nuevo espacio-tiempo: la «vida de la profundidad sensibilizada». Como De Torre explica en otro texto, «Un arte que tiene nuestra edad»¹⁵, se trata de «superar la realidad circundante para crear otro orbe» al que califica de «matinal», y añade: «Sólo hay arte (...) donde existe una transposición de la realidad».

Análogamente, Antonio Espina, otro autor –cerca de Ramón– que ha delineado este marco de crisis, contrapone el cine a los mimetismos e inercias de la realidad. Así, en el artículo «Reflexiones sobre poesía»¹⁶, Espina relaciona la poesía y el cine con una lógica diferente de la ordinaria, y presenta este como un arte fluido que se identifica con las imágenes de «lo subconsciente», por su capacidad de alterar las relaciones habituales del tiempo y el espacio. Es, dice en francés, «un composé d'ideal et de fluide». Posteriormente, en la revista *Cine Experimental*¹⁷, Espina vindica «el protagonismo del subconsciente» en «la vida sorprendida por la espectroscopia»; también remarca el carácter disruptivo del cine, identificando esa lógica alternativa con la sensorialidad del sueño. Y, asimismo, en un artículo de *Revista de Occidente*¹⁸, dice que en el cine se integran los «dificiles protagonistas» del «subconsciente», de la «naturaleza inanimada» y del «maquinismo», entroncando parcialmente con la idea orteguiana de la deshumanización del arte, y

13. Morin entrelaza estas ideas a lo largo de todo el libro; ver *El cine o el hombre imaginario*, 1961 (1956), pp. 89, 92-99, 101-105, 152, 254, 279 y 292.

14. *Revista Cosmópolis*, n.º 32, 08/1921, y n.º 33, 09/1921.

15. En *La Gaceta literaria*, n.º 81, 1/5/1930.

16. Publicado en el semanario *España*, n.º 296, 1/1/1921.

17. «Sobre estética del cine: Tiempo, espacio, imagen, ritmos», *Cine Experimental*, n.º 1, 12/1944.

18. «Reflexiones sobre cinematografía», *Revista de Occidente*, n.º 43, 01/1927.

anticipando hasta cierto punto la asociación entre lo inconsciente y lo maquínico que Deleuze formulará mucho después.

Antonio Espina participó asiduamente en la tertulia de Ortega y Gasset en *Revista de Occidente*, al igual que Francisco Ayala, con quien compartió el interés por el cine. Según cuenta este en *Recuerdos y olvidos 1906-2006* (2011), Espina fue detenido y condenado a muerte por los sublevados en 1936 después de que Azaña le nombrara gobernador de las Islas Baleares (condena que fue conmutada tras un intento de suicidio). Pero ya antes Espina vivió un primer encarcelamiento, en 1933, por escribir un artículo contra Hitler que se temió que pudiera indisponer a Alemania. Manuel Ruiz, Azorín, también amigo y cinéfilo, escribió un manifiesto en defensa de Espina tras este primer encarcelamiento; y asimismo Azorín relacionó el cine con «la poesía de las cosas cotidianas».

Así lo explicará, por ejemplo, José Montero Padilla en la revista *Ateneo*¹⁹. Pero ya antes el propio Azorín había identificado el cine con lo cósmico y con lo inconsciente. En 1927, cuando la revista *La pantalla* le pidió que participara en una encuesta para su primer número y le preguntó «¿Qué opina usted del cine?», Azorín respondió:

Pasará el tiempo. Se verá que en el séptimo arte lo de menos es una fábula de novela o comedia, y entonces el cinematógrafo hará vivir las cosas (...); las cosas irradiarán su vida profunda y misteriosa, y los hombres se nos manifestarán en sus relaciones con el arcano inconsciente²⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Francisco ([2006] 2020): *Recuerdos y olvidos 1906-2006*, Madrid, Alianza.
- BAZIN, André et al. (1991): *Buñuel, Dreyer, Welles*, Madrid, Fundamentos.
- DELEUZE, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'image-Temps*, París, Minuit.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1999): *Kafka. Por una literatura menor*, Ciudad de México, Era.
- DÍAZ-PLAJA, Guillem (1930): *Una cultura del cinema*, Barcelona, Imp. Altès.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988): *Una teoría personal del arte*, Madrid, Tecnos.
- GUATTARI, Félix (1977): *La révolution moleculaire*, París, Recherches.
- GUBERN, Román (1990): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Madrid, Alianza.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1981): *Carta de Lord Chandos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (colección *Arquitecturas*).
- KRISTEVA, Julia (2016): *Beauvoir présente*, París, Pluriel.
- MAZUREL, Hervé: (2021): *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire*, París, Le Découverte.

19. «Azorín y el cine», *Ateneo*, n.º 72, 8/12/1954, pp. 10-11.

20. «¿Qué opina usted del cine?», *La pantalla*, n.º 1, 11/1927.

- MORIN, Edgar ([1956] 1961): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2000): *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *El inconsciente estético*, Buenos Aires, ed. del Estante.
- RANCIÈRE, Jacques (2001): *La fable cinématographique*, París, Seuil.
- SIGUÁN, Miguel (1956): *El cine, el amor y otros ensayos*, Madrid, Ed. Nacional.
- XIFRA, Jordi, ed. (2020): *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones. II. El artista*, Zaragoza, Prensas de la Universidad.

.....

JOSEP CASALS NAVAS es profesor de Estética e Historia del Arte en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Ha escrito numerosos artículos y los siguientes libros: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad* (1982); *L'entusiasme i l'acció. Giordano Bruno i la crisi del Renaixement* (1988); *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (2003), Premio Anagrama de Ensayo; *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura* (2015); y *Crónica crítica. Periodismo, universidad, burocracia, política, nación* (2020).