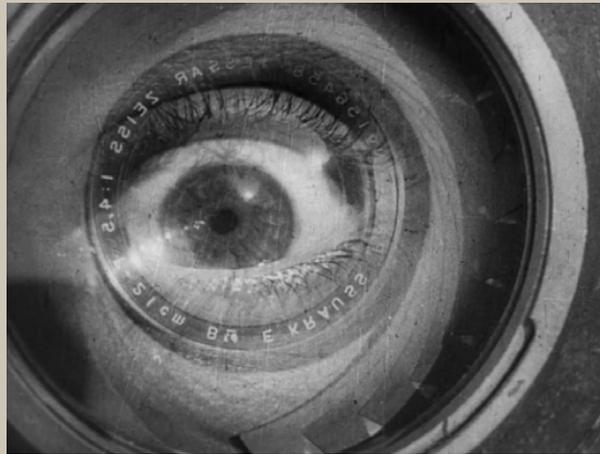


EL PENSAMIENTO POÉTICO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Iker Perez Goiri

2017



eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

EL PENSAMIENTO POÉTICO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Iker Perez Goiri
(2017)

Dir.: Josu Rekalde Izagirre

Departamento de Arte y Tecnología
Facultad de Bellas Artes

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ÍNDICE

PREFACIO	17
INTRODUCCIÓN	19
I. Introducción al pensamiento poético	
1.1. - Pensamiento poético	27
1.2. - El poema	33
1.3. - La mística y la cortedad del decir	39
1.4. - El haiku japonés y el poema primitivo	49
1.5. - La razón-poética	57
II. Hacia un pensamiento poético en la imagen cinematográfica	
2.1. - Cine: pensamiento poético, percepción y conocimiento (imagen, visión abierta e idea sensible)	63
2.2. - Materias de la imagen y experiencia visual	73
2.3. - Despertar en la materia: cosmos y mito	81
2.4. - Lugar	97
2.5. - Vibración de fuerzas: luz y energía	107
2.6. - Visión	123
2.7. - Experiencia sonora y escucha	147
2.8. - Musicalidad y gesto	157
2.9. - Montaje	167
2.10. - Tiempo	175
2.11. - Devoción, redención y creencia	183
III. Ensayo Visual	
3.1. - Visión	193
3.2. - Cosmos y mito	293
3.3. - Luz y energía	341
3.4. - Musicalidad y gesto	411
3.5. - Montaje	507
CONCLUSIONES	547
Índice de imágenes de la segunda parte	573
Índice del ensayo visual	577
BIBLIOGRAFÍA	593
Agradecimientos	603

PREFACIO

“Oh, Jeanne, para llegar hasta ti,
qué extraño camino tuve que tomar”.

Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

Y es de tan alta excelencia
aqueste sumo saber,
que no hay facultad ni ciencia
que la puedan emprender;
quien se supiere vencer
con un no saber sabiendo,
irá siempre trascendiendo.

San Juan de la Cruz

El proceso de preguntarme por las imágenes, y en concreto por la imagen cinematográfica, ha estado guiado por una necesidad de desentrañar algo que permanecía indecible, una pregunta por la imagen como experiencia, por lo que se abre y acontece en dicho territorio. Una pregunta por la *realidad* de la imagen y por su *valor antropológico*. Incluso podría decir que, en una sociedad saturada de “*imágenes*”, la pregunta se dirigía también a su vocación misma como sensibilidad y saber.

La indagación partió desde el cine y centrada en él, desde una fascinación por el cine que venía de la infancia y del descubrimiento de las películas, de aquellas que de pronto abrían en mí algo desconocido, y en las que la imagen tomaba vida de una forma intensa. Partió de esta experiencia como espectador, y pronto, de preguntarme por la imagen cinematográfica y por el mundo sensorial que se abría en ella, un mundo que apelaba a algo más que a su narración, digamos intelectual, y que tiene sus raíces en una realidad sensible, sensorial y estética. Ante esta inmensa realidad, me dije, la imagen tiene la vocación de ser *fundacional* y de ahí intuía una *responsabilidad* de la imagen como trabajo de un *pensamiento sensible*.

Sin darme apenas cuenta, y por caminos no exentos de momentos erráticos y llenos también de torpezas, tenía entre manos una investigación que me obligaba a preguntarme por algunos conceptos fundamentales, y a aproximarme a las nociones que trabajaba desde una forma de denominar ciertas realidades que se abisman, más allá de las palabras, en terrenos balbucientes o silenciosos, en lo indecible mismo de la vivencia. Si la imagen surgía de una forma y una actitud del pensamiento y apelaba a un pensar, a una *forma que piensa*, ¿Cuál era dicho pensamiento? ¿Qué pensamiento hay detrás de la imagen cinematográfica en tanto que acontecimiento estético?

La realidad de la imagen apuntaba a algo más radical, a una raíz, a un pensamiento que, antes que al pensar, se dirige a la sensibilidad, paradoja que me conducía a territorios que hoy en día han quedado marginados de las nociones tanto de *pensamiento* como de *realidad*, por tratarse de hechos estrechamente vinculados a la *subjetividad*. ¿Pero acaso el territorio de lo sensible no es parte de la realidad que somos o que conformamos? ¿No es este pensamiento la raíz de todo pensar? ¿No es la raíz con la que formamos una realidad, algo que se vive? Esta realidad de la imagen había de ser poética y se formaría como poema.

Algunas lecturas realizadas tiempo atrás, antes incluso de ser consciente de los caminos por los que todo aquello me conduciría hasta llegar a esta investigación doctoral, y que bebían de distintas fuentes, tanto del cine como del teatro o la pintura, me confirmaban algunas intuiciones, o me marcaban senderos por los que transitar. El encuentro con las películas y con las lecturas, y su puesta en relación, abría nuevas intuiciones. Esta realidad del poema se me presentó, tras tanteos previos, más cercana a una realidad de lo sensible, y se me desvelaba de pronto como una forma del pensamiento y como una actitud vital a través de la cual se erigía la imagen cinematográfica como acontecimiento poemático.

Algorta, 23 de enero de 2017.

INTRODUCCIÓN

If the doors of perception were cleansed
every thing would appear to man as it is: infinite.

William Blake

Cuando nos preguntamos por el pensamiento poético, lo hacemos considerando las siguientes afirmaciones en torno al poema: una experiencia de lo indecible que se aprehende en la realidad de sus estructuras sensibles, abismándose en las cavernas del sentido, en lo inefable de la vivencia, en un pensamiento antes de todo pensar y como su misma fuente. La experiencia poética se nos presentaría así como la de un *no saber sabiendo*, y en palabras de Antonio Gamoneda, recogiendo este testigo de San Juan de la Cruz, como un *pensamiento impensado*, un pensamiento que se aprehende sensiblemente y solo en tanto que sensibilidad se hace inteligible. Esta sería la naturaleza del poema: ser primeramente sensible, manifestar aquello que no podrá diferenciarse de las formas en que ha sido manifestado y cuyo conocimiento, nos recuerda José Ángel Valente, radica en el poema mismo.

La poesía habrá de acontecer, por tanto, como experiencia en el entramado de una obra poética, rítmicamente, pues es un pensamiento de carácter musical, como un sesgo en la percepción, una realidad que se abre en el límite mismo del pensamiento. Una experiencia que se genera como sensibilidad y saber. Hablaríamos, pues, de la complejidad y el asombro, el *entrañamiento* de la realidad, la expresión de la vida en su misterio, como nos lo describirá Chantal Maillard. También del misterio y del descubrimiento de nuevos sectores de realidad, de nuevas realidades no percibidas aún, imperceptibles incluso, que se hacen a la visión y que advienen como un *invisto* en lo visible, neologismo del que nos dará cuenta Jean-Luc Marion. Nos referiremos así, con Jorge Wagensberg, a la *aprehensión de complejidades ininteligibles*, como una forma de conocimiento, una unicidad de la experiencia que se obtiene mediante la intuición, sobre la que indagaremos a partir de las palabras de Henri Bergson.

En este sentido, tendremos que aproximarnos al estudio de la imagen en tanto que realidad sensible que se desprende como semblante de las estructuras del poema, por lo que hablaríamos de un acontecimiento estético, de una materia informada y dotada de vida. La imagen como estructura signifiante, previa a toda significación, a todo decir y a todo pensar. Un lugar en el que opera un *saber sobre el alma* y una *razón-poética*, por lo que el *claro del bosque* descrito por María Zambrano nos permitirá acercarnos más al centro y a la raíz de esto que llamamos pensamiento poético, y que tiene su encarnación como poema. Semblante de lo indecible y de lo que no tiene nombre, la imagen se nos presenta como una *tierra intermedia*, como una membrana o un velo sobre el que se descargan las formas, las materias y las presencias. Lugar de orientación de un mundo, *axis mundi*: un *mundo imaginal*, en el sentido planteado por Henri Corbin, y una *visión abierta*, como nos recordará Victoria Cirlot.

El cine vendría a situarse en este devenir del poema y de la imagen, siendo la encarnación sensible de un pensamiento poético. Afirmamos pues, en este punto de partida, que la poesía no respondería a una noción genérica, en referencia a un cine *de* poesía en oposición a uno *de* prosa, ni se correspondería con una noción temática o estilística, sino con una forma de pensamiento, con una forma y una estructura de la razón, que abre su ratio al espectro de lo innombrable, de lo sensible, y que lo incluye como realidad cognoscitiva, no desde una perspectiva hipotético-deductiva, sino desde una lógica vivencial y sensorial, desde una sensualidad del pensamiento, un desplegarse del pensamiento haciéndose, incluso antes mismo del pensar, y que se resuelve plásticamente en una película.

La poesía cinematográfica, por lo tanto, como nos dirá Stan Brakhage, es una *aventura de la percepción*. En tanto que acontecimiento estético y en comunión con el tema que desarrolla, nos recuerda Nathaniel Dorsky, la imagen cinematográfica trae una experiencia sensorial a la percepción, un desvelamiento propio del poema, que acontece en sus formas y articulaciones, en lo que se levanta como semblante en la pantalla. Habremos de considerar, entonces, la narración de las imágenes como una cuestión plástica, una estructura sensorial de sentido.

Sobre esta realidad poética de la imagen cinematográfica queremos indagar y reflexionar en la siguiente investigación, queriendo poner en valor una serie de planteamientos sobre la cuestión de la poesía en tanto que pensamiento poético y conocimiento de la *realidad*, así como en sus formas de imagen, que si bien ya han sido propuestos o sugeridos en ocasiones, consideramos que no han sido recogidos ni estudiados con detenimiento para repensar la experiencia estética y la teoría cinematográfica desde estas cuestiones que le son consustanciales. Queremos recoger aquí algunos de ellos, que estimamos de relevante importancia y de hondo calado en el pensamiento y la indagación cinematográfica.

Debemos, pues, estudiar el pensamiento poético desde su raíz poemática para posteriormente poder resolver esta hipótesis de partida en las imágenes visuales y sonoras del cine, que conformarían la unidad o el continuo de la imagen cinematográfica, en singular, pues acontece como una corriente o una cascada: aquello que se pro-pone como visión, una realidad sensible, lo que se desprende como semblante y afectación, la presencia visual que es una imagen cinematográfica, recurriendo a las afirmaciones de Jacques Aumont, una *presencia polimorfa*, estableciendo vínculos, al mismo tiempo, con otras prácticas artísticas, o habremos de decir, desde otras formas del poema.

Por tanto, el primero de nuestros objetivos habrá de consistir en fundamentar lo anteriormente dicho a partir de la experiencia poética, reflexionando en torno al poema y su realidad como *pensamiento impensado* y rítmico, así como en su acontecer y el conocimiento que se deriva de dicha experiencia sensible. Mediante esta indagación queremos, al mismo tiempo, iniciar nuestras reflexiones en torno a la imagen, que posteriormente trataremos de desarrollar y que nos posibilitarán el estudio de la imagen cinematográfica, tanto en sus imágenes visuales como sonoras, pues ambas son realidades de la *imagen*, pues ambas son articulaciones y son mundos de sentido interconectados y relacionados.

Queremos preguntarnos, de este modo, por la realidad de la imagen, por la imagen como pensamiento poético encarnado, materializado, como lugar de manifestación del *Ser Estético*, tal como nos lo indica Jorge Oteiza, acontecer de la imagen visual y sonora. Abordar sus implicaciones sensoriales, su cualidad de lugar en el que constantemente renacen la experiencia y la presencia, en el sentido de la afirmación bíblica que retoma Jean-Luc Godard: *“la imagen vendrá en el tiempo de la*

resurrección”. Para ello, pondremos en relación la imagen cinematográfica con otras formas poéticas como la pintura, la escultura, la fotografía, la danza y el teatro o la música, considerando la imagen, por tanto, como acontecimiento y fenómeno estético, como experiencia sensorial y sensible, como creadora de los mitos fundacionales y configuradora de una realidad, de un cosmos. Veremos que esta realidad se corresponde con el fenómeno de la imagen cinematográfica cuando se construye como pensamiento poético. La puesta en relación y el diálogo interdisciplinar habrá de ser una herramienta fundamental para nuestros objetivos, entendiendo estas relaciones como naturales y fundamentales para la realidad cinematográfica.

Trataremos de acercarnos así a la raíz y la fuente de la imagen para poder asumir y comprobar sus conclusiones sobre el hecho cinematográfico. Herramienta investigadora fundamental será también dar voz a los propios cineastas y partir de sus observaciones y reflexiones en torno al hacer y a la experiencia cinematográfica, que consideramos de relevante importancia a la hora de desarrollar nuestras reflexiones y afirmaciones en torno a la mirada y al acontecimiento cinemático, como forma de aproximarnos a esta realidad intuitiva y elaborar este corpus de investigación, desarrollando nuestras hipótesis y las afirmaciones ya realizadas en estas primeras líneas acerca del pensamiento poético y la imagen cinematográfica.

Con estos objetivos proponemos para el desarrollo de esta investigación tres partes, dos de ellas en formato escrito y la tercera eminentemente visual. Nuestras reflexiones habrán de seguir, en lo posible, el orden planteado en el título, deteniéndonos en aquellos elementos de reflexión necesarios para comprender la complejidad de asunto tratado, desentrañándolos en cada caso con las declaraciones y los ejemplos pertinentes, que queremos considerar sustanciales para nuestro propósito investigador:

Iniciaremos nuestro camino, mediante una *introducción al pensamiento poético*, a partir de las palabras y las experiencias de diversos poetas en el contexto literario, así como desde la filosofía en su acercamiento a la poesía, en aquellos casos en los que la poesía misma es método de pensamiento y de conocimiento de la realidad. También a partir de la experiencia del poema como apertura de lo sagrado y vivencia más allá de lo empírico, siguiendo la premisa de Arthur Rimbaud de que “yo es otro”, así como apelando a ese lugar intermedio en el que confluyen interioridad y exterioridad. Indagaremos para ello en dos realidades del hacer poético interrelacionadas y que consideramos como raíces de toda realidad poemática: el poema místico y el haiku japonés, este segundo caso en su relación con el poema primitivo.

Ambas nos volverán a aparecer recurrentemente en la segunda parte de la tesis en relación a otras formas del poema y concretamente en relación a la imagen cinematográfica. No seremos los primeros, sin embargo, en referirnos a la mística o al haiku para hablar en torno al cine, como veremos; e incluso Roland Barthes recurrió al vínculo entre fotografía y haiku tomando para ello la noción de *satori*. Pero consideramos que pocas veces se han tenido en cuenta para la investigación académica dichas afirmaciones y relaciones con respecto a lo cinematográfico, así como sus consecuencias en las formas de pensar y aprehender la imagen.

La segunda parte, más extensa, habrá de contener dos inflexiones o niveles: por un lado, el estudio de la realidad de la imagen y su estatuto poemático. La imagen como aquella materia sensorial erguida, levantada, como una visión abierta y un lugar, un cosmos de vibraciones y fuerzas, una *máscara cósmica*: la imagen como construcción de los mitos fundamentales, de la visión y la escucha. Por otro lado, esta vida de la imagen, sobre la que daremos cuenta, en cada caso, a través de otras prácticas artísticas,

habremos de ponerla siempre en relación con la imagen visual y sonora del cine, de su realidad como *mundo imaginal*, como articulación, como lugar de energía y luz, también un lugar de sombras, de gestos y de musicalidad, de indagación poética en sus cualidades fenoménicas. Lugar para la visión y la escucha, con sus cualidades de montaje y de tiempo. Entender así la imagen desde esta aventura perceptiva y sensorial, aprehender algo de la realidad de la imagen cinematográfica y su constitución como poema, sus capacidades poemáticas y las conclusiones que de ello se derivan, sus consecuencias y sus necesidades.

Hacemos nuestras como punto de partida las afirmaciones de Jean Epstein y Dziga Vertov en torno al cine en tanto que forma de indagación en la realidad visible, sensorial, y forma de conocimiento. También las afirmaciones de Antonin Artaud en este sentido, como desvelamiento de una vida oculta y forma de videncia, sobre las que volverán cineastas posteriores añadiendo sus intuiciones y descubrimientos. Igualmente planteamos para esta investigación las hipótesis y afirmaciones de Nathaniel Dorsky, apuntando al acontecimiento cinematográfico como *metáfora de la naturaleza de nuestra visión*, señalando así a aquello que sucede más allá del contenido intelectual de un film y que se manifiesta en su naturaleza fílmica, en su experiencia sensorial.

La imagen cinematográfica, por tanto, como una pulsación sobre la sensibilidad y como reorganización de las energías del espectador y una necesidad de la psique. Una experiencia *post-fílmica* que podemos relacionar con la *redención de la realidad física* comentada y defendida por Sigfried Krakauer en su *Teoría del cine*, en ambos casos operando una *alquimia*, una transfiguración, un paso de la materia fílmica a las regiones del alma y del ser, captando los fenómenos fugaces, haciendo visible lo invisible, trayéndolo como visibilidad, y poniendo en el universo de lo perceptible la vida de la materia y sus presencias, en una corriente entre imagen y realidad en la que como en una sinapsis, se conectan la inmersión en la pantalla y la vida subjetiva del espectador. La experiencia cinematográfica como un contacto con la *vida que se vive*, como una entidad poderosa que se hace perceptible a los sentidos y al corazón.

Al mismo tiempo, consideraremos la imagen cinematográfica como creadora, en tanto que imagen, de una cosmovisión, de una realidad inconmensurable y cualitativa, cuyo poder es *redentor* porque construye una realidad en la interrelación entre las imágenes y el sentido, el mundo de las percepciones sensoriales y la conciencia, en una dimensión abierta y en una trama sensorial. Este estatuto de la imagen nos hará recordar las palabras de Gilles Deleuze acerca de la posibilidad del cine de volvernos a dar creencia en el mundo, y por lo tanto de desplazar las nociones de ilusionismo a las nociones de una *potencia del pensamiento*, la de un *pensamiento impensado* propio del pensamiento poético. El cine en tanto que revelador de las profundidades de la realidad propia, como metáfora del ser, nos dirá Dorsky, presenta un potencial para convertirse en una forma de devoción, un una apertura para experimentar lo oculto y posibilitar un sentido más completo de nosotros mismos y del mundo que habitamos.

Para abordar estos dos bloques de investigación mediante el uso de la palabra, habremos de utilizar la escritura como tanteo y aproximación, dando cuenta de la experiencia estética y poemática, de su acontecimiento y apertura, de aquello que fuga al lenguaje. Sin abandonar una metodología ensayística y expositiva, queremos trabajar en esta investigación una práctica de la escritura que consideramos puede ser aplicada a la investigación en artes como un tanteo en lo insondable del poema. Más allá de la utilidad de la palabra queremos también darle una vocación.

Finalmente, para la tercera parte proponemos, como metodología de investigación y como cuaderno de campo, un ensayo visual conformado por fotogramas y capturas de imágenes secuenciales de diferentes películas, seleccionadas de distintas épocas de la historia del cine, entre las que encontraremos a los autores citados ya en la segunda parte y a otros que se incorporan para elaborar así una estudio de carácter eminentemente visual e intuitivo de las imágenes cinematográficas, no solamente ya para hablar de sus cualidades y sus elementos, sino para poder percibirlos, estudiarlos en la detención del fotograma, en la progresión de una secuencia, en la puesta en relación entre las imágenes y entre las películas. No es ya una escritura lo que planteamos aquí, sino un montaje: relaciones entre una imagen y otra, entre una página y otra, entre páginas distintas. Esta lectura de imágenes esperamos nos proporcione una reflexión en múltiples niveles de los temas y asuntos tratados en los capítulos anteriores, dando preeminencia en esta ocasión a lo visual y a su puesta en relación, como una forma de aproximación a las imágenes, permitiendo dar ese paso a la experiencia de lo visual.

La hoja de papel habrá de convertirse así en nuestra pequeña pantalla de investigación, como el microscopio lo es para el científico, como los gráficos o los esquemas, las muestras y los análisis materiales le sirven como parte de su estudio. Así como el libro de anatomía presenta una mirada visual al cuerpo humano, queremos aquí presentar una mirada a las imágenes cinematográficas seleccionadas y montadas, recurrir a la herramienta visual del cine para abordar su propia realidad, para no quedarnos con la palabra en la imposibilidad del decir, en el balbuceo, y no llegar a mostrar y a dar cuenta de las consecuencias complejas que se derivan de nuestras reflexiones iniciales, a nivel meramente teórico. Acercarnos así a los filmes no ya únicamente desde el discurso verbal, mediante el uso de la palabra, sino desde otro discurrir, el de la propia mirada, desde la experiencia misma de la imagen, aquí capturada, detenida en instantes que nos permitan apreciar con detenimiento aquello que por un lado no llegaríamos a poder decir ni describir, y por otro lado, aquello que nos podría pasar desapercibido en un primer visionado, realizando al mismo tiempo un estudio de carácter evocador.

De esta forma podemos aprehender mejor la imagen cinematográfica, acercarnos a ella y estudiarla de una forma más abierta, más presente, y tomar conciencia de una multiplicidad de elementos y de estratos que la conforman y que actúan sobre nuestra percepción y sobre la experiencia que tenemos de ellas. Por esto mismo proponemos este montaje sobre el papel como estudio final de esta investigación: una articulación y una construcción de imágenes cinematográficas capturadas y dispuestas a lo largo de las páginas, divididas en capítulos que se corresponderán en gran medida con los ya abordados en los anteriores apartados, pero que al mismo tiempo tienden relaciones más abiertas entre ellos, desbordando el capítulo y estableciendo múltiples vínculos entre imágenes. Si bien el primer orden de lectura es el establecido por la continuidad de las páginas, en las que linealmente se establecen una serie de relaciones y reflexiones, otros órdenes pueden alterar esta lectura inicial y establecer vínculos rizomáticos entre las películas y las secuencias, lo que nos lleva a una lectura de mayor complejidad en el acto de ir observando y atendiendo a las imágenes cinematográficas, también en su relación con los capítulos de los apartados anteriores y las imágenes recogidas en ellos.

No podemos dejar de nombrar algunas de nuestras referencias a la hora de plantear este ensayo visual y su utilización metodológica. Por un lado la propuesta realizada ya en 1982 por el crítico de cine Serge Daney al querer publicar una serie de fotogramas de *North by Northwest*, de Alfred Hitchcock, en lugar de un texto crítico, en el diario *Liberación*. Por supuesto tenemos que reconocer como antecedente las

Histoire(s) du Cinéma, de Jean-Luc Godard, la utilización del collage cinematográfico para plantear una cuestión cinematográfica. Los video-ensayos de Tag Gallagher, de carácter distinto al film seriado de Godard, nos resultan también un referente pedagógico relevante, así como otras propuestas que han desarrollado una metodología análoga en el espacio virtual de internet.

Entre otros ámbitos y publicaciones en torno al estudio de la imagen y el arte, debemos destacar aquí primeramente el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, al mismo tiempo que el *Atlas* de Gerard Richter. Por otro lado, el uso de imágenes adquiriría una relevante importancia en publicaciones como la revista *Camera Work*, del grupo *Photo Secession*, editada por Alfred Stieglitz entre 1902 y 1917. Apelamos también a los antecedentes de publicaciones como la *Revista Lumière* y el libro que Pedro G. Romero dedica al film de Val del Omar, *Fuego en Castilla*, bajo el título *Exaltación de la visión*, vinculando para su investigación un estudio teórico escrito y una relación de imágenes diversas puestas en relación para desentrañar las fuentes y vertientes del film.

Los distintos estratos de sentido que suceden unificados en la experiencia son proyectados hacia una plenitud del sentido, hacia un logos en el poema, haciéndose evidentes más allá incluso que de su comprensión, pues el poema acontece como aprehensión sensible del pensamiento, en palabras de T. S. Eliot, abriéndose a la realidad de lo sensible por sobre lo inteligible, en la intensidad de la manifestación y la presencia, en una corriente al nivel de la vida, nos dice Artaud, en un conocimiento que es el movimiento propio de la vida, su crecimiento y vibración: un lugar de fuerzas. Queremos, por tanto, en esta investigación, introducirnos en esta realidad del pensamiento, que es antes que nada una realidad de lo vital.

I
INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO POÉTICO

1.1

Pensamiento poético

Existe entre los conceptos y la experiencia del mundo un espacio de indefinición, una resistencia a la que John Berger apunta mediante un ejemplo: “Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la Tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecúa completamente a la visión.”¹ Nos encontramos, así, ante dos formas de sondear y de operar, ante dos formas de explorar y conocer una realidad: el pensamiento racional-discursivo (donde encontraremos la filosofía analítica y el conocimiento científico) y el pensamiento poético.

Chantal Maillard nos introduce a ambas formas definiendo el pensamiento filosófico como “el método o la manera de habérselas con el lenguaje para, a partir de unas premisas y mediante un desarrollo argumentativo, llegar a unas conclusiones”, y el pensamiento poético o la poesía como “el conjunto de modos y maneras de la aprehensión, la preocupación *poiética* siendo la del *cómo* mostrar el *qué* que le pertenece al poema”.² José Ángel Valente, por su lado, nos dice que el pensamiento racional o científico se apoya en aquello que es repetible de la experiencia, en una cierta forma de previsibilidad, mientras que el pensamiento poético busca y se manifiesta en la unicidad de la experiencia, de la que es una síntesis compleja³. Se nos da aquí, no solamente una base para comprender ambas formas, sino que al mismo tiempo, Valente introduce ya un elemento importante dentro del pensamiento poético: la complejidad. Y es que la poesía es una forma de proyectar la inquietud, término que volveremos a encontrar más adelante, y por tanto, de querer llegar a un conocimiento de la complejidad, en palabras de Jorge Wagensberg: “el principio de la comunicabilidad de complejidades ininteligibles”.⁴ Hemos de apuntar, sin embargo, que Valente, por su parte, relaciona esta idea de la comunicación con las consideraciones utilitarias o finalistas del lenguaje y que a su parecer, y estaremos de acuerdo, resulta más enriquecedor hablar de la poesía como una forma de conocimiento que como una forma de comunicación. Es por tanto que convenimos con Wagensberg cuando afirma que el conocimiento finito, que se da en la obra, en el poema, activa como una señal, “mis mecanismos internos que llaman de nuevo a la complejidad original”, mas no lo entenderemos, como él hace, desde un sentido de comunicación o de auto-comunicación, sino como lo dijera William Blake: “Ver un mundo en un grano de arena”⁵.

Por su lado, el conocimiento científico opera necesariamente a través de una renuncia a ciertas complejidades que no puede abarcar, cuyos caracteres de infinitud y unicidad, por citar dos elementos constitutivos, no son legibles. La filosofía racionalista, y con ella la ciencia positivista, se sitúan frente

1 Berger ([2000] 2007). *Modos de ver*, p. 13.

2 Maillard. (2014). *El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento*. En, *La baba del caracol*, p. 49.

3 Valente ([1971] 2002). *Las palabras de la tribu*, p. 20.

4 Wagensberg ([1985] 2007). *Ideas sobre la complejidad del mundo*, p. 109.

5 “*To see a World in a Grain of Sand / and a Heaven in a Wild Flower: / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in a hour*”. Primeros versos del poema *Auguries of Innocence*, recogido en *Poems from the pickering manuscript*, de 1803. La antología de William Blake a la que se ha recurrido lleva igualmente por título *Ver el mundo en un grano de arena* (2009). El poema se encuentra en las páginas 450-456.

al mundo, para lanzar así una pregunta cuya respuesta ha de ser inteligible y que permita, por decirlo brevemente, una acción o una aplicación sobre la realidad cimentadas en un acto descriptivo y predictivo, lo que podríamos denominar como el determinismo del pensamiento científico.

En todo caso, y ya lo hemos apuntado, el sujeto quiere o debe, metodológicamente, quedar elidido del mundo y de la experiencia, principio éste de objetividad, que sin embargo, y en torno a esta paradoja se refirió Erwin Schrödinger,⁶ le imbuye e implica necesariamente, o como afirma Valente, el sujeto “de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste”⁷. Otra forma de sondear la experiencia, de conocer el mundo, por tanto, tomaría el rumbo opuesto: no el de sustraerse, el de apartarse, sino el de sumergirse en el mundo y en la experiencia. “El filósofo lanza una pregunta, - dice Clara Janés - mientras que los pensadores de tendencia poética, los que nacen del pitagorismo, se sumergen en el mundo, ya sea el indeterminado *apeiron* o el fluir y el cambio de toda cosa observado por Heráclito”.⁸ Si el pensamiento filosófico opera por verticalidad, siendo su estructura arbórea, Maillard nos dice que el pensamiento poético no es un árbol:

“Hay en la poesía una aspiración hacia la horizontalidad, aunque no debe tampoco confundirse con la planicie, en la que los árboles se enraízan. La poesía es un horizonte expandido, demorado en los infinitos recodos del bosque, un juego sutil, un enramado que a veces se hará nudo, liana, frondosa derivación de hojas inconexas, y otras adoptará en su impulso de ascenso o de descenso la línea suave o rugosa de algún tronco (...) puede ocurrir también que bajo la planicie se formen redes, conexiones, rizomas. También abajo se elabora”.⁹

Hablaríamos al mismo tiempo, y como hace Maillard, de un entañamiento de la realidad, una realidad que se hace entañada, frente a la extrañeza del racionalismo, que en la necesidad de una respuesta determinada y objetiva, tiende a proceder por des-entañamiento, ya nos hemos referido al sujeto elidido de la ciencia positiva, que en su metodología no solamente se sustrae de la realidad sino que la sustrae de sí mismo. Se trata, en definitiva, de dos actitudes frente a una realidad que se presenta de forma desacostumbrada: el asombro y la extrañeza. Las palabras de Maillard resultan aclaratorias en este sentido:

“(…) si bien son semejantes en su punto de partida, se diferencian en sus resultados. El asombro no lleva necesariamente a la pregunta porque la distancia establecida en el acto de asombro no es aún suficiente. El sujeto asombrado permanece en contacto inmediato con la realidad. Por el contrario, la extrañeza lleva directamente a la actitud inquisitiva. El sujeto extrañado necesita respuestas; el sujeto asombrado permanece quieto, como dejándose moldear por la realidad que le invade. Extrañeza y asombro llevan direcciones opuestas: la primera es invasión del objeto para su dominación; el segundo, recepción del objeto para su asimilación. Por eso, el asombro es el estado correspondiente al misterio mientras que la extrañeza le corresponde al enigma”¹⁰.

6 Wagensberg ([1985] 2007). Op. Cit., pp. 115-117. Recurriendo también para ello a las palabras de Erwin Schrödinger, concretamente de su libro *Mente y materia*.

7 Valente ([1971] 2002). Op. Cit., p. 21.

8 Janés (2010 [a]) *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, p.82

9 Maillard (2014). Op. Cit., p. 54.

10 Maillard (1992). *La creación por la metáfora*, p. 33.

En la actitud del asombro la realidad queda iluminada en su misterio, en el que cae todo preguntar, imbuido por un magma de sentido. Se produce así un deslizamiento. No hay ruptura en el pensamiento, ni escisión entre pensamiento y vida. Conocimiento directo, un pre-sentimiento. Que el pensamiento sea “una comunicación instantánea e ininterrumpida de las cosas”- dice Antonin Artaud- “puesta en movimiento del alma, [que] se produzca (digámoslo así) ANTES QUE EL PENSAMIENTO”.¹¹ La percepción como un resonar de fuerzas, un yunque de las fuerzas, donde todo pensar habrá de ser anterior a todo pensamiento. Un pensamiento no-racional, no-conceptual, pura perplejidad de la razón:

La obra del universo experiencia es y anhelo.
Asombro es, asombro, asombro.¹²

Experiencia de perplejidad que habrá de aprehenderse desde un impensado, o como señala Antonio Gamoneda: “un imaginario (...) que se corresponderá con un pensamiento impensado (...) que brota rítmicamente”,¹³ pues el pensamiento poético es pensamiento rítmico, en el que acontece y actúa la sensibilidad antes del pensamiento. Henri Bergson realiza una reflexión metodológica en su planteamiento de la intuición, que el filósofo define como una *simpatía* que nos sumerge en la realidad, conociendo así lo que ésta tiene de *único e inexpresable*¹⁴. Una realidad que es aprehendida entrando en ella, sin la utilización de símbolos para expresarla, alcanzando así lo absoluto.

El pensamiento analítico, por el contrario, se mantiene en una exterioridad, girando en torno a la realidad por conocer, en dependencia de los símbolos que se utilicen para describirla y que mantendrán el conocimiento en el campo de lo relativo. El discurso filosófico, apunta Maillard, es “acotación al margen del universo. Delimitación”.¹⁵ Se buscarán, por ello mismo, concepciones sólidas y estables de la realidad, que sin embargo, no se estará quieta en los nombres, ya que es movilidad e inestabilidad, en la que todas las cosas no están definitivamente hechas, sino haciéndose. La realidad es un fluir de estados cambiantes. Es así que no se la podrá atrapar en los conceptos, ni en las representaciones: “Me falta una concordancia entre las palabras y el momento de mis estados”, afirma Artaud.¹⁶ Una vez detectada y atrapada una realidad, detenida en el concepto, el discurso analítico habrá de unirla y asociarla a géneros ya estudiados y que se cree conocer, con el objetivo de extraer de esta operación una fórmula con la que proceder. Instalarse, por tanto, en conceptos ya hechos y apresarse mediante ellos la realidad que pasa. Se parte así de lo inmóvil, queriendo expresar la movilidad, pero siempre desde dicha inmovilidad: “(...) ir de los conceptos a las cosas y no de las cosas a los conceptos”¹⁷.

Los conceptos buscan estabilizar la realidad inestable y es a través de ellos que el conocimiento se torna práctico y utilitario. Las cosas se inmovilizan, por tanto, para poder ser reducidas, apresadas a sus contornos. Y he aquí que una vez erigido el concepto, éste viene a petrificarse, a hacerse inamovible, a convertirse en Idea. Aquel extraño juego al que se refiere Chantal Maillard, el acto de la conceptualización: “Tendemos a congelar las palabras creyendo que, de esta manera, poseeremos las

11 Artaud ([1924-1926] 2002). *El pesa-nervios*, p. 48.

12 Farid ud-Din Attar ([s. XII-XIII d.C.] 2015) *El lenguaje de los pájaros*, p. 43.

13 Gamoneda (2013). *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*, p. 21.

14 Bergson ([1903] 1973). *Introducción a la Metafísica*, p. 16.

15 Maillard (2014). Op. Cit., p. 49.

16 Op Cit. ([1924-1926] 2002), p. 65.

17 Bergson ([1903] 1973). Op. Cit., p. 46.

cosas. La palabra hace la cosa objeto, y el objeto es manejable, la cosa no. (...) Detener para tener”¹⁸. Del “*Cómo se llama*”, pasamos al “*Qué es*”. La detención de aquello que es proceso y trayectoria. Cuando se expone la experiencia a la luz del entendimiento, nos advierte Bergson, con rapidez cuaja en conceptos cristalizados e inmóviles. Aquello que es trayectoria, que es un *estar-siendo*, es irreductible a términos racionales. Y la confusión, nos dice, “consiste en buscar el original en la traducción, donde no puede estar, naturalmente, y en negar el original con el pretexto de que no se le haya en la traducción”¹⁹.

La intuición bergsoniana es una simpatía, decíamos, una intimidad con la realidad que posibilita un contacto con sus manifestaciones. Una relación para penetrar en la naturaleza íntima de las cosas. Una simpatía espiritual: “colocarse, en seguida, por una especie de dilatación del espíritu, en la cosa que se estudia, en fin, para ir de la realidad a los conceptos y no de los conceptos a la realidad”²⁰. Se invierte así la fórmula del análisis, para situarse en la realidad *por un esfuerzo de intuición*. Son los fundamentos de la metafísica bergsoniana: Una metafísica como ciencia que busca poseer una realidad en lugar de conocerla relativamente, situándose en ella en lugar de adoptar puntos de vista acerca de ella, que quiere tener su intuición en lugar de hacer su análisis y de aprehenderla fuera de toda expresión, traducción o representación simbólica.²¹

Y encontraremos, en lo anteriormente dicho, uno de los pilares fundamentales de la razón-poética de María Zambrano. Si para la mayoría de los filósofos la realidad es de carácter noemático, resultando de ello una metafísica basada en los conceptos y no en la materia, un pensamiento poético es el que quiere tocar el centro de la realidad: “recuperar el carácter metafísico de la realidad a partir de la realidad y no de los conceptos”.²² Necesidad, tanto en Bergson como en Zambrano, de trascender los conceptos, que si bien no pueden atrapar la realidad, la detienen, como dijera Nietzsche: “¿qué ocurrirá si un día vuestra veneración se derrumba? ¡Cuidad de que no os aplaste una estatua!”.²³ Por tanto, el pensamiento poético, como nos dice Antonio Gamoneda, “comporta una realidad otra, una realidad que aun teniendo una raíz existencial, no es plenamente asimilable, ni en su naturaleza ni en su aspecto, a la realidad objetiva”.²⁴

No diremos, sin embargo, que los conceptos sean completamente prescindibles. La realidad, que se nos presenta esencial y plenamente en la pura intuición, puede ser sugerida indirectamente. La tarea consiste, por tanto, en liberarse “de los conceptos rígidos y concluidos para crear conceptos harto distintos de los que manejamos habitualmente, es decir, representaciones flexibles, móviles, casi fluidas (...)”.²⁵ Resucitar la realidad tras los nombres, dirá Zambrano, captándola en su estar viva, en su ritmo, en su proceso y en su devenir, para luego volver a ellos, y volverla a nombrar. Cumplir lo que reclamaba Artaud: “El concepto ha de llevar en sí la fulguración misma de las cosas”.²⁶

Por tanto, lo que en el pensamiento poético, a priori, nos podría parecer una tensión, finamente resulta en la recuperación de una unidad: percepción y pensamiento, contemplación y palabra. Palabra

18 Maillard (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*, p. 30.

19 Bergson ([1903] 1973). Op. Cit., p. 39.

20 *Ibidem*, p. 59.

21 *Ibidem*, p. 18.

22 Maillard (1990). *El Monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, p. 109.

23 Nietzsche ([1883] 2006). *Así habló Zarathustra*, p. 126.

24 Gamoneda (2013). Op. Cit., p. 27.

25 Bergson ([1903] 1973). Op. Cit., p. 29.

26 Artaud ([1929] 2005). *El arte y la muerte/Otros escritos*, p. 86.

re-veladora, poética. Palabra que es reflejo: “ella es la luz que no trata de explicar ni de apropiarse nada sino solo de pro-ponerse a la visión”.²⁷ Estructuras sensibles, aventuras de la percepción, lógicas vibrátiles y resonantes, apertura y fulguración de las imágenes. Un poner aclarador. Palabra no-analítica, ya que, como indica Vicente Gallego, los nombres tienen su sitio: “y muy hermoso, mientras no traten de ocupar el corazón de la vida y obligarlo a su régimen separativo”.²⁸ Poner en cintura a los nombres, pero que vengan a asistirnos, llegado el momento, para poder así cantar:

Suavidad de este aire,
beso audaz de la tierra,
perdón claro del fuego,
abismo de la luz,
murmullo de las aguas,
¿no ha de alzarse mi estrofa?

Crece en mí, voz del pasmo,
canta en mí, vida mía.²⁹

27 Maillard (1992). Op. Cit., p. 35.

28 Gallego (2014). *Vivir el cuerpo de la realidad. Los tres alcances del abrazo sincero*, p. 82.

29 Vicente Gallego (2012). *Mundo dentro del claro*, p. 17.

1.2

El poema

“La vida tiene siempre una figura que se ofrece en una visión, en una intuición, no en un sistema de razones”.³⁰ Y así nos advierte María Zambrano que la razón discursiva deja a un lado aquellos estados de la vida humana que no sabe reducir a formas enunciativas y ante las cuales el pensamiento racional carece de fuerza, incluso de valor. Así lo pone en claro también Vicente Gallego: “La razón no es capaz de conocer más que esas convenciones útiles acerca de la realidad que ella misma ha instaurado por reducción al delimitarla”.³¹ La vida se mueve y se transforma por unas verdades que discurren por un cauce distinto. Verdad como alimento de vida que la sostiene sin devorarla.

Cauce de vida: “y el cauce es tan necesario al río que sin él no habría río, sino pantano”.³² Verdad, por tanto, entendida como camino y guía, verdad que ha de penetrar en la vida, añade Maillard: “sin dañarla para que pueda reflejarla ante una conciencia ávida de significado, de sentido”.³³ Camino de transformación, aparece absoluta e indisolublemente vinculada a la experiencia y difícilmente vendrá por el mero decir, mediante transmisión verbal, sino que es un descubrimiento: una comprensión del instante, de lo particular. Mediante el mostrar y no el decir. Es la verdad necesaria para la vida, la que cada cual necesita en cada momento: “y no más de la que necesita, pues la vida toma lo justo para seguir su curso, su transformación creadora”.³⁴ Una comprensión irrepetible que no se somete al absolutismo filosófico, para no quedar condenada a una comprensión de la vida presa de los rígidos conceptos que la destruyen.

Es necesaria, por tanto, una verdad naciente y renaciente. Verdad operante que “sólo cobra su sentido al ser vivida, al transformar una vida”.³⁵ De esta forma apunta Vicente Gallego que: “No pretendemos decir la verdad - disecarla y falsearla -, sino evocar la viveza de sus aromas”.³⁶ Un saber de experiencia, un logos de lo cotidiano anterior al pensamiento filosófico iniciado en Grecia: “alguna función imposible de llenar por el conocimiento universal y objetivo. Algo irrenunciable; (...) que hunde sus raíces en una cultura anterior a Grecia y que Grecia no puede transformar, según hizo con tantas cosas”.³⁷ El pensar habrá de incluir a las entrañas, puesto que, nos recuerda nuevamente Gallego: “son una misma cosa la realidad y su vivencia”.³⁸ Para recuperar esta unidad entre pensamiento y vida, María Zambrano, sin duda conocedora de aquellas tradiciones sapienciales no limitadas al entendimiento racional, propone una ciencia del corazón.

30 Zambrano ([1950] 2008). *Hacia un saber sobre el alma*, p. 96.

31 Gallego (2014). Op. Cit., p. 31.

32 Zambrano ([1950] 2008). Op. Cit., p. 22

33 Maillard (1992). Op. Cit., p. 20.

34 *Ibidem*, p. 20.

35 Zambrano ([1950] 2008). Op. Cit., p. 86.

36 Gallego (2014). Op. Cit., p. 13

37 Zambrano ([1950] 2008). Op. Cit., p. 83.

38 Gallego (2014). Op. Cit., p. 80.

El corazón como órgano del pensamiento y conocimiento: “un espacio que dentro de la persona se abre para dar acogida a ciertas realidades”.³⁹ Conocimiento cordial de lo inextricable, de aquello que está por encima, y sobrepasa, lo explicable. Complementariedad de cognición y afectividad, conocida como *metanoia*. Se nos presenta así el ser humano como una caja de música, puesto que su corazón puede oírse en cada instante de su vida, y ese corazón “es símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida”.⁴⁰ Ésta metáfora del corazón nos habla de la vida como arrebato, o mejor como ebriedad, de una embriaguez vital, asociada tanto a la sangre como al vino. Zambrano recupera, como ya lo hiciera Nietzsche, el culto dionisiaco: “es un baño cósmico, una inmersión del alma en las fuentes originarias del ímpetu de vivir una reconciliación del alma con la vida”.⁴¹

He aquí una cósmica comunión entre alma y naturaleza, un entrañarse en las fuentes originarias. Y aunque el corazón ha sido abandonado por la razón, tanto por la res-cogitans cartesiana, las ciencias y la psicología, Zambrano afirma: “los fenómenos de la naturaleza pueden ser reducidos por el hombre a fórmulas matemáticas, pero de esas fórmulas trasciende algo innominable, irreductible, que deja al hombre asombrado ante el misterio de su presencia (...) hay un orden del corazón que la razón no conoce todavía”.⁴² La poesía habrá de levantar los velos de la realidad, “para expresar la vida no tanto como para aclararla”, dice Maillard, “porque es la poesía la expresión misma de la vida en su misterio”.⁴³

José Ángel Valente habla de una ley de necesidad, puesto que “hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente”.⁴⁴ Éste conocimiento habrá de manifestarse y residir en el poema, ya que toda actividad poética es una revelación, como afirmábamos, de lo encubierto. La tarea de sondear y explorar en ese campo de la realidad experimentada, aunque aún desconocida, hace que el poeta opere mediante un *tanteo vacilante en lo oscuro*, y es ahí donde no es realmente posible referirnos a un acto de comunicación, sino antes bien a una incomunicación: el poeta no quiere decir, sino dar lugar a la manifestación, así “lo indecible como tal queda infinitamente dicho”.⁴⁵ Coinciden con éstas palabras aquellas otras de Martin Heidegger en su texto sobre el origen de la obra de arte: “El decir proyectante es aquel que en la preparación de lo decible, al mismo tiempo trae al mundo lo indecible como tal”.⁴⁶

Hablamos, por tanto, de un saber radical, de un conocimiento de raíz, que nos conduce y nos sitúa incesantemente en el origen, en la materia original. Recupera para el pensamiento y la conciencia las formas sagradas, a través de elementos operantes y activos (como veremos, San Juan de la Cruz se refiere a las *palabras sustanciales*). Y es ésta acción de lo sagrado, como afirma Zambrano, “lo que parece proporcionarnos este espacio, verdadero espacio vital”⁴⁷, remitiéndonos hacia ese estado anterior al pensamiento, “lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas”,⁴⁸ en palabras de Valente.

39 Zambrano ([1950] 2008). Op. Cit., p. 64.

40 Ibídem, p. 65.

41 Ibídem, p. 31.

42 Ibídem, pp. 27- 28.

43 Maillard (1992). Op. Cit., p. 28.

44 Valente ([1971] 2002). Op. Cit., p. 24.

45 Ibídem, p. 66.

46 Heidegger ([1952] 2009) *Arte y poesía*, p. 97.

47 Zambrano ([1950] 2008). Op. Cit., p. 46.

48 Valente ([1991] 2000). *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, p. 63.

A ese origen como fuente de lo sagrado se dirige Antonin Artaud en su necesidad de recuperar la realidad como fuerza, y no como Idea o representación. Realidad vibrátil, realidad sumida en el ritmo atávico de la vida, cuya experiencia no es conducida a la conceptualización ni sometida al entendimiento, sino más bien pensada en el fluir de todas las intensidades. Es decir, un pensamiento que intensifique la vivencia: una *filosofía de la intensificación*.⁴⁹ El pensamiento poético como intensificación de la experiencia. Y es el poema, por lo tanto, un *conjuro* para descubrir esa realidad vibrátil, constante circulación de fuerzas. Realidad ésta aún oculta para el pensamiento y que el poema descubre abriendo perspectivas que no habían sido percibidas aún.

En la revelación poética no hay un olvido de la conciencia, sino un adentrarse en ella. El poema es revelador “porque abre relaciones entonces in-existentes (no en el sentido de no-existentes, sino de existentes en el interior, ocultas a simple vista)”.⁵⁰ El poeta abre los lugares de lo sagrado para que del caos informe de la realidad se manifiesten – tomen cuerpo, se hagan imagen – nuevas relaciones entre el mundo y el ser humano, porque es la poesía “descubridora de nuevos sectores de realidad”.⁵¹ Compromiso con lo oculto: una indagación en la experiencia, un tanteo en lo que no era conocido aún de lo vivido, de lo experimentado. Un conocimiento *haciéndose, un gran caer en la cuenta*.⁵²

Poema: “aprehensión de lo-que-hay en un modo [musical / de la poiesis]. Infringiendo los límites”.⁵³

Encontrar la realidad y darle forma, necesidad de manifestar lo desvelado, el poema es el instrumento en el que toma forma y se manifiesta el conocimiento de un *material de experiencia* determinado. Lo que es dado antes del poema es la particularidad de la experiencia, la experiencia en su unicidad, cargada de distintos estratos de sentido, que el poema proyecta hacia un origen donde encontrar la plenitud del sentido, el logos. Por ello mismo el poema es superior a todos sus sentidos posibles,⁵⁴ conservando siempre y más allá de todos ellos, el asombro, la fascinación, el misterio. Antonio Gamoneda escribe así a Clara Janés en una carta: “ahí está el pensamiento encarnando una cosmicidad que para mí, puede ser tan incomprensible como evidente. Y si es evidente, hasta la comprensión me sobra. Ya sabes, Eliot: ‘... la poesía es aprehensión sensible del pensamiento’. Sensible, no inteligible en términos racionalmente discursivos. Las realidades cósmicas se dan así: sensibles”.⁵⁵

Martin Heidegger sitúa al poeta como mediador entre el pueblo y los dioses. Es quien señala y hace ver lo signos de la divinidad, siendo su tarea el transmitirlos.⁵⁶ Y es en este manifestarse de los signos donde se da una dilatación del instante, donde realmente se ofrece lo infinito. Donde aflora en el poema una verdad escondida, pensamiento transformador de la vida, puesto que se ha de relacionar siempre con lo íntimo de la existencia. Pensamiento que tiende a hacerse sangre, conocimiento que solo es verdaderamente tal cuando se hace entraña. Por ello, el poema opera mediante un “descondicionamiento

49 Esteban Ierardo. *Artaud, el ser en la tormenta*, prólogo a Artaud ([1929] 2005). Op. Cit., p. 13.

50 Maillard (1992). Op. Cit., p. 51.

51 Valente ([1971] 2002). Op. Cit., p. 34.

52 *Ibidem*, p. 21.

53 Maillard (2014). Op. Cit., p. 49.

54 Valente ([1971] 2002). Op. Cit., p. 9.

55 En una carta dirigida a Clara Janés y publicada en Janés (2010 [b]). *Variables Ocultas*, p. 147.

56 Heidegger ([1952] 2009). Op. Cit., p. 122.

del lenguaje como instrumentalidad”,⁵⁷ porque no es su cometido ser espacio de significación, sino más bien, aparecer antes de todo significar: “pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones”.⁵⁸ Es así que habremos de hablar del carácter ininteligible del poema, ya que ésta fulgurante manifestación exige poner sordina al entendimiento, negar toda función utilitaria.

Esta abolición de la esclavitud del sentido y el entendimiento utilitarista es para Artaud la salvación del lenguaje, dejarse llevar por las cosas en lugar de buscar interminables definiciones. Abolición del diccionario para entrar en el *laberinto de las sinrazones*, estar al nivel de las cosas, de su corriente: “en definitiva estar en el nivel de la vida en lugar de que nuestras deplorables circunstancias mentales nos dejen perpetuamente en el intervalo”.⁵⁹ Corriente de las cosas en su fluir, que el poeta quiere recuperar para la conciencia, y que integra y reúne en un sentir que procura la “prolongación de lo propio en lo ajeno” y la de lo “ajeno en lo propio”,⁶⁰ aquello que el nominalismo acostumbra a disociar o a limitar.

Desbordamiento, el de éste sentir poético, de los límites del pensamiento, para situarnos entre las cosas, en el mundo. Quedar así en un estado de contemplación, mas siendo ésta una “contemplación activa de los colores y las formas [en la que] el mundo se torna indescriptiblemente presente, concreto”.⁶¹ Capacidad sensorial de las imágenes, no de los conceptos: “Hay una razón en las imágenes”, sentencia Artaud⁶². Y es así que los elementos del poema se tornan porosos, conductores de esa vibración vital que permite la manifestación para la que han sido conjurados. El conocimiento que se abre en el poema es el de un saber de intensidad, *un modo más intenso de vida*, nos dice Michel Henry, emoción que es el contenido del arte:

“el conocimiento del arte se desarrolla íntegramente en la vida, es el propio movimiento de la vida, su movimiento de crecimiento, de experimentación de sí misma con una fuerza mayor. (...) El arte no es una imitación (...) es en el interior de un devenir donde se sitúa el arte, y es esta pulsión del Ser en nosotros a la que él pertenece y con la que coincide lo que el arte tiene por misión sostener y llevar a ese punto extremo, a ese *paroxismo vital* donde la vida se experimenta a sí misma hasta su propio fondo, en el que se abisma en su *felicidad imposible* que Kandinsky denomina *éxtasis*”.⁶³

En este conocimiento de intensidad, en el saber vital, donde las palabras y el pensamiento pierden su alcance, algo vibra, algo adviene desde un fondo rítmico, y así lo declaró Friedrich Hölderlin: “Solamente cuando el pensamiento se ve en la imposibilidad de expresarse por otro medio que no sea el ritmo, cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión, solamente entonces hay poesía.... Para que el espíritu devenga poesía tiene que llevar en sí mismo el misterio de un ritmo innato. Solamente en este ritmo puede vivir y hacerse visible, pues el ritmo es el alma del espíritu”.⁶⁴ El pensamiento poético es pensamiento rítmico, el latido del corazón es la música primera de un saber, y así el poema habrá de acontecer con un ritmo, con

57 Valente ([1991] 2000). Op. Cit., p. 61.

58 Ibidem, p. 65.

59 Artaud ([1929] 2005). Op. Cit., p. 72.

60 Maillard (1990). Op. Cit., p. 54.

61 Ibidem, p.15.

62 Artaud ([1929] 2005). Op. Cit., p. 87.

63 Henry ([1988] 2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandisky.*, p. 32.

64 Cita de Hölderlin recogida en el testimonio de Bettina von Arnim en el año 1840, publicado en *Poemas de la locura* (2014), p. 47.

una música: “la más universal de las leyes, verdadero a priori que sostiene el orden y aún la existencia de cada cosa”.⁶⁵ Ritmo que hace resonar lo indecible sumido aún en el silencio. Un ritmo in-formador del alma, formador de sentido: “sentido que, preverbalmente es una dirección, una inclinación del organismo a seguir una pauta, una traza, un gesto del espíritu – ¿espíritu? – del hálito. Expiración”.⁶⁶ Y en esa expiración, el poema.

Porque previamente no habrá sino escucha, para poder oír, para poder captar, poder recibir. Toda inspiración es una recepción y es necesaria una actitud de escucha y aquietamiento para poder atender a todo lo vibrátil, a nuestro ritmo, al de los otros y al de las *cosas-siendo*. Expiración, por tanto, que da forma al poema, que rítmicamente nos ofrece un sentido en el pulso de toda respiración, proceso incesante de inspirar y expirar, en la que lo indecible habrá de resolverse en una musicalidad, en palabras de Friedrich Nietzsche: “Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno Primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia”.⁶⁷

El poema aparece en su ritmo y su música con una significatividad más alta, en las formas nacientes del mito. La música hacer ver más, de un modo más íntimo, en penetración a lo que se despliega en el universo como los hilos de una tela de araña. El poema queda así, por la musicalidad, iluminado desde su interior. La música “habla desde el corazón del mundo”,⁶⁸ es la idea inmediata y sensible del mundo. La música como una razón mediadora, porque todas las cosas y las relaciones entre ellas tienen su música, no siempre audible, que sostiene en su abismo a la vida.⁶⁹ Moverse en la trama del universo es hacerlo entre relaciones, moverse en una partitura cuya armonía, ya lo indicaban los pitagóricos, se compone entre números y ritmos. Tiene así cada astro una nota, porque en las distancias que guardan entre sí, se establecen intervalos musicales. La escuela pitagórica no dejó de recordar que el ser humano puede hallar en sus entrañas la conexión con este pulso celeste, para entrañarse en el cosmos. Encontrar en sí mismo aquella música de las esferas.

El poema es esa luz que otorga claridad, apertura a la mente, para que ésta alcance nuevas visiones de las cosas, nuevas percepciones de la realidad. Es preciso para ello, como indicaba Bergson, poner el alma por encima del entendimiento, por encima de aquella seguridad inteligible de la idea. Cuando Bergson se refiere aquí al alma, la define como una *inquietud de vida*, que podríamos vincular con aquella otra definición que le otorgara María Zambrano: aquel espacio o fragmento del cosmos que puede hallarse entre la naturaleza y el yo instaurado por el idealismo.⁷⁰ Queremos ver aquella inquietud vital bergsoniana en ese espacio que pone en relación al ser humano con todo el universo a su alrededor y en su interior.

65 María Zambrano en *El hombre y lo divino*. Cita recogida por Clara Janés en Op. Cit. (2010), p. 123.

66 Maillard (2008). Op. Cit., p. 36.

67 Nietzsche ([1872] 2014). *El nacimiento de la tragedia*, pp. 86-87.

68 *Ibidem*, p. 209.

69 Janés (2010 [a]). Op. Cit., p. 76.

70 Zambrano ([1950] 2008). Op. Cit., p. 25.

Viene el poema a intensificar y agudizar la experiencia sensorial, a estimular la experiencia de percepción para hacer sensible a la conciencia hacia lugares inexplorados de la vivencia del mundo. Es un trabajo sobre lo sensible y lo sensorial. Así se refiere Chantal Maillard al poema:

“Es un oído atento. A lo que hay en lo que se percibe. Lo percibido anterior a su formulación. Para formularlo de nuevo, qué duda cabe, pero con sólo el in-dicio, lo in-decible por decir apenas sugerido. Pasar entre las formas como un animal entre la hierba, quedando tan sólo la fragancia en su pelaje. Una fragancia es un ritmo, un color, una vibración en curso.

Por lo que a mí respecta, aspiro a ser el humilde aprendiz de ese animal. Llegar al poema como quien vuelve de caminar por el monte con la chaqueta mojada, y la pone ante el fuego y humea, y aspira ese humo”.⁷¹

71 L. Giordani, A. Borra y V. Gómez (2010). *El no saber cargado de compasión. Entrevista con Chantal Maillard*, en *Manual de instrucciones* Nº7 / II, p. 7.

1.3

La mística y la cortedad del decir

Toda experiencia se presenta como la acumulación de una cantidad enorme y compleja de estratos. Un magma de sentido en la que el místico se entaña para obtener una vivencia de lo que, habitualmente, se denomina lo Absoluto o lo Infinito, y que en las distintas tradiciones religiosas se conoce como el nombre o los nombres de la divinidad o de Dios. Dichas tradiciones se articulan como formas o herramientas simbólicas, míticas y culturales desde las que articular la experiencia de lo sagrado, de lo inconmensurable, de lo inenarrable, pero de igual manera podríamos hablar de una mística no inserta en ninguna de las tradiciones religiosas y de una mística no vinculada al teísmo. En todos los casos, el elemento fundamental es la experiencia, y así, convenimos con la definición que le otorga R. C. Zaehner: “Toma de conciencia de una unión o unidad con o en algo inmensamente mayor que el yo empírico”.⁷²

El místico vive una experiencia radical en los confines de la lógica y del lenguaje, rebasando los límites de la finitud que el entendimiento otorga a las cosas, para *abismarse* en lo que no puede ser aprehendido por la razón. Así lo expresa San Juan de la Cruz cuando afirma que “(...) Dios, a quien va el entendimiento, excede al entendimiento, y así es incompreensible e inaccesible al entendimiento, y, por tanto, cuando el entendimiento va entendiendo, no se va llegando a Dios, sino antes apartando”.⁷³ Experiencia que sobrepasa la finitud de lo inteligible, lo que puede ser de-finido, para trascender los sentidos y las facultades de su funcionalidad ordinaria, quedando el sujeto fundido en una experiencia que se ofrece en su unicidad y síntesis, en la que al mismo tiempo debemos advertir una experiencia poética, pues este abismamiento la incluye.

Una vivencia de todas las intensidades allí donde las cosas pierden sus límites ordinarios, los límites otorgados por la razón, contornos que tienden a limitar nuestro ser, los contruidos por el mí que siente perder pie frente al abismo, que no es otra cosa sino el vértigo más allá de los nombres. Frente a una experiencia tal, el místico no puede quedar sino enmudecido. Y en el intento de articular palabra, ésta no será sino balbuceante. He aquí el dilema, guardar silencio o volver a hablar. Porque de alguna manera, la experiencia de lo indecible busca el decir. Aquello que acaece más allá de las palabras busca formalizarse, ya sea mediante ellas, lo que ha sido más habitual en la mística, o mediante cualquier otra forma.

No por decirlo, sino por no callar: “no ut illud diceretur, sed na taceretur”, decía San Agustín.⁷⁴ Cómo hablar, sin embargo, de una experiencia inenarrable, por su carácter insondable, que supera toda capacidad expresiva del lenguaje. El lenguaje humano, tan apegado a los sentidos unívocos y conceptuales, completamente ajeno a la compleja trama de la simultaneidad del instante, parece insuficiente, incluso fallido, por no alcanzar la riqueza de la experiencia que sobrepasa al poeta, pero que al mismo tiempo lo

⁷² Citada por Juan Martín Velasco. *El fenómeno místico, clave para la comprensión del hecho religioso y del ser humano*. En, VV.AA. (2013) *Repensando la experiencia mística desde las Islas Extrañas*, p. 20.

⁷³ *Llama de Amor viva*, canción 3, 48. En, *San Juan de la Cruz. Obra completa 2* (2011), p. 321.

⁷⁴ *De Trinitate*. V.9. Citado por Luce López-Baralt en la introducción a las obras completas de San Juan de la Cruz. Vol. 1 (2010), p. 11.

incluye en participación, toda su mente, todo su cuerpo.

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! E questo, a quel ch'ì'vidi,
è tanto, che non basta a dicer "poco".⁷⁵

Así exclama Dante en el canto final del *Paraíso*, que asimismo cierra su *Divina Commedia*, encontrándose frente a la inmensa visión del Amor que mueve el sol y las estrellas. No puede sino reconocer la cortedad de sus palabras para dar cuenta de lo que acontece. A partir de estos versos habla José Ángel Valente de la cortedad del decir, la insuficiencia del lenguaje, de la que deriva una tensión entre ese contenido indecible de la experiencia y el significante de las palabras, o dicho de otra manera, la tensión entre lo inarticulado, lo amorfo y la articulación, la forma.

"Es una mirada tan profunda que no puede fijarse en otra cosa. Sufro porque no consigo describirlo. No es algo tangible ni de la imaginación. Es inefable."

Ángela de Foligno.⁷⁶

"Lo que no se puede pensar con el pensamiento y sin embargo es por lo que el pensamiento piensa, eso es en verdad el Absoluto y no lo que las gentes adoran."

Kena Upanishad.⁷⁷

Llega así el místico al poema, porque éste adviene "en el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido".⁷⁸ Quedar así lo indecible alojado y apresado en el poema, una memoria de la experiencia, un hilo que teje recorridos por la trama fecunda de múltiples estratos, de honduras inconmensurables. Debemos entender en este sentido a todas las tradiciones que hacen referencia a contenidos ocultos que tan solo pueden manifestarse en las formas o estructuras en las que han sido depositados, y en mayor medida, en referencia al lenguaje.

Lo infinitamente pequeño
Es lo infinitamente grande
Si se trasciende la relatividad.
Lo infinitamente grande es semejante
a lo infinitamente pequeño
cuando la visión se hace ilimitada.

Seng-Ts'an⁷⁹

Y no podía ser de otra manera, ya que la mística está precisamente vinculada con lo oculto, en el sentido de aquello que aún no es accesible por los sentidos, aquello sobre lo que no se puede hablar. Como apunta Juan Martín Velasco, nos encontramos frente a un término caracterizado por la ambigüedad y la polivalencia,⁸⁰ debido en gran parte, a la complejidad del fenómeno y la experiencia a los que se refiere, y por la variedad de formas que puede adquirir. Pero debido también a los distintos contextos, sentidos y usos tan variados en los que ha llegado a utilizarse, con mucha frecuencia basados en prejuicios y

75 Dante Alighieri (1308-1321). *Divina Commedia*, *Paradiso*, XXXIII.

76 Ángela de Foligno (1245-1309) en su libro *Memorial*, citado por Javier Melloni (2012). *Voces de la mística II*, p. 62.

77 Las *Upanishads*, considerados los últimos textos sagrados del hinduismo (siglos VIII-V a. de C.), forman el *Vedānta* (el final de los Vedas). *Ibidem*, p. 15.

78 Valente ([1971] 2002). *Op. Cit.*, p. 66.

79 En su poema *Sin sin ming* (siglo VI), considerado el primer texto zen. Melloni (2009), *Voces de la mística I*, p. 32.

80 Martín Velasco (2013). *Op. Cit.*, pp. 17-18.

desfigurando sustancialmente el sentido originario del término. Precisemos, por tanto, en este punto, algunos elementos consustanciales del término original.

La palabra *mística* proviene del griego *mystikòs*, adjetivo relacionado con las religiones de misterios (*ta mystikà*) de la antigüedad, y en referencia a las ceremonias de iniciación en los misterios del *mystes* (el iniciado). La raíz *my*, de origen indoeuropeo, nos remite a *myein*, que en estrecha relación con el término que da origen a la palabra mística, significa cerrar los ojos y la boca, y es de aquí de donde provienen palabras como míope o mudo, pero también misterio. El iniciado en los misterios penetra por tanto en el lugar donde nada puede decirse, y donde habrá de cerrar la boca, guardar silencio, porque la visión trasciende las formas de la razón: “la mística es por tanto un conocimiento silencioso, inmediato, de mucha más hondura que el discursivo, directo y completo”.⁸¹

El místico no querrá traicionar la experiencia en su esfuerzo por darle forma, sino más bien sugerirla, ya que se sitúa entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir, tensión en los límites, forzando al lenguaje hacia la apertura que pueda acoger lo indecible, lo abisma en el silencio. Es, sin embargo, el silencio del poeta un silencio elocuente, y es su lenguaje un lenguaje preñado que constantemente rodea y asedia a lo indecible, produciendo la alquimia de que algo venga a incorporarse.

La unicidad y limitaciones del lenguaje se verán flexibilizados y ensanchados para que la palabra sea capaz de sumergirse y traducir sin traicionar la experiencia. Desconceptualización y transgresividad del lenguaje, para abrirlo a sentidos múltiples y simultáneos: “el manejo de un lenguaje abierto y lo más a salvo posible de la rígida conceptualización lógica le resulta más fiel a la traducción inmensa y supraracional que le exige a su verbo”, dice Luce López-Baralt sobre San Juan de la Cruz,⁸² cuyo lenguaje delirante nos sumerge en paisajes alucinados, donde la disolución de los espacios así como del tiempo narrativo, nos deja suspendidos en un cosmos caleidoscópico. Delirio poético de sus versos que, como ya lo apuntara el propio místico: “antes parecen dislates que dichos puestos en razón”.⁸³

Mi Amado las montañas
los valles solitarios nemorosos
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.⁸⁴

No ha de intervenir aquí la razón para encontrar el sentido, puesto que no es el enigma el que alienta estos versos. Y no es preciso entenderlos por entero para percibir los ecos que provoca su lectura, y que hagan “efecto de amor y afición en el alma”,⁸⁵ para ser acariciados por las impresiones que se suceden en

81 Maillard (1990). Op. Cit., p. 39.

82 López-Baralt (2010). Prólogo a la *obra completa* de San Juan de la Cruz, Vol. 1, p. 13.

83 San Juan de la Cruz en el *Prólogo al Cántico Espiritual* (1584). En la edición de su *Obra Completa* (2011), Vol. 2, p. 10.

84 *Cántico Espiritual*. Estas dos *canciones* aparecen juntas en la primera versión del Cántico, 1578-1580. En la segunda redacción de la obra, se presentan separadas. Canción 15 (la primera) y canción 24 (la segunda).

85 *Prólogo al Cántico Espiritual* (1584). Op. Cit. (2011), p. 10.

perpetuas transformaciones. Porque la experiencia que se nos manifiesta es la de una transformación, para convertirse a esa intensa realidad que el poeta vivencia y llega a conocer. Y hemos advertido ya anteriormente que el conocimiento implica una transformación. El corazón receptivo del poeta (vuelve a nosotros la metáfora del corazón), se torna su órgano de percepción, receptáculo de las formas sin detenerse en ninguna, ni para ninguna, ya que son formas cambiantes.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!⁸⁶

Preciso es acercarse al poema en total disponibilidad para con todos los matices y procesos de la experiencia que éste refleja, incluso para añadir nuevas capas y estratos de sentido a los ya múltiples que sugiere. Las intuiciones quedan libres, y los sentidos se completan en el lector, en sus entrañas, no en su razón. Este proceso de entrañamiento parte de, una atención y una escucha, de la captura de inflexiones, pliegues, ritmos y matices del poema. De la percepción se fundan distintas asociaciones y relaciones, en un vuelo del sentido donde éste habrá de gestarse en multiplicidad. En este vuelo se transforma la percepción, se intensifica y agudiza. Atravesar estos niveles es recorrer distintos estados del alma, estados sensoriales y de la comprensión. Niveles que desde Filón de Alejandría se conocen como la *lectio*, la *meditatio* y la *contemplatio*,⁸⁷ y que se renuevan con cada experiencia del poema, sea escrito, musicalizado, o sonoro, pintado, esculpido, danzado... o filmado.. Todo poema es lugar de manifestación, pues lo indecible supera a lo decible, y por ello la univocidad del sentido y la lógica aristotélica, si hacen acto de presencia, habrán de quedar trascendidas en planos de conciencia más altos, más hondos.

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

San Juan de la Cruz⁸⁸

Me he convertido en Aquel a quien amo
y Aquel a quien amo se ha convertido en mí.
Somos dos espíritus infundidos en un solo cuerpo.
Si me ves, Le ves y si Le ves,
nos contemplamos los dos.

Al-Hallaj⁸⁹

86 San Juan de la Cruz. *Noche oscura*. Canción 5. En Op. Cit. (2010), p 72 y p. 439.

87 Melloni (2009), Epílogo a la antología *Voces de la mística I*, pp. 143-144.

88 *Cántico espiritual*. Canción 22 en la primera versión, y canción 31 en la segunda redacción. Op. Cit. (2010), p. 67 y p. 112, respectivamente

89 Cuyo nombre era Husayn Ibn Mansur, fue un sufi iraní que vivió durante los años 858-922. Melloni (2009). Op. Cit., p. 40.

De súbito estuve en la montaña más alta, y alrededor de mí, a mis pies, se dilataba el cerco total del mundo. Y estando así vi más de lo que puedo enumerar y entendí más de lo que vi; pues veía de modo sagrado, con el espíritu, las formas de las cosas, y la forma de todas las formas que deben vivir juntas como un solo ser.

Alce Negro.⁹⁰

Cuando los que se aman se reúnen, la forma es otra.
Con el vino del amor, la ebriedad es otra.
Aquella ciencia adquirida en la escuela
es una cosa y el amor es otra.

Yalal ud-Din Rumi ⁹¹

Abrazo a lo fenoménico en gozosa celebración unitiva, comulgar con la unidad subyacente a todo lo que habitualmente se presenta disociado, sean también lo corpóreo y lo espiritual, para encontrar lo Absoluto, una más amplia integración de la realidad, en los distintos planos de un abrazo que dispone al poeta a una reconciliación con la multiplicidad del universo. Abrazo de unidad, de integración, de armonización, de relación. Una integración de contrarios resuelve la paradoja: es una reconciliación, un perderse y reencontrarse, entre la forma y la no-forma (lo relativo y lo absoluto). A fin de cuentas, una capacidad de abrirse a más realidad.⁹² Y celebrar este extraerse cantando “en medio de todas las cosas y cantando a las cosas”, lo que conlleva “lecciones místicas muy hondas”.⁹³ Como resultado se da una alquimia en la que los elementos del poema vibran y el lector, o espectador, vibra con ellas, permitiendo una transmutación, haciendo un lugar de manifestación.

La experiencia del poema queda, por tanto, hermanada con la experiencia mística a niveles profundos de conciencia y de apertura, de dilatación y expansión del sujeto, en estados de hiperconciencia. José Ángel Valente retoma estas dos proposiciones de Roland Barthes, para referirse al fenómeno de salida o éxtasis místico,⁹⁴ que también en su manifestación poemática provoca la apertura de nuevos territorios. Lugares éstos, en ambas experiencias, extremos y radicales, cuya expresión y, aún más, su encarnación, acontece en la sustancialidad de la palabra, y a través de lo que San Juan de la Cruz llama palabras sustanciales:

“(…) las cuales, aunque también son formales [instrumentales], por cuanto muy formalmente se imprimen en el alma, difieren, empero, en que la Palabra sustancial hace efecto vivo y sustancial en el alma, y la solamente formal no así. (...) [Las palabras sustanciales] son de tanto momento y precio, que le son al alma vida y virtud y bien incomparable, porque la hace más bien una palabra de éstas que cuanto el alma ha hecho toda su vida”.⁹⁵

90 Hehaka Sapa en lengua sioux, fue un hombre santo (*Wichasha Wakan*) de los Sioux Oglala (1863-1950). Su testimonio vital y espiritual fue recogido por Arco Iris Llameante [John G. Neihard] ([1960] 2000). *Alce negro habla*, p. 37.

91 Yalal ud-Din Rumi, llamado también Mevlana Rumi (1207-1273). *Rubayat* (2015), p. 65.

92 Melloni (2012). Op. Cit., pp. 145-149.

93 Baralt, *La alquimia del amor en san Juan de la Cruz y en la espiritualidad tántrica de la India*. VV.AA. (2013). Op. Cit., p. 224.

94 Valente ([1991] 2000). Op. Cit., p. 69.

95 San Juan de la Cruz (1618). *Subida al monte Carmelo*, capítulo 31. En Op. Cit. (2010), p. 319. (las aclaraciones entre paréntesis son mías).

Hablábamos, pues, de encarnación, de hacer(se)-carne, puesto que la palabra sustancial es recibida por vías harto distintas a las palabras formales o instrumentales, al lenguaje ordinario y discursivo. La palabra poética (sustancial) habrá de hacerse entraña, ser palabra-nutriente: fulgurante encarnación de la palabra.⁹⁶ Así, la actitud mística procura una participación en lo sensible, mediante su entrañamiento y asimilación, para “entregarse a la pura manifestación de lo que-se-está-siendo”.⁹⁷ El poema nos introduce en sus ritmos, en sus sensaciones *a-racionales* (que no irracionales), en el fluir de sus versos, donde el operar de la intuición queda libre, pues es un saber de puro instinto, en sus entrañas alucinadas y alucinantes, en su musicalidad.

(...)

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants. Je sais le soir,
L’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes,
Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!

J’ai vu le soleil bas, taché d’horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très-antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!

J’ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l’éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

Arthur Rimbaud.⁹⁸

La oscura violencia
del sol
rompiendo en las almenas
incendiadas del aire.

Pájaros.
Copiar la trama no visible
en la parva materia

Forma.
Formas con que despierta la mañana.
Su luminosa irrealidad.

(Mímesis).
José Angel Valente.⁹⁹

96 Valente ([1991] 2000). Op. Cit., p. 68.

97 Maillard (1990). Op. Cit., p. 80.

98 *Le Bateau ivre* (1871). En la edición de su *Poesía* a cargo de Carlos Barbáchano (2010), p. 266 en su versión original, ofreciéndose la traducción en la página contigua.

99 *Al dios del lugar* ([1989]2000), p. 45.

Himmlicher! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,
Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Same die Hülse,
Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade,
Schüttelt der Wald den Schnee wie ein überlästigt Gewand ab.
Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend
Über die glänzende Fläche des Stroms, als beehrten auch diese
Aus der Wiege zu dir; auch den edeln Tieren der Erde
Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen,
Die geheime Liebe zu dir, sie ergreift, sie hinaufzieht.

Friedrich Hölderlin.¹⁰⁰

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

(...)

Federico García Lorca.¹⁰¹

Nace una rosa en las brasas; su clamor como rocío pasa a mis labios. Son sílabas destinadas a desnudar el anhelo para la danza de los espejos.

Clara Janés.¹⁰²

100 Fragmento del poema *An den Äther (Al Éter)*. En la edición de Eduardo Gil Bera, p. 80, ofreciéndose la traducción en la página 81.

101 La Aurora (fragmento). *Poeta en Nueva York (1929-1930)*. En la edición conjunta de *Romancero Gitano, Poeta en Nueva York y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1998), p. 126.

102 *Los números oscuros* (2006), p. 21.

Agudización de los sentidos, expansión de la percepción del poeta que, no guiado ya por los *dirigidos*, lleva a la palabra al límite de la afectación sensorial. El poeta habrá de “ser vidente, hacerse vidente”, dice Rimbaud, “el poeta se hace vidente por largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”.¹⁰³ Desarreglo de los órdenes perceptivos para descubrir lo desconocido, lo aún-por-conocer del mundo. Captar las vibraciones y las músicas, los brillos, iridiscencias, sinestesias... abrir las puertas de la percepción. Para no quedar encerrado, como advertía William Blake, en una caverna y ver las cosas únicamente a través de sus grietas. Llevar la percepción hasta los límites donde se abre el infinito:

“How do you know but ev’ry Bird that cuts the airy way,
Is an immense world of delight, clos’d by your senses five?”¹⁰⁴

Retornar a las sensaciones, a la ebriedad de lo corpóreo y de la conciencia, es también situarse nuevamente en el movimiento del mundo y de las criaturas que lo pueblan, volver a situar a la razón en el fluir, volver a ensartarla en la vida.

Yo, vida ígnea de la sustancia de la divinidad, arrojé llamas sobre la belleza de los campos y brillo en las aguas y resplandezco en el sol, en la luna y en las estrellas; y con un viento de color bronceo, despierto a la vida todas las cosas desde la vida invisible, que todo lo sostiene.

Hildegard von Bingen.¹⁰⁵

Te supe frágil y desnudo,
tan frágil, tan desnudo
que se quebró tu sombra al respirar.
Abrí la puerta y las voces del agua
adoptaron la forma de tu cuerpo.
Tan leve parecías, tan al borde
de ti
que la noche aprendió
el modo de dormirse sobre el río.

Chantal Maillard.¹⁰⁶

Sin pájaros. El cielo aún. Penetra el frío – las brumas ya invernales – en mi piel. Ansia de viento cálido para calmar la ausencia, esa lengua de hielo que me recorre las vísceras.

Chantal Maillard.¹⁰⁷

103 Rimbaud (1871). Carta a Paul Demeny, en la serie de correspondencias conocida como *Cartas del vidente*. Op. Cit. (2010), p. 279.

104 “¿No sabes que cada pájaro que surca del aire los caminos es un inmenso mundo de deleite, encerrado por tus cinco sentidos?”. *El matrimonio del Cielo y el Infierno* (1790 aprox.), planchas 6-7. En la edición de Fernando Castanedo (2010), p. 97.

105 Vivió entre 1098 y 1179. Fragmento de las Primera visión, en la Primera parte del *Libro de las obras divinas (Liber divinatorum operum)*, ([1163-1173] 2009), p. 136.

106 *La otra orilla* (1987-1988). Cuaderno de poemas recogido en *India* (2014), p. 203.

107 *La mujer de pie* (2015), p. 78.

La luz hierve debajo de mis párpados.

De un ruiseñor absorto en la ceniza, de sus negras entrañas musicales, surge una tempestad.
Desciende el llanto a las antiguas celdas, advierto látigos vivientes

y la mirada inmóvil de las bestias, su aguja fría en mi corazón.

Todo es presagio. La luz es médula se sombra: van a morir los insectos en las bujías del amanecer.
Así

arden en mí los significados.

Antonio Gamoneda.¹⁰⁸

A empaparme de ti, cosa suave,
a no entenderte nunca, a ser tu niño,
a no poder decir cuánto me dueles
con dolor que es pasión, que es hermosura;
a eso solo he venido,
brisa fresca en la noche de verano.

Vicente Gallego.¹⁰⁹

Hirióme con una flecha
enherbolada de amor,
y mi alma quedó hecha
una con su Criador;
ya yo no quiero otro amor,
pues a mi Dios me he entregado,
y mi Amado es para mí,
y yo soy para mi Amado.

Santa Teresa de Jesús.¹¹⁰

108 *Arden las pérdidas* ([2003] 2006), p. 13.

109 *Brisa fresca. Mundo dentro del claro* (2012), p. 31.

110 *Mi amado para mí*. En la antología realizada por Clara Janés (2015), *Santa Teresa de Jesús. Poesía y Pensamiento*, p. 29.

Esta vivencia de intensidades y de extrema tensión de las facultades que intervienen en una experiencia radical de autoimplicación del místico, procura, como afirma Juan Martín Velasco, un lenguaje corporal que se suma al estado de trascendencia del sujeto. Una celebración del cuerpo hacia el éxtasis, hacia un salirse-del-cuerpo. Quedar fuera del cuerpo para fundirse en el Amado, para que el Amado entre. Llevar al extremo los sentidos para ir más allá de ellos. El fenómeno se trasciende, pero habrá de pasar necesariamente por el cuerpo, habrá de ser gozo de los sentidos antes de dejarlos en suspenso. Desbordar el cuerpo, para quedar vacío, para hacer lugar, hacer hueco, para que puedan existir las cosas y se manifiesten.

Experiencia por tanto, en la que no solamente se ahonda, *se entraña*, sino que, al mismo tiempo *se hace entraña*: un mutuo entrañamiento, íntima relación. Porque hablamos de una experiencia personal como centro del hecho religioso, re-ligare, o vivencial, y por tanto, de la superación de las condiciones de objetividad, como señala Martín Velasco:

“(…) no se comporta como sujeto frente a una realidad objetiva, que le salga al paso y de la que pueda hacerse cargo. Bajo formas distintas, como la impresión de estar sumido en la totalidad de lo real, de fundirse con aquello que se le da en la experiencia, o de estar engolfado en ella, o de haber sido tocado por ella, el místico entra en contacto con una realidad que le precede, le envuelve y le llama a unificarse con ella”.¹¹¹

Reivindicación de un conocimiento subjetivo, pues el místico no sabe ya de oídas, sino que su experiencia cognoscitiva se apoya enteramente en ese fundirse en la experiencia, en esa penetración intuitiva en la realidad, en la vivencia. El resultado no es el entendimiento apoyado en un conocimiento intelectual, sino ese “entender no entendiendo”, ese “saber no sabiendo” del conocimiento que se hace víscera, que se incorpora a la persona. Conocimiento en intimidad con la experiencia en su manifestación: “un no sé qué / que se alcanza por ventura”.¹¹² La objetividad del Yo empírico queda trascendida y superada. El que (*lo*) *sabía*, habrá de quedar, nuevamente, no sabiendo. Quedar balbuciendo:

Y, si lo queréis oír,
consiste esta suma ciencia
en un subido sentir
de la divinal esencia;
es obra de su clemencia
hacer quedar no entendiendo,
toda ciencia trascendiendo.¹¹³

Y en este trascender se iluminan esos sectores, esas zonas, de realidad aún desconocidas, nuevas dimensiones o niveles de realidad quedan desvelados en una apertura, en una nueva claridad. Instantes de claridad que para Bergson son consustanciales a la intuición. Claridad que hace percibir ideas nuevas, es decir, formas distintas de organización de la realidad.¹¹⁴

111 Martín Velasco (2013). Op. Cit., p. 27.

112 San Juan de la Cruz, *Glosa a lo divino, del mismo autor*. Op. Cit. (2010), p. 102.

113 San Juan de la Cruz, *Coplas del mismo autor hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*. *Ibidem*, p. 77.

114 Maillard (1990). Op. Cit., p. 80.

1.4

El haiku japonés y el poema primitivo

“Simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”.¹¹⁵ Así definió Matsuo Bashō el haiku, y pese a la sencillez de su declaración, esta forma poética japonesa nace de un hondo diálogo con la vida. Podemos intuir, al mismo tiempo, en dichas palabras que nos ofrece el padre espiritual del haiku, una forma humilde de responder a la pregunta por la definición, a sabiendas de que el haiku es inconmensurable e indefinible, y de que ninguna palabra erudita o analítica le hará jamás justicia, ni podrá atraparlo.

Son muchas las ocasiones en las que se ha definido el haiku a través de sus componentes métricos, como un poema breve dividido en tres estrofas de 5-7-5 sílabas, sumando diecisiete en su totalidad, y versando acerca de algún suceso de la naturaleza. Habremos de decir y aclarar que esta forma de definición es inexacta y llena de carencias, ya que existen otras formas poéticas en Japón que cumplen con dicha regla métrica, como el senryū (estrofa satírica), y, al mismo tiempo, ya desde su etapa clásica (en Bashō y en Buson, sin ir más lejos) puede apreciarse en muchos haikus una ruptura con esta aparente norma. El comentario sobre el tema natural, por otro lado, no llega a dar cuenta de las implicaciones vitales y místicas del haiku, que intentaremos, en lo posible, desgranar en este apartado.

Así, lo que diferencia y constituye la raíz del haiku, como lo confirma Vicente Haya, es la propia naturaleza del poema, que lo convierte en una experiencia vinculada a una sensibilidad: “una impresión natural que se hace poesía”. O como lo definiera Blyth “una mera nada inolvidablemente significativa”, o “una sensación percibida poéticamente”.¹¹⁶ Fernando Rodríguez Izquierdo apunta también a ésta última afirmación, para referirse al haiku como *poesía de la sensación*, explicando así que “el haiku pone el énfasis en una unidad de percepción surgida a partir de una percepción sensorial en la cual todas las cosas se unifican en (...) un nexo de esencia”,¹¹⁷ tomando éste último término del esteta italiano Vivante, para expresar cómo cada palabra se convierte en un refuerzo progresivo del significado, añadiendo, corrigiendo o revalorando la totalidad del poema.

Viene así, por encima de la lógica o de la construcción racional, a situarse la sensación. Sensación desnuda de las cosas que nos hablan para poder aprender de ellas, establecer una unión con ellas. El haiku como una *imagen-sensación* que penetra en el corazón de las cosas, de todo aquello que pasa desapercibido. Como afirma Vicente Haya, “es la poesía del descubrimiento del mundo”.¹¹⁸ Y por tanto, el asombro de un niño antes de ser introducido en el razonamiento. Importancia del asombro, porque es el haiku su expresión elemental, puramente exclamativa. Y es por esto mismo que no ha de precisar de excesivas palabras, ni de palabras eruditas o excesivamente literarias. Un haiku no es, de este modo, un

115 Citado por Vicente Haya (2002) en *El corazón el haiku. La expresión de lo sagrado*, p. 31.

116 *Ibidem*, p. 15.

117 Rodríguez-Izquierdo ([1972] 2010). *El haiku japonés. Historia y traducción*, p. 24.

118 Haya (2002). *Op. Cit.*, p. 25

poema breve, o al menos, no es únicamente eso, sino “la expresión nuclear del asombro humano hecho poesía”.¹¹⁹ Expresión sencilla y elemental facilitada por el propio idioma japonés y, al mismo tiempo, por el reto que el haijin (poeta de haiku) toma de utilizar los elementos sintácticos mínimos. Así es que incluso habrá algunos haikus, en su idioma original, sin verbo, adverbio o adjetivo.

Una rudimentariedad expresiva que se acerca a la sencillez del instante que ha asombrado al poeta, que ha dejado su mundo sensorial sostenido en un hilo, y que el haijin quiere, o más bien, necesita dar forma en el poema para conservarlo y compartirlo, ofreciendo los elementos sensoriales, las impresiones, a un lector que habrá de acercarse al haiku con una sensibilidad libre para vivir su propia experiencia. La polisemia y la ambigüedad constitutivas del haiku dejan toda percepción y sentido abiertos, generando un lugar para que las cosas crezcan. Comprendemos, así, la dificultad de la traducción de un haiku. Comprendemos también, lo atisbamos ya, la complejidad que se oculta dentro de esa sencillez, de esa nada, pero que es *inolvidablemente significativa*, porque en un haiku, “lo que hay que paladear es la realidad que está dejando transparentar”.¹²⁰

El asombro que engendra un haiku y su constitutiva sencillez nos sitúan de partida en su inocencia, que al mismo tiempo habrá de ser la inocencia de un sentir el mundo, porque el haiku apela y llama a esa capacidad de percibir la vida, de caer en la cuenta de sus manifestaciones. Es la inocencia que nos permite saborear el mundo. El haijin llega al poema prácticamente sin pretenderlo, ya que es la realidad la que, en su vibrar, impacta en él, y el poeta no puede hacer resistencia al poema. No lo escribe como deseo sino como necesidad. Escribir un haiku, un poema, por necesidad.

Koke musu niwa no iwashimizu

El sonido del agua
entre las piedras del jardín
cubiertas de musgo.

Tsuji Yoshie¹²¹

El poeta recibe el impacto de una profunda emoción, algo en la existencia, y por el sencillo y desnudo hecho de estar en ella, reclama la atención del haijin. Esa honda emoción es lo que los japoneses llaman *aware* (*mono no aware*, *aware* de las cosas). Profunda emoción que no se limita a lo triste o a lo melancólico, sino a la existencia y manifestación de la vida como milagro, un hondo asombro al contacto con el mundo y su constante fluir y transformación. Porque en esa hondura el poeta encuentra una íntima unión con el mundo, que habrá de dejar recogida en su haiku para que aquellos que lleguen a oírlo o leerlo beban de esas sensaciones y queden afectados. El haiku no habrá de referirse a los motivos de un aware, sino al aware mismo en su desnudez, porque no importan las razones del poeta (el yo del poeta tiende a apagarse, el poeta se vacía de yo), sino la presencia del mundo en su emoción.

119 *Ibidem*, p. 22.

120 Haya (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*, p. 107.

121 Traducción de Vicente Haya, *Ibidem*, p.88.

Hatsu-yuki ya nami no todokanu iwa no ue

Sobre la roca,
la primera nieve caída
inalcanzable por las olas.

Tantan¹²²

Esta presencia del mundo que habrá de respirarse en el haiku es un elemento indispensable, puesto que el aware solo puede darse ante la presencia de un suceso, ante un acontecimiento que llega al haiku cuando a través de la pura conciencia del asombro, se hace palabra, toma forma, irradia su presencia en el poema. No puede haber distancia con el mundo. El haiku habrá de ser lugar de resonancia de su constante fluir, movimiento y cambio.

Furuike ya awazu tobikommu mizu no oto

Un viejo estanque:
se zambulle una rana,
ruido de agua.

Bashô¹²³

La perfección de un instante, su sencillez, lo que en él se manifiesta, cada cosa que sucede, en sus mínimos elementos. El haikin ha de estar atento al acontecer del mundo, porque éste sucede por sí mismo, sin hacer nada: “los seres están ahí y su mero estar hace que vayan ahondando sus raíces en la existencia”.¹²⁴ Presencias, pero también ausencias (puesto que el haiku nos obliga igualmente a caer en la cuenta de lo que no ha sucedido o no sucede. Un hueco, un silencio) que dejan una traza, de alguna forma, en la existencia, en la vida, en el ritmo y acción incesante de la Naturaleza, hecho que desborda todo intento de querer explicar y analizar aquellos fenómenos sobre la conciencia. Nada hay que explicar o comprender racionalmente. El mundo simplemente sucede, acontece. Y lo hace en el tiempo. El haiku también da viva cuenta de este hecho.

Mijikayo ya así-ma nagaruru kani no awa

Noche corta del verano,
entre los juncos, fluyendo,
la espuma de los cangrejos.

Buson¹²⁵

122 Trad. Vicente Haya. *Ibidem*, p. 201.

123 Traducción de José María Bermejo (1997). *Nieve, luna, flores. Antología del haiku japonés*, p. 54.

124 Haya (2013). *Op. Cit.*, p. 195.

125 Trad. Vicente Haya. *Ibidem*, p. 198.

Una red de palabras donde aquello que es un latir, de la realidad, habrá de dejar un rastro latente. Y aquello que es un latir es *lo sagrado*. Este misterio del mundo no es aprehensible mediante el conocimiento racional, no puede ser atrapado, ni dominado. Es tarea de la sensibilidad, y por tanto, lo sagrado que el haiku recoge y manifiesta, no ha de ser necesariamente comprensible.

La cultura japonesa se nos presenta marcada por esta atención a lo sagrado, aquello que ilumina las cosas, y que permite así ahondar en la percepción del mundo. Porque las energías que dan origen a todo lo que es el mundo, lo que se manifiesta en la existencia, esta totalidad de aconteceres y relaciones (importancia del carácter relacional) es lo sagrado. Desenvolvimiento de la existencia, sustento del mundo, lo sagrado vibra en él. No es noción objetiva, puesto que no es objeto. Aun bautizado nominalmente como tal, es indecible y no puede ser explícitamente dicho. Aunque encontramos haikus donde el haijin hace referencia explícita a lo sagrado, éste no suele ser nombrado, puesto que es un palpitar, habita el poema, se sirve de sus palabras para hacerse manifiesto. Los poetas afirmarán que son los niños quienes, antes de saber nombrar, antes de que las palabras terminen de imponer su velo, son capaces de captar lo sagrado en toda su amplitud. El poeta de haiku quiere acercarse y recuperar esta sensibilidad. He aquí la tensión espiritual de todo haiku, su carga mística, su forma religiosa de estar en el mundo.

Ari tachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

Las hormigas en fila
suben por una hoja de hierba...
y enseguida bajan.¹²⁶

Buranko o kaide noboreba aki no sora

Si me elevo
al columpiarme
el cielo de otoño.¹²⁷

Sin embargo, la hondura sagrada que el haiku contiene es anterior a las religiones oficiales que han ido constituyéndose en Japón. Y si esta raíz la podemos hallar en todas ellas, es porque han bebido de esa tradición primitiva que quedó recogida en los poemas del *Man-yōshū*. “(...) El objeto de esta primitiva poesía es lo numinoso tanto o más que el de cualquier texto sagrado utilizado por cualquiera de las grandes religiones”.¹²⁸ Tradición religiosa primigenia que se presenta sin ritos concretos ni doctrinas férreas, pero cuyo legado es un fondo de poesía.

El haijin debe construir su haiku, y no son pocos los modos de componer los que se le presentan, porque en su brevedad y exactitud, el haiku puede llegar a decirse de muchas maneras distintas, y sin embargo, el resultado en cada caso será muy diferente. No es suficiente con mostrar una escena. El

126 Haiku escrito por una niña de seis años. Trad. Vicente Haya (2012). *La inocencia del haiku*, p. 10.

127 Haiku escrito por un niño de ocho años. Trad. Vicente Haya. *Ibidem*, p. 14.

128 Haya (2002) Op. Cit., p. 87.

haiku es un microcosmos sensorial habitado por las intuiciones de sutiles estructuras de la existencia, maravillosas o terribles (porque el haiku tampoco ha rechazado la violencia o la fealdad del mundo).

Ko no ha furufuru noguso suru

El lento e incesante
caer de las hojas de los árboles
¡Hacer caca al aire libre!

Santōka¹²⁹

Fumitsuketa kani no shigai ya kesa no aki.

Pisoteado,
el esqueleto de un cangrejo muerto
esta mañana de otoño.

Shiki¹³⁰

Así es que la expresión del haiku se apoya en una “sucesión de impresiones que te llevan a un estado”,¹³¹ y por ello mismo, la toma de contacto con esas realidades pone en segundo plano cuestiones como la sintaxis (como ya hemos dicho muy rudimentaria, fugaz, a vuelapluma, gracias, en gran parte, al idioma japonés) y la métrica. Y del mismo modo, el camino de las sensaciones deja de lado toda preocupación por el sentido unívoco de los poemas.

Construir, por lo tanto, el haiku mediante la cohesión de una serie de elementos sencillos, en muchas ocasiones generando un contraste, pero que en el poema se armonizan permitiendo la conjunción de todas las cosas en su interior. Es como el haiku nos invita a entrar, partiendo de los ya mencionados elementos de su superficie, hasta el fondo de una realidad que podemos captar, y conservar el poso de lo que en él se respira.

Nawashiro ya kohebi no wataru yūhikage

Campo inundado para el arroz:
una pequeña serpiente cruza
a la luz de la tarde.

Ōemaru¹³²

129 Trad. Vicente Haya (2013) Op. Cit., p. 168.

130 Trad. Vicente Haya (2007). *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*, p. 109.

131 Haya (2013). Op. Cit., p. 104.

132 Trad. Vicente Haya (2002) Op. Cit., p. 18.

Afinación de los sentidos, que “nos capacitan para el viaje por el interior de la realidad, penetrando a través de los poros de la espesa materia y deslizándonos luego por sus distintos niveles”.¹³³ Sentidos en pura escucha dentro del silencio, donde nace el haiku y vuelve luego a internarse. Cuando cesa el ruido (el ruido puramente humano, de sus discursos y expectativas, de sus pretensiones), en esa apertura que es el silencio, pueden entonces los sentidos captar todas las sutilezas de la vida. Porque el silencio es toda una composición de sonidos, y no su ausencia, composición de manifestaciones sensoriales. Lo que permite el silencio es su escucha, y en ella, todas las músicas.

Ha no oto ni inu hoe kakaru arashi kana

Un perro ladrando
al ruido de las hojas
¡El vendaval!

Sono-jo¹³⁴

Ido no hotori ga nurete iru yûkaze

El borde del pozo
empapado de agua
viento de atardecer.

Hôsai¹³⁵

Un haiku es un despertar de los sentidos, tanto en su superficie, mediante la propia escritura y sus formas (una sucesión de ideogramas y sus radicales) al mismo tiempo que un ritmo fonético y su sonoridad cuando es percibido por el oído; así como en su interior, un espacio donde la vida y sus criaturas respiran y se relacionan. Lugar de riqueza sensorial, como una membrana sensitiva donde captar los flujos de cambio y movimiento en la materia, captar allí las fuerzas y los impulsos de la vida.

Akebono ya shirauo shiroki koto issun

Con el alba,
los pececillos shirauo:
tres centímetros de blancura.

Bashô¹³⁶

133 *Ibidem*, p. 78.

134 Trad. Vicente Haya (2007). *Op. Cit.*, p. 120.

135 Trad. Vicente Haya, *Ibidem*, p. 166.

136 Trad. Vicente Haya, *Ibidem*, p. 146.

Akeyasuki yo o iso ni yoru kurage kana

Cede la noche
a la costa rocosa se acerca
¡una medusa!

Buson¹³⁷

Este sentir del haiku se encuentra hermanado con otras formas de vivir el mundo poéticamente, propias de los pueblos primitivos, donde el poema es un hacer cotidiano, incluso apenas desvinculado del canto y la danza. El poema articula la vida y sus relaciones, vínculos sociales, conflictos, mitos fundacionales, o asombros dentro del universo y sus manifestaciones (esto último como vemos en el caso del haiku). No es de extrañar que en muchas culturas el lenguaje sea más propio del poema que de la comunicación. Materias, estructuras y sonidos resonantes. Libres de rima, acentuados por la musicalidad y la rítmica, por las repeticiones y los paralelismos. Traemos aquí una serie de ejemplos diversos que nos dan cuenta de los distintos elementos que llegan al poema, oral o escrito, y la forma en la que se configuran:¹³⁸

En el cielo
un ruido
como el susurro de los árboles.

Menominees (Estados Unidos)

Mira cómo da vueltas
el aeroplano sobre el aeródromo.

Rodesia del Norte, actual Zambia (África)

Blanca flor
no hay nadie como tú;
de entre una multitud
te escogí.

Bhatras (India)

137 Trad. Vicente Haya, *Ibidem*, p. 77.

138 Los siguientes poemas han sido extraídos la *Antología de poesía primitiva ([1979] 2004)*, realizada por Ernesto Cardenal.

Esta es, hermanos, nuestra tierra ancha,
donde nada se detiene, donde todo pasa,
y el viento no duerme y el horizonte anda. (...)

Indios de la pampa (Argentina)

El gallo está cantando.
Mi novia me abraza.
La aurora viene hacia acá.
Tus brazos son muy dulces.
Mi novia me abraza.

Isla de Dobu (Nueva Guinea)

Las mujeres Sioux
van y vienen llorando.
Mientras recogen
a sus heridos,
sus gritos llegan hasta nosotros.

Chippewas (Estados Unidos)

Ayer florecía,
hoy se marchita.

Otomíes (México)

Las piedras están sonando,
las piedras están sonando,
las piedras están sonando.
Están sonando en las montañas,
están sonando en las montañas,
están sonando en las montañas.

Paiutes (Estados Unidos)

A pesar de todo lo dicho, el haiku nos permanece inasible, puesto que en su inmediatez, allí donde se da el sentido último y donde verdaderamente se nos ofrece como exhalación y como camino, es inexplicable, el análisis nada tiene que hacer con aquellos sentidos, que el estudio teórico tiende a separar para su reflexión y que, sin embargo, el poema unifica en una inconmensurable perplejidad.

1.5

La razón-poética

Dediquemos este último apartado a un breve comentario en torno a la razón-poética de María Zambrano, abordando su reflexión dentro del contexto de esta investigación y a partir de él, puesto que todo lo ya mencionado anteriormente nos hace llegar a esta actitud cognoscitiva que busca una transformación de la vida a partir del contacto con aquellas circunstancias vitales, aquellas que con-forman la vida, y que, sin embargo, en el contexto de una razón utilitaria, de una razón instrumental, han quedado fuera del acto del pensar, fuera de la propia razón. Es la recuperación de un saber de experiencia.

El poema, como habremos dicho, es lugar de realización y de presencia. Por un lado, de realización, puesto que es una forma de realizar, es decir, de pasar por la realidad, de hacer real y por ello mismo, de tomar conciencia de la vida en la que cada sujeto está inmerso. Una forma que crea mundo, puesto que ilumina perspectivas en las que no se había reparado, zonas de la vivencia aún inexploradas y dimensiones del pensamiento todavía ajenas al proceso de conocimiento de esa realidad que sale al paso. El poema *realiza* puesto que la realidad y la vivencia de dicha realidad *son una y la misma cosa* y será el poema ese espacio de reconocimiento, de conciencia, y al mismo tiempo, de sensibilidad.

Por otro lado, es un lugar de presencia, decíamos, puesto que trasciende la representación para ser lugar de manifestación. Allí donde el discurso no puede hacerse cargo de lo que se da a la percepción, a los sentidos. En el instante mismo, en la inmediatez de la experiencia, se hace manifiesto lo indecible en tanto que indecible, y la realidad se nos muestra en su inmediatez, en una apertura a los estados sensoriales. Una presencia se manifiesta en su espontaneidad, en su carácter de totalidad, de globalidad en la percepción de esa realidad sobre la que no cabe una actitud dominadora. La presencialidad se ve amenazada por las explicaciones, por la actitud inquisidora de quien se encuentra con esa visión que se renueva en cada experiencia. La presencia hace callar y en todo caso deja en el puro balbuceo, en el *no saber sabiendo* de los místicos. La presencia es un misterio que exige, lejos de todo análisis, ser presenciada.

En el poema una realidad se presencia como fenómeno, como algo que toma forma del magma mismo de lo posible, como desenvolvimiento de la existencia misma, y por tanto está situado en el límite. Entre el silencio y la escucha que permite dicho silencio. Silencio y musicalidad. El poema sucede en un ritmo, es pensamiento rítmico, y se presenta en su musicalidad como mediación. En los límites, como Orfeo, cantando en los límites con el abismo. Mediador entre el pensamiento y el mundo, lo inefable que solo adquiere su claridad en destellos y visiones.

El poema como espacio donde las cosas adquieren su lugar y permiten su percepción en una claridad que se abre al pensamiento y al conocimiento: “la realidad se entrega al que simplemente se limita a disponer el lugar donde ella pueda exponerse”.¹³⁹ Este lugar es, para María Zambrano, *el claro*. Es también el *lichtung* heideggeriano. Lugar de escucha, lugar de presencia. Lugar de re-unión. Espacio para el acto de re-ligar,

139 Maillard (1992). Op. Cit., p. 45.

de religación, por tanto, de acto religioso. Y sin duda en su radicalidad, esto es, en su raíz, en su contacto con lo primigenio, con lo anterior al concepto, con lo anterior al pensar pero que se constituye en lo que permite y posibilita el pensamiento. Con aquella materia que en su manifestación, en su presencia como fenómeno, hemos llamado *lo sagrado*. Contacto, el que se posibilita en este claro, que es de transformación, de superación de las formas previamente establecidas para encontrar nuevos contornos de la realidad, adentrarse en los lugares que parecían prohibidos para la razón.

En este sentido, la razón-poética zambrana se constituye en un acto de reconciliación. Es un pensamiento integrador, una forma de estar en la vida aprehendiéndola en nuevas relaciones, en nuevos caminos. Y en el camino, hacer el mundo más habitable, porque solo aquello que finalmente trasciende el concepto y recupera la manifestación fenoménica del signo, puede hacer un espacio, un claro, para ser habitado. Volverán en su interior los conceptos pero en órdenes nuevos, como una nueva luz. En esta lucidez nueva, la razón-poética quiere desvelar el ser. “Es un instrumento que proporciona una actitud de disponibilidad, una apertura no para el juicio, sino para la visión”.¹⁴⁰ Porque no es su pretensión explicar, sino proporcionar un camino de contacto con la realidad en su estar viva, es decir, en su fluir. Y por tanto se presenta como proyecto, como algo en continuo proceso, donde el método es cuestión de actitud: “se trata de un rodear, de un cerco que la misma visión poética (...) lleva a cabo en torno a aquello que acaso por esencia es fugitivo a concreción”.¹⁴¹ Dentro de ese cerco, algo alborea, en el claro mismo.

“La visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que se anulen. / Una sensibilidad nueva, lugar de conocimiento y de vida sin distinción, (...) incipit vita nuova”.¹⁴²

Una actitud-guía, por tanto, en pos de una reforma del entendimiento, en el camino de una nueva razón. Más allá de las estructuras racionales, la razón-poética quiere recuperar un conocimiento que incluya al mismo tiempo aquello que, por irracional, o considerado como tal, ha quedado fuera de los métodos y procesos cognoscitivos. Que la razón incluya también aquellas áreas más allá de los límites del discurso y de los conceptos, que incluya también las entrañas y el corazón. Que aquellas dimensiones fugitivas de un correlato ideal y de lo fáctico, puedan tener también su expresión como formas de conocimiento, e incluso, de consenso.

Lo que alborea en el claro, es la lucidez que capacita para crear universos nuevos, construidos en la paciente observación de los ritmos, porque la claridad se da en ellos: “una disposición para ver cómo los elementos van encajándose para formar el universo que están destinados a configurar (...) actitud intermedia entre el ver dejando que las cosas ocupen el lugar que les corresponde y el trazar - imaginar, crear - el horizonte adecuado sobre el que puedan hacerse visibles”.¹⁴³ El poema es intermediario, mediador entre dos profundidades finalmente no antagónicas, sino reintegradas (re-ligadas). Por un lado, las regiones interiores humanas, y por otro, las regiones externas que conforman una realidad más amplia, que llamamos cósmica. En el continuum mediado por el poema, ambas regiones se intercomunican permitiendo la floración del ser, precisamente en el hueco que se hace en las entrañas para que el ser las habite.

140 Maillard. *Ibidem*, p. 167.

141 Janés (2010 [a]). *Op. Cit.*, p. 117.

142 Zambrano ([1977] 2011). *Claros del bosque*, p. 124.

143 Maillard (1992). *Op. Cit.*, p. 175.

Volvemos a encontrarnos con los preceptos de la música de las esferas planteada por los pitagóricos, engendrando en las entrañas los ritmos de esa realidad más amplia, para que haya una escucha y una armonización, en un acorde, un vínculo cordial, a nivel de las corazonadas. De esta otra forma lo expresó San Juan de la Cruz:

¡Oh cristalina fuente,
si en estos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!¹⁴⁴

El entrañamiento es también un éxtasis, hacer un lugar por vaciamiento, para ser habitado por eso otro para cuyo encuentro, al mismo tiempo, salimos. El ser que se es cuando no se es, o como lo dijera Arthur Rimbaud: “Yo es otro”.¹⁴⁵ Es en esta ebriedad donde la razón-poética quiere recuperar la experiencia del ser. La ebriedad es el estado de no intervención, de no imposición de la voluntad, una conciencia abierta a la realidad. Abrirse a los ritmos de lo otro es la escucha, precisamente, de lo sagrado. Y en la escucha atenta lo que hay es puro reconocimiento, como el pintor del paleolítico reconocía sobre la piedra al animal, al bisonte, y con una serie de trazos, lo hacía emerger de la pared, lo descubría. En la escucha atenta, se reconocen las formas:

“Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde el afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. (...) La visión como una llama. Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver, y con ella la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna”.¹⁴⁶

144 *Cántico espiritual*. Canción 11 en la composición primera y 12 en la segunda. Op. Cit., (2010), pp. 65 y 109 respectivamente.

145 Rimbaud (1871). Op. Cit. (2010), p. 278.

146 Zambrano ([1977] 2011). Op. Cit., p. 161.

II
HACIA UN PENSAMIENTO POÉTICO
EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

2.1

Cine: pensamiento poético, percepción y conocimiento (imagen, visión abierta e idea sensible)

Instrumentos-lente: telescopio, microscopio y cinematógrafo. Tres herramientas para la fabricación de imágenes, para hacer visible algo que permanecía invisible, por inalcanzable al ojo y por inalcanzable a la conciencia. En todo caso instrumentos de conocimiento a partir de las imágenes obtenidas. Imágenes escogidas, señaladas de entre el magma de lo real e instauradas como realidades sensibles. Pensar, por lo tanto, “de cierta manera y no de otra, según esas imágenes y no según otras”-declaraba Jean Epstein.¹⁴⁷ Nombradas por el cineasta como filosofías de la lupa, las imágenes captadas y al mismo tiempo construidas mediante estos instrumentos de lente generan una imagen del cosmos, una cosmo-visión y una cosmogonía, siendo así vehículos para la elaboración de pensamiento y de conocimiento del universo y del mundo en el que habremos de movernos, que habremos de configurar para habitarlo, mediante formas que son conducidas a la existencia y que la articulan. Que hacen realidad pues la construyen.

“¿Es el cinematógrafo de esa clase de aparatos, de operadores que, como el catalejo y el microscopio, descubren, en el universo, vastos horizontes originales de los cuales nada conoceríamos sin esos mecanismos? ¿Resulta capaz de poner al alcance de nuestras percepciones dominios hasta entonces inexplorados?”¹⁴⁸

Rompiendo las fronteras de la permanencia de las cosas en el universo, el cinematógrafo se sitúa, pues, en el puro devenir, haciendo ver aquello que hasta entonces había pasado desapercibido, que no había sido percibido, y por lo tanto, no formaba parte del pensamiento del mundo, no se configuraba como una realidad o como parte de ella. La pantalla es el lugar de revelación de todo aquello in-existente hasta el momento, porque nada aún lo había señalado, lo había re-velado dándole un cuerpo, permitiendo caer en la cuenta de aquellos seres, aquellos fenómenos que pueblan la vida. Una vida donde todo es relación, y que se hace presente ante la retina, como también lo hará en el oído, descubriendo nuevas relaciones, como una llamada de atención hacia los signos que se descubren. Casi idénticas reflexiones llevó a cabo con anterioridad Dziga Vertov, en el año 1926, escribiendo sobre el cine-ojo:

“Nuestro ojo ve muy mal y muy poco, y por ello los hombres concibieron el microscopio para ver los fenómenos invisibles, inventaron el telescopio para ver y explorar los mundo lejanos desconocidos, pusieron a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y que convendrá tener en cuenta a continuación”.¹⁴⁹

147 Epstein ([1947] 2014). *El cine del diablo*, p. 9.

148 *Ibidem*, p. 12.

149 Vertov (1920). *Instrucciones provisionales a los círculos Cine-ojo*. En, *Dziga Vertov. Memorias de un cineasta bolchevique* (2011), p. 219.

Explorar, por tanto, el magma de hechos vivos, descubriendo una sensación del mundo, un sentido de la realidad. Penetrar en la infinitud de lo humano y del universo que habita y le rodea (cinematógrafo), junto a la exploración de lo que es infinitamente grande (telescopio) y lo infinitamente pequeño (microscopio). Adentrarse en la vida, en sus manifestaciones sensoriales y sensibles, remontando a las fuentes del pensamiento, siempre desde la misma vida, desde el nivel de la vida y de sus entrañas. La vida como intuición e instinto. En las películas de Lumière, afirmaba Henri Langlois, no vemos la Historia, no es la Historia lo que muestran, sino la vida.¹⁵⁰ Lo maravilloso es, sencillamente, la vida: algo más profundo, una fuerza vital.

Entre lo premeditado y el azar, partiendo del estudio de aquello que los operadores Lumière querían filmar en un espacio dado y adecuado para la toma de vistas (estudio de la luz, la colocación y el ángulo de la cámara, estudio de lo cotidiano y sus formas, que habrían de articularse en la imagen) hasta la improvisación, la casualidad y lo inesperado de lo que en el instante de iniciar la filmación sucedía delante de la lente. Una ciencia intuitiva para trasladar lo imponderable de la vida a la película. Como escribía Jonas Mekas, “es lo insignificante, lo fugaz, lo espontáneo, lo pasajero lo que revela la vida y tiene excitación y belleza”.¹⁵¹

Hacer visible y hacer también audible, en el uso del sonido, a través del cine-ojo y del radio-ojo, como los llamara Vertov, es decir, mediante un cine-ojo audible, llegando así hacia un cine-verdad, verdadero encuentro y descubrimiento. No solamente, y así lo deja claro el cineasta, en la imagen y en el sonido, sino también en la relación entre imágenes y entre sonidos, e igualmente en las relaciones establecidas entre ambos. “EL CINEMATÓGRAFO ES UNA ESCRITURA CON IMÁGENES EN MOVIMIENTO Y SONIDOS”, afirma la definición radical de Robert Bresson.¹⁵² Imágenes y sonidos, estructuras sensoriales que se hacen plásticas y presentes, experiencias de la visión y de la escucha que implican toda una conciencia sensorial.

Atmósfera de trance y revelación, como la identificó Antonin Artaud en la vibración misma del pensamiento sensible: “El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar”.¹⁵³ El cine como videncia, el hacerse vidente que exigía Rimbaud, hacia situaciones puramente ópticas y sonoras, una imagen-percepción, una acción y una lógica sensual del cine.

Si bien Gilles Deleuze establece diferencias entre una imagen-acción propia del cine clásico y una imagen puramente óptico-sonora como fundamental del cine moderno, como iniciadora de una imagen entera, libre de metáforas y en la que emerge la cosa en sí misma, en una imagen que muestra, como verdadera imagen en su función de videncia; la médula del cine es sin embargo una imagen-percepción. El paradigma del cine moderno toma la imagen óptico-sonora en su raíz para el encuentro de una imagen nueva, de una renovada forma de mirada y escucha, de conocimiento a través de la nueva percepción y el encadenamiento de dichas imágenes. A la imagen-acción vincula Deleuze situaciones sensoriomotrices en una función visual de carácter pragmático, es decir, relacionada con la lectura narrativa o el enunciado

150 En la película *Louis Lumière* (1968), film educativo de Éric Rohmer dedicado al cine de Lumière, y en el que dialoga, permaneciendo él fuera de campo, con Henri Langlois y Jean Renoir.

151 Mekas ([1972] 2013). El 25 de enero de 1962. *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*, pp. 64-65.

152 *Notas sobre el cinematógrafo* ([1975] 2007), p. 17.

153 Artaud ([1964] 2010). *El cine*, p. 16.

que viene a sustituir a la imagen. Pero lejos de esa falsa apariencia a la que se refiere el filósofo, querríamos centrar nuestra atención en lo que se da a luz -en la luz del cine y mediante ella- en la experiencia manifiesta del cine, es decir, de lo que deviene imagen-percepción, lo que se nos presenta sensorialmente incluso con el vehículo del argumento y su desarrollo, puesto que las imágenes y los sonidos están ahí como experiencia, siempre y cuando sean tratadas como tal, y solo pueden constituirse en experiencia como visión y escucha, como percepción.

La narración “no es un dato manifiesto de las imágenes cinematográficas en general, sino que fue históricamente adquirido”, afirma Deleuze.¹⁵⁴ El cine en sí mismo no narraría nada, puesto que se conforma de imágenes y sonidos, de los que el hecho narrativo viene a ser una consecuencia, tanto de dichos elementos perceptivos como de sus combinaciones. En torno a esto último de sobra son conocidos los experimentos llevados a cabo por Lev Kulechov, y de ellos el más famoso: el rostro neutro de un actor en relación con otras imágenes, como un plato de sopa, una mujer, o el cadáver amortajado de un bebé, llevaba a los espectadores a asociar ambos planos, percibiendo el rostro en cada caso de formas distintas, como si realmente la expresión se modificara, como si aquel rostro siempre neutro, siempre el mismo, reaccionara a lo que el personaje parecía observar en el plano siguiente.

La narración como consecuencia de las imágenes y los sonidos, que en sí mismos son realidades sensibles. En los dos casos estudiados por Deleuze, tanto el cine clásico como el moderno, la narración se construye en la lógica de las imágenes, en sus leyes y tipos, así como en las composiciones, sea de las imágenes-movimiento o de las imágenes-tiempo. Una cuestión, pues, de articulación y montaje. Una cuestión de formas de percepción articuladas. ¿Pero aquellas formas experimentadas no habrán de constituir en sí mismas una narración en tanto que percepción, articulación y desarrollo?

Las imágenes y los sonidos, en su matriz de imagen-percepción, nos abren a territorios más vastos y más profundos, más amplios y más hondos. “El artista prefiere las regiones que van más allá del argumento”, sentencia Jonas Mekas.¹⁵⁵ El hecho enunciativo, reducido a su más pura expresión, a su nada misma. Aquello para lo que Alfred Hitchcock utilizaba el apelativo de *MacGuffin*: “es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un gimmick”.¹⁵⁶ Un vacío en beneficio de una sencillez, una nada en pos de lo concreto y visual. La verdad del *MacGuffin* no hay que buscarla. “Un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar”, asevera François Truffaut en la conversación entre ambos cineastas. “Exacto”, responde Hitchcock.¹⁵⁷ En esta misma dirección se sitúan las palabras de Éric Rohmer: “La imagen no está hecha para significar, sino para mostrar”.¹⁵⁸ Y Nathaniel Dorsky nos dice que las secuencias de un film no deben ilustrar algo, sino ser algo por sí mismas, y así, “la película se convierte en una narrativa del ahora y revela a las cosas por lo que son, en lugar de entregarse a un concepto predeterminado”.¹⁵⁹

154 *La imagen-tiempo* ([1985] 2010), p. 44.

155 26 de enero de 1961. Op. Cit. ([1972] 2013), p. 36.

156 Truffaut ([1966] 2004). *El cine según Hitchcock*, p. 127.

157 *Ibidem*, p. 130.

158 *Entrevista con Eric Rohmer: lo viejo y lo nuevo*. Entrevista publicada originalmente en *Cahiers du Cinéma*, nº 172, noviembre de 1965. Esta conversación entre Rohmer y Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps y Jean-Louis Comolli, se encuentra recogida en Pasolini y Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970), p.71.

159 Dorsky ([2003] 2013). *El cine de la devoción*, p. 40.

Narrativas, por tanto, de lo que se hace presente, de lo que se manifiesta. Comprender “las imágenes, las voces, las caras, los movimientos: el cine”.¹⁶⁰ Aceptar las imágenes por lo que son: “parloteo visible de los cuerpos, de los objetos, de las casas, de las calles, de los árboles, de los campos”.¹⁶¹ Algo nos afecta por encima del hecho argumental y enunciativo, una experiencia que se manifiesta en las imágenes y los sonidos cuando éstos devienen la conciencia sensorial de una imagen-percepción: condiciones en las que una imagen sensoriomotriz es también un medio de videncia. Hablaríamos, como hace Friedrich Nietzsche respecto a la tragedia ática, de una importancia de la visión que es invocada por encima de la acción: “en el fondo el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una visión”.¹⁶² Apertura a la visión y a la escucha en una nueva narrativa sensorial como la manifestación plástica y sensible, lugar de presencia vital, de una atención al mundo, de una relación con el mundo, una vivencia y una experiencia. Revelación de estados sensoriales y su corporeización: El verbo se hizo carne. La Anunciación por encima de la enunciación.¹⁶³

El cine es antes que nada una *masa plástica* que ilumina la materia en *imágenes prelingüísticas y signos presignificantes*. Pier Paolo Pasolini se refiere a ellos como in-signos,¹⁶⁴ es decir, como signos de vida que habrán de ser leídos visualmente, como hechos pre-gramaticales que el cineasta toma del caos, elaborando con ellos un lenguaje: lenguaje de in-signos. La tarea, según Pasolini, es doble, tanto estética como lingüística, puesto que el cine siempre opone una resistencia a una lengua institucionalizada, por las diferencias intuitivas que se dan en las miradas. Sin embargo, dando un paso más allá, dirá Deleuze que el cine no es lengua ni lenguaje, sino “materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada”.¹⁶⁵ Mas como se haya puesta en forma bajo otros criterios, no es una materia amorfa. Es una experiencia plástica anterior a cualquier significancia: un *significable primero*, dirá el filósofo. El problema del *lenguaje cinematográfico*, señala Rohmer, reside en que su abstracción impide la experiencia plena de visión del film, y con ello, algo raras veces destacado en aquellas reflexiones, la propiedad del cine de descubrir el mundo: “el cine puede introducir a un mayor conocimiento de las cosas”.¹⁶⁶

Partiendo de este breve comentario en torno a las nociones lingüísticas del cine, y retomando la cuestión de la plástica, del cine como masa plástica, debemos derivar esta afirmación deleuziana hacia el terreno de la investigación estética, tarea en la que nos viene a asistir la fórmula molecular de la escultura definida por Jorge Oteiza. Una ecuación existencial: la relación de tres mundos ontológicos formuladores finalmente del Ser Estético. Puesto que si el cine es esa materia no lingüísticamente formada, pero sin embargo puesta en forma, habremos de añadir que es materia formada por el Ser Estético, estéticamente formada.

$$(SR \cdot SI) \cdot SV = X = SE$$

160 Mekas ([1972] 2013). 9 de agosto de 1962. Op. Cit., p.82.

161 Bresson ([1975] 2007). Op. Cit., p. 24.

162 Nietzsche ([1872] 2014). *El origen de la tragedia*, p. 102.

163 Hablamos aquí en sentido bíblico, no en referencia a lo anunciado (al anuncio), cosa muy diferente. En la Anunciación todo está cumplido, todo es experiencia y realidad en la carne.

164 Pasolini (1965) *Cine de poesía*. En Pasolini y Rohmer, Op. Cit, (1970), p. 11.

165 Deleuze ([1985] 2010). Op. Cit., p. 49.

166 Rohmer ([1965] 1970). Op. Cit., p. 62.

Diremos, de esta manera, que la cuestión plástica se resuelve en un factor binario compuesto por formas sensibles y por formas geométricas e idealizadas, síntesis entre lo real y lo ideal, de la cual resulta lo que Oteiza denomina la consistencia abstracta del arte. Esta síntesis plástica, por lo tanto, vendría a estar conformada por seres reales, de una parte, y por seres ideales, de otra: el mundo sensible y natural, un mundo percibido, por un lado; y el mundo geométrico e ideal, un mundo que es pensado y articulado bajo aquellos parámetros, por el otro. Aleación de mundos ontológicos que acontecen en colisión, en el hacer mismo del poema, y por lo tanto, se configuran como multiplicación y no como suma. El resultado es la incógnita del poema, lo inefable e indecible, lo inconmensurable e incomunicable, el lugar de lo impensado. El poema como incógnita: lo no conocido, lo que no puede ser proyectado. Esta incógnita (X) es el lugar de manifestación del Ser Estético (SE).

He aquí, por tanto, que de una materia física y una lógica geométrica obtendríamos el mundo, aún relativo, de la plástica, de lo abstracto y binario. No es, sin embargo, suficiente esta estructura binaria, y como hemos apuntado, son tres los mundos ontológicos que conforman el poema y atrapan al Ser Estético. Un factor simple viene a configurar un sistema ternario y absoluto junto al ya descrito como plástico: lo vital, los seres vitales. Difícilmente puede algo comprenderse, puede algo levantarse de esta operación estética, sin este contenido de lo vital, es decir, de la vida misma. Un terreno aún desconocido de lo inefable que viene a in-corporarse a las estructuras del sistema binario, que se hace cuerpo en este tejido abstracto. Algo de la vida, de la existencia, se revela ya en el terreno de lo absoluto, en el Ser Estético, en aquello que queda inmortalizado, aquello que es solución existencial, lo que aún no se tiene, en la Estatua:

“La sensibilidad plástica no es otra cosa que una vigilancia apasionada y continua, por apropiarse el artista de las relaciones espirituales más ocultas de las cosas, entre el misterio que es necesario desentrañar y el misterio que uno busca constantemente crear para reencontrar y dar solución estética al descubrimiento”.¹⁶⁷

Existe una voluntad dinámica en la estructura, en el sistema aún binario de lo abstracto. Una voluntad que nace de una insatisfacción, de lo que no se tiene, es decir, del Ser Estético aún por convocar, por desvelar. Por un lado, lo hemos dicho ya, es la necesidad de lo vital en la fórmula molecular abierta, necesidad de quedar completo. Por otro lado, reside en un desplazamiento de fuerzas, en una apertura, hacia una visión que podemos denominar cósmica: una apertura en la que el corazón se sitúa fuera, en que “la solución de una cosa está fuera de sí misma”.¹⁶⁸ Un éxtasis en el que irrumpe la vida en la Estatua, porque ella se ha abierto a lo cósmico y vital.

Esta apertura sitúa al pensamiento en el límite mismo de lo pensado: impoder del pensamiento por el cual el pensamiento mismo se ve forzado a pensar. El pensamiento se expande más allá de lo comprensible, a lo que podemos denominar un impensado: la experiencia se dirige hacia lo que no se deja pensar, situando la conciencia en la complejidad primera. Digámoslo de otra forma: plástica y vida sitúan en unidad a inteligencia y corazón. Un latir del pensamiento. El conocimiento en un tañer de cuerdas, como vibración de acordes. Danza del pensamiento: el pensamiento se ha puesto a danzar.

167 Oteiza ([1952] 2007). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. En, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, p. 142.

168 Oteiza. *Escultura dinámica*. Texto de la conferencia impartida por el escultor en 1953, incluida en Guasch (2008) *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital*, p. 9.

Profundo sentir en el asombro y la perplejidad como la pura expresión de la gnosís. Lo dinámico no es una cuestión de movimiento, sino de apertura, una problemática de las fuerzas, en dirección hacia lo cósmico y lo vital, haciéndose ambos presentes como instinto, no como concepto, puesto que nada puede aquí ya hacerse al entendimiento, sino más bien a un entender-no-entendido, a un saber-no-sabido: el subido sentir de la intuición, de todas las entrañas de la vida. El Ser Estético hace posible esta videncia. El cine es, por tanto, una masa plástica y vital, esto es, plástica y dinámica.

En esta articulación entre espíritu y materia, y más aún, nos señala Epstein, en su profunda constancialidad, es donde todas las intuiciones se sitúan por sobre la lógica racional y de lenguaje, donde todo asombro y emoción viva de las cosas, en lo concreto, van directas de la materia al corazón, y más allá de la deducción, operan las corazonadas: “lo que resulta de esto a modo de filosofía, pertenece a la poesía”.¹⁶⁹ Esta escucha y atención al logos, como aquella unidad de las cosas entendida por Heráclito, abre un universo para cuyo sentido profundo y conocimiento, para hacer cuerpo de su experiencia, pero al mismo tiempo, y como sucede en toda vivencia, para in-formar ese universo, para hacerlo real, desde la sensibilidad, viene a formarse el poema. Como afirma Andrei Tarkovski, “hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestro corazón y en nuestra mente sencillamente como impulso”.¹⁷⁰ Concluye pues el cineasta que la vida, más allá de lo que se haya podido pensar desde el naturalismo absoluto, se encuentra organizada de forma mucho más poética: “estoy a favor de que el cine se mantenga lo más cerca posible de aquella vida que en caso contrario no podríamos percibir en su belleza verdadera”.¹⁷¹

Descubrir el mundo como poesía y en el poema, descubrirlo en la imagen cinematográfica, tarea de su articulación y revelación, su dificultosa tarea, el trabajo de hacer sensible y hacer presente. En sus formas, una atención, una mirada cuidadosa a las cosas que se aparecen siempre renovadas, una percepción que quiere quedar libre: “I see images, fragments of reality in a more intense way”-explica Helga Fanderl -“I see more accurately what might seem obvious and familiar”.¹⁷² Mirar a las cosas, verlas y ser vistos por ellas, claridad de la visión y el sentir: “nuestro corazón se suaviza y se abre y nuestra intuición está en su lugar”.¹⁷³

La imagen, por ello mismo, no representa, sino que hace presente: “Se trata de la presencia”- declara Jean-Claude Rousseau - “A menudo no hay nadie, pero eso no implica que el lugar esté deshabitado. Hay una presencia muy fuerte (...). Aun cuando no vemos a gente, está la presencia de los objetos y de aquello que se encuentra en la imagen. (...) Primeramente uno se dice que hay una imagen porque se siente la presencia de tal objeto, de tal mueble. Eso es encontrar la imagen. No buscar.”¹⁷⁴ Las cosas están en su lugar como presencias, llegando así un sobrecogimiento, porque algo se vislumbra, se puede ver. Finalmente, indica Rousseau, la imagen carece de contracampo, puesto que quien ve la imagen desaparece en aquella visión. Aquí el parloteo visible y el silencio en torno a una imagen:

169 Epstein ([1947] 2014). Op. Cit., p. 40.

170 Tarkovski ([1986] 2008). *Esculpir en el tiempo*, p. 41.

171 *Ibidem*, p. 41.

172 En la entrevista concedida a Antonie Bergmeier (2006), publicada en H. Fanderl, *Fragil(e)*. Reproducimos aquí la traducción de las palabras de la cineasta traducidas al inglés (la entrevista original es en alemán) al final del libro-catálogo. Sin paginar.

173 Dorsky ([2003] 2013). Op. Cit., p. 30.

174 Oriol Diez: *Entrevista a Jean-Claude Rousseau*. Publicada online en la revista *Transit*: <http://cinentransit.com/entrevista-a-jean-claude-rousseau/>

“L’image ne dit rien, et même elle fait taire. En quelque sorte, elle ravit la parole”.¹⁷⁵ De esta manera se habla de emoción, esta presencia es la emoción de la imagen.

Presencia y visión: hacer imagen es hacer esa presencia, invocar esa emoción y sobrecogimiento de la visión. El cine hace el poema porque encuentra la imagen, aquello que se desprende como semblante de la estructura: “semblante de lo que no se puede representar, (...) semblante de lo que no tiene nombre”, como dice Ángel Bados.¹⁷⁶ Es el fenómeno estético: “algo se muestra como verdad, con verdad de estructura”.¹⁷⁷ Un acontecimiento entre el poema y el sujeto, que es consecuencia de aquella activación de la materia, que ha levantado la imagen, y que la consagra y la dota de vida.

Un descubrimiento, más aún, un descubrimiento como afectación. La imagen se desprende del poema como experiencia estética, experiencia del Ser Estético. El poema es la resolución plástica de esta experiencia sensorial, la encarnación de una imagen, la mediación entre el sentido corporal y el ojo del corazón, como señala Victoria Cirlot,¹⁷⁸ encuentro de la experiencia interior y la exterior en una tierra intermedia. La imagen activa la experiencia sensorial como excitante y como figura augural: “captar el instante del encuentro entre el mundo exterior y el mundo interior”, un punto sublime: “ya no es ni lo irreal ni lo real, sino la síntesis de ambos”.¹⁷⁹

Transgresión de la imagen que propicia el acceso a esa zona intermedia a la que Henry Corbin, desde el estudio de la cultura irania, apela como *Mundus imaginalis*: un mundo que se sitúa entre el Cielo, espíritu manifestado; y la tierra, lugar de los sentidos.¹⁸⁰ Entre interioridad y exterioridad, entre lo psíquico y lo físico, es lugar de *intermundo*, recurriendo a la noción de Merleau-Ponty. El poema se sitúa en la zona intermedia, en un umbral, un límite, en el lugar liminal de la imagen: la intersección de dos círculos, cielo y tierra. *Mandorla*: lugar de teofanía y visión.

Nos recuerda Victoria Cirlot cómo una miniatura en el Salterio de Bonne de Luxemburgo,¹⁸¹ muestra una herida de Cristo, aquella abierta por una lanza en el costado, y la presenta escindida, independiente del cuerpo, en sí misma, adquiriendo la forma de una mandorla. Nos conduce así a pensar este *mundus imaginalis* como una herida abierta, sesgo de la percepción, en la que debe penetrar el ojo del observador, por lo cual Cirlot recurre a Georges-Didi Huberman para referirse a la zona intermedia como *imagen abierta*. Este lugar es también el del jardín: un recinto trazado y un espacio interior, la *formalización de una imagen* y, nos recuerda Carlos Muguero a partir de las observaciones de Scott MacDonald, también el lugar de un encuadre filmico, un *jardín cinematográfico*, que es paraíso de contemplación, un lugar de visión, “para que la naturaleza entrópica se convierta en *imago mundi*”.¹⁸²

175 “La imagen no dice nada, e incluso hace callar. De alguna manera, arrebata la palabra”. Declaraciones de Jean-Claude Rousseau en la entrevista concedida a Cyril Neyrat, *Entretien avec Jean-Claude Rousseau* (2008), publicada en el libro *Lances à travers le vide...*, pp. 24-25. Ofrecemos aquí la traducción de Francisco Algarín Navarro para la revista Lumière, publicada online: http://elumiere.net/especiales/Rousseau/01_web/01_Rousseau.php

176 Oteiza. *Laboratorio Experimental* (2008). p. 19 y 23, respectivamente.

177 *Ibidem*, p. 19.

178 *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo* (2010), p. 20.

179 *Ibidem*, p. 51.

180 *Ibidem*, p. 64.

181 *Ibidem*, p. 71.

182 Muguero. *Jardines de la visión. Aguaspejo granadino y el avant-garden cinematográfico*. En VV.AA. (2010) *Desbordamiento de Val del Omar*, p. 111.

El poema, al encontrar la imagen, al articularla en un acto de imaginación, abre este lugar de encuentro entre mundos, esta floración de la imagen, conductora a través de una lógica interna y de una plástica, entre lo figurativo y lo geométrico, seres reales e ideales. En sus visiones, Hildegard von Bingen reitera dos cualidades de la experiencia que nos permiten pensar toda realidad de una imagen. Por una lado su carácter de *umbría*, como algo fluctuante, en pleno fluir y corriente, y por otro, su carácter *rutilante*, su cualidad luminosa, fulgurante, resplandeciente, formada de luminiscencias. Con estas dos cualidades podemos referirnos a la imagen cinematográfica, *umbría* por su inasible fluir y *rutilante* por su condición de númen luminoso.

¿Existe en este lugar liminal la posibilidad de una pregunta lanzada al mundo y de una idea formada de las cosas? ¿Cómo son esta pregunta y esta idea más allá de lo enunciativo? El *mundus imaginális* es lugar de encuentro y de apertura, de corazonada e intuición, y en definitiva, de inquietud de vida. Allí donde la presencia hace callar, pues sobrepasa al entendimiento y a la idea conceptual. Por lo tanto, nos referimos a una disponibilidad del espíritu, en la que “el acto de preguntar es como para el cuerpo respirar”, dice Rohmer.¹⁸³ Pregunta inconsciente y libre de concepto, pregunta intuitiva que aquella inquietud de vida pone en marcha. Sencillamente, algo se activa, algo en tanto que puro proceso, desde la vida misma.

La plena respuesta a esta cuestión vital no está en su entendimiento: “Consigue ser puramente sensible, se cuestiona en ella lo más recóndito de nuestro corazón y nuestro ser físico, nos emociona con la emoción más profunda del mundo, pues no puede haber otra más profunda que la angustia de la pura pregunta, en función del don que tiene de ponernos cara a cara con el ser”.¹⁸⁴ Un pensamiento del mundo que se hace en la experiencia: “Ver una piedra, escuchar el ruido del viento o del agua, basta”.¹⁸⁵ La idea que se forma en las imágenes óptico-sonoras del cine es, por tanto, una *idea sensible*, una relación con el mundo en tanto que irrepresentable, en tanto que indecible: lo que no tiene nombre, pero adquiere rostro.

Una poesía de los sentidos, diría Artaud, formas e ideas sensibles, articulando una trama por la que es posible deslizarse hacia diferentes planos o estratos. Un suceder entre estados espirituales: la evocación de estados de intensa agudeza sensorial y sensible. Se erige y se hace aquí el pensamiento, no tanto haciéndose precisar, sino antes haciendo pensar: “une pensée qui forme une forme qui pense”,¹⁸⁶ dice Jean-Luc Godard. Es también un retorno al asombro que renueva la sensibilidad y el pensamiento, como un retorno a los atávicos encuentros con las cosas, a una *infancia espiritual*, como afirma Epstein. Y en ese renovado espíritu de lo concreto, en ese sentir el mundo, recuperar el asombro del poema primitivo, la impresión que se hace poesía y llega al poema.

¡Ah, el calor del verano sobre la tierra!
Ni un soplo de viento,
ni una nube,
y en los montes pacen los renos.
¡Ah, los queridos renos en la lejanía azul!

183 *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de profundidad en la música* ([1996] 2000) p. 110.

184 *Ibidem*, p. 111.

185 *Ibidem*, p. 110.

186 “Un pensamiento que forma una forma que piensa”. En *Histoire(s) du Cinéma*, capítulo 3A: *La monnaie de l'absolu*. Pour Guisanni Amico et pour James Agee (1998).

¡Ah, el arrobamiento!
¡Ah, qué alegría!
Me tiendo sobre la tierra, sollozando.¹⁸⁷

Un retorno a lo concreto para una nueva razón, aunque sería más apropiado decir para una razón recuperada, para una nueva realidad, y para una realidad redescubierta. Nuevo pensamiento y organización de las cosas que al mismo tiempo rehabilita, nos recuerda Epstein, un modo de pensar muy antiguo. Y añade: “paradójicamente, el retorno a lo concreto es también un retorno a la mística”.¹⁸⁸ La atención a la materia, a las materias del mundo, procura aquella reconciliación, apertura a una mayor realidad. Los nuevos territorios que se descubren en la experiencia de las imágenes, en tanto que sustanciales, nos conducen hacia lo extraordinario contenido en lo más cotidiano. Lo que se creía ya conocido se torna inefable, porque su presencia es aún más honda, más compleja.

Las presencias vivas y sus relaciones habrán de marcar lo cotidiano: “las cosas aparentemente sin importancia son las que, por regla general, suelen dirigir nuestras vidas”.¹⁸⁹ Las imágenes óptico-sonoras del cine son este conducto directo con la realidad, como lo definiera José Val del Omar, es revelador de la Meca-mística: “aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos”.¹⁹⁰ Lo cotidiano se eleva en una armonía que el individuo percibe en sus vibraciones sensibles, donde los instintos se reconocen. La manifestación de las cosas como *inolvidablemente significativas*, retomando aquellas palabras de Blyth sobre el haiku japonés. La imagen cinematográfica como lugar de resonancia y de encuentro con lo inefable. Así lo declara Dorsky cuando afirma que “ver una película tiene unas tremendas implicaciones místicas; puede ser, en el mejor de los casos, una manera de acercarnos unos a otros y manifestar lo inefable. Este respeto por lo inefable es un aspecto esencial de la devoción”.¹⁹¹

Conocimiento de lo inefable en el silencio y la hondura, invisible porque no se había sabido ver o percibir, incluso, no se había sabido intuir y sentir; e indecible, porque hace callar y el lenguaje es insuficiente. Lo que aún era inexistente porque no había sido introducido en la ratio de la existencia, no había sido in-corporado a la realidad, y esta no había sido re-formulada desde aquel asombro, desde aquel des-cubrimiento, en una razón-poética. La experiencia es, entonces, como dice Víctor Erice, al mismo tiempo flecha y herida:

“Flecha capaz de romper el velo – la ilusión – de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido – el de nuestra vida anterior – hemos vislumbrado.

En esos momentos epifánicos el cine se desprende de todo su exceso de competencias y servidumbres, escapa gloriosamente de la novela (la narración), el teatro (la representación) o el periodismo (la actualidad) para retornar al tiempo de los orígenes. O lo que es igual: para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación”.¹⁹²

187 Poema esquimal recogido por Ernesto Cardenal ([1979] 2004). Op. cit., p. 66.

188 Epstein ([1947] 2014). Op. Cit., p. 127.

189 Maillard (2011). *Bélgica*, p. 14.

190 *Programa de mano de Fuego en Castilla* (1961). Recogido en *Escritos de técnica, poética y mística* (2010), p. 236.

191 Dorsky ([2003] 2013). Op. Cit., p. 9.

192 Publicado originalmente en *Banda Aparte. Revista de cine-formas de ver*, nº 9/10, enero de 1998, p. 90, y recogido por Rafael Cerrato (2006) en *Víctor Erice, el poeta pictórico*, pp. 36-37.

Flecha y herida que podemos relacionar con aquello que despunta y punza en la sensibilidad, como indicaba Roland Barthes al hablar del *punctum*, lo que hace vibrar y crea un estremecimiento.¹⁹³ Pero hablaremos aquí de la flecha y de la herida nuevamente en relación a la imagen abierta y el lugar liminal, como el de la mandorla: símbolos de la experiencia de descubrimiento y enterañamiento en las imágenes óptico-sonoras, en su plástica y vitalidad, como lugar de conocimiento sensible, de asombro y emoción, de encuentro con lo inefable en el *mundus imaginalis*. Flecha que “me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas”, escribía Santa Teresa de Jesús.¹⁹⁴ Herida de revelación, herida en el centro más profundo del alma que rasga los velos, iluminando las profundas cavernas del sentido. A esta herida canta San Juan de la Cruz en su *Llama de amor viva*, que en la segunda estrofa dice:

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

Al mismo tiempo, el retorno a los orígenes es una apertura de los sentidos y la intuición, hacer lugar a la visión y a la escucha: El encuentro con lo que acontece en una *aventura de la percepción*, a la que se refería Stan Brakhage en uno de sus textos más citados:

“¿Cuántos colores hay en un campo de césped para el bebé que gatea inconsciente del verde?
¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no instruido? ¿Cuán consciente puede ser ese ojo
de las variaciones en las ondas de calor de un espejismo? Imaginen un mundo vivo con objetos
incomprensibles y resplandecientes con una variedad infinita de movimientos e innumerables
graduaciones cromáticas. Imaginen un mundo anterior a ‘en el comienzo fue la palabra’”.¹⁹⁵

Visión abierta: experiencia de carácter auroral en la que parece despertarse la materia y vibrar por vez primera. Apertura en la que lo conocido se presenta como no-visto, y se hace visible. Penetrar más profundamente en el mundo sensorial, hecho en la imagen realidad sensible. El cine es de esta forma descubridor de universos, que en sus imágenes se re-velan como aventura, pues todo des-cubrimiento ha de presentarse re-velado, con una máscara sobre la que hablaremos posteriormente, una máscara cósmica, en este lugar liminal donde se produce el encuentro.

193 R. Barthes. ([1980] 2013). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 66.

194 *Libro de la vida* ([1565] 2015), p. 338.

195 Brakhage ([1963] 2014) *Metáforas sobre la visión*. En, *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, p. 51.

2.2

Materias de la imagen y experiencia visual

En una entrevista durante el rodaje de *Crónica de Anna-Magdalena Bach* (*Chronik der Anna-Magdalena Bach*, 1968), Jean-Marie Straub definía de esta manera la cuestión de la materia cinematográfica:

“Espero que el público, la gente que esté sentada frente a la pantalla, descubra una materia cinematográfica. (...) para hablar de algo más específico, la escena que rodamos ayer, la Variación Goldberg número 25, interpretada por el Sr. Leonhardt en el clavicordio, es muy simple, casi un plano en primer plano. Empezamos con sus manos, de forma muy simple, en el teclado, y vamos subiendo, hacemos una panorámica hacia su cara, y las manos se quedan fuera del encuadre, y seguimos filmando su cara... Y lo que llamo materia cinematográfica aquí es lo que tendría que ser descubierto por el espectador. Ves a alguien que está haciendo algo en la parte inferior respecto a la cámara, frente a una pared muy trabajada en la iluminación, puesto que esto es casi como el crepúsculo, casi como la noche, y esta pared es simplemente tan importante como la cara, pero aun así algo importante está sucediendo en su cara, algo que, para mí, sería una materia puramente cinematográfica.”¹⁹⁶

A partir de estas palabras se refiere Jacques Aumont a una materia mental y ontológica, o recurriendo a las palabras que ya venimos utilizando desde el capítulo anterior, es la presencia de las materias del mundo reveladas por cámara y magnetófono y por lo tanto, manifestadas como huellas. Por otro lado, Aumont identifica una segunda articulación de la materia en referencia a sus condiciones materiales, es decir, a la propia materia de la imagen: “de qué están hechas esas cosas que llamamos las imágenes de una película”.¹⁹⁷ Estas condiciones materiales, en la imagen cinematográfica, no son percibidas por la mano, sino apreciadas por el ojo, en una experiencia visual, a distancia, una aprehensión de sensaciones que remiten en este caso a la sustancia misma de la imagen, sustancia compleja de luz y de sombras, en otro nivel sensorial pero presente en las imágenes.

He aquí la ficción de una materia: las materias del mundo que a través de la imagen cinematográfica se construyen como presencias y huellas (materia ontológica y mental) y al mismo tiempo se inscriben y son elaboradas en una *materia de imagen*, en la propia materialidad de la imagen fílmica. Las presencias, por lo tanto, son puestas también en forma en dicha materialidad, operación en la que son inscritas ya como ficción al igual que ésta es generada por otros medios, como la elección de un plano, de una mirada. La mirada, ya ficcional, del mundo, se instaura en una ficción de la película material. El film proyectado nos ofrece en su formación como luz y tiempo aquella imagen que es

196 Palabras recogidas por Henk de By en el documental realizado para *Vara Televisie* durante el rodaje del llamado *Bachfilm* de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, en 1968. Los diálogos han sido recogidos y traducidos por Francisco Algarín Navarro para la revista *Lumière*: <http://www.elumiere.net/video/bachfilm.php>

197 Aumont ([2009] 2014). *Materia de imágenes, redux*. p. 17.

apariencia y grano (o pixel) a la vez. Este doble estatuto de ficción es la realidad del cine: “la ficción es la verdadera realidad del cine. Creo que por medio de la ficción se aprecia mejor la realidad, o una realidad concreta”, en palabras de Manoel de Oliveira.¹⁹⁸

Materia ontológica y materia de imagen, ambas son percibidas en la experiencia cinematográfica, y conforman la profundidad de su influencia visual, encarnada en la imagen y que la mirada puede sondear como quien recorre la trama sensorial de un mundo que se le hace intensamente presente, como revelador de visiones, es decir, como potenciador de una *habilidad incrementada del acto de ver*, recurriendo a las palabras de Stan Brakhage, o dicho de otra manera, el incremento de la propia visión: “aceptando que las abstracciones dinámicas que entran en movimiento al presionar los párpados son realmente percibidas. (...) Tomen conciencia del hecho de que no son influidos únicamente por los fenómenos visuales a los que se les presta atención (...)”.¹⁹⁹ Esta toma de conciencia habrá de conducir, como indica el cineasta, al desarrollo de un conocimiento visual y de una mente óptica, aquella “mente que está detrás del ojo” que Maya Deren ya había reclamado,²⁰⁰ y donde tienen lugar la significación y el impacto. Un ojo que piensa a un ojo aventurero, necesidad de la mirada sobre la que escribió Henry David Thoreau:

“Los rayos que atraviesan el postigo ya no se recordarán cuando el postigo esté completamente abierto. Ningún método ni disciplina puede reemplazar la necesidad de estar siempre alerta. ¿Qué son un curso de historia, de filosofía o de poesía, por muy selectos que sean, o la mejor compañía, o los hábitos cotidianos más admirables, comparados con la disciplina de mirar siempre lo que se nos da a ver?”.²⁰¹

Una necesidad de penetrar en el mundo y experimentarlo, mirar el mundo y hacer su experiencia, como hace el niño por primera vez ante lo desconocido en aquella aventura que supone asistir a su funcionamiento y su mecanismo. He aquí lo maravilloso, nos dice Guy Sherwin, ante este descubrimiento y “también ante el fenómeno del filme y ante su capacidad para capturar las expresiones más fugaces y visuales de nuestro mundo”.²⁰² En este sentido también se había referido Maya Deren a la importancia de una receptividad inocente, de una actitud “que permite la percepción y la experiencia de una realidad nueva”.²⁰³ Inocencia ésta que pertenece por entero a los orígenes, a una mirada primitiva, a una primera mirada, y que encontramos en el espíritu de la infancia: “el sol brilla en el ojo y el corazón del niño”- dice Emerson.²⁰⁴

Aquel que en su madurez ha retenido este espíritu hallará una afinación, como la de un instrumento musical, entre sus sentidos internos y externos. Una experiencia del mundo y de la naturaleza como alimento y como goce, primera necesidad de una dimensión plástica del ojo humano: “Las formas primarias, como el cielo, la montaña, el árbol, el animal nos proporcionan un goce en y por sí mismas; un placer que surge

198 En su film *Visita ou Memórias e Confissões*, filmado entre 1981 y 1982, pero estrenado tras su muerte en 2015 por deseo del cineasta.

199 Brakhage ([1963] 2014). Op. cit., p. 52.

200 *El cine como forma de arte*. Texto de 1946, publicado originalmente en *New Directions* N°9 (otoño) y publicado en castellano en M. Deren, *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (2015), p. 73.

201 Thoreau ([1854] 2014). *Walden*, p. 119.

202 Algarín Navarro (2014). *It's the people in the dream who make the dream happen. Entrevista a Guy Sherwin*. *Lumière* 07, p. 29.

203 Deren ([1946] 2015). Op. cit., p. 71.

204 *Naturaleza* (1836-1849). En *Naturaleza y otros escritos de juventud* (2008), p. 44.

del contorno, el color, el movimiento y la conjunción”.²⁰⁵ Esta influencia de formas y acciones, afirma Emerson, son necesarias para el ser humano, para el encuentro consigo mismo y para el avistamiento de un horizonte, donde a cada instante algo se da a la visión, algo que hasta entonces no había sido visto y que tal vez no se vuelva a ver.

Acontece sin embargo una pérdida: la visión y la inocencia son entregadas. ¿Cómo recuperarlas tras la caída del paraíso? - Brakhage nos recuerda la imposibilidad del regreso a esta patria, por mucho que otros conocimientos nos permitan equilibrar esta fractura. Pero en el asombro y en el horizonte el ojo puede aún encontrar destellos y presencias no de un paraíso trasmundano, sino de aquel en el que vive y que le rodea. El paraíso no ha sido perdido aún, como bien lo afirmaba Jonas Mekas: *Paradise no yet lost*.²⁰⁶ La obra de arte, el poema, retomando las reflexiones de Emerson, ilumina y procura estos destellos, estas visiones, concentrando en un punto toda esta radiación cósmica. El cine tiene esta capacidad de renovación visual y de reeducación del ojo, la potencia de recuperación de las posibilidades de la infancia. Porque a través del filme algunas cosas se hacen más visibles, penetrando en lo que habitualmente queda en la sombra, oculto, revelándolo. Estas influencias primarias, originarias, permiten consolidar una conciencia ampliada, a la que se refiere Helga Fanderl: “the visible touches the invisible”.²⁰⁷

Lo invisible es esto que se manifiesta en la imagen como *opsis pura*, aquello que en la imagen vive su vida y que Aumont denomina como *lo figural*, y que se produce en un límite de lo figurable, como entre lo decible y lo indecible, entre la figuración y lo no-figurable. *Lo figural* es un límite de la imagen, una tensión de lo que no puede ser representado, puesto en imagen, pero que se manifiesta en ella. Es lo sagrado que se hacía presente, por ejemplo, en un haiku. Por lo tanto, encontramos tres niveles de experiencia en la percepción de la materia descrita por Aumont: las dos primeras ya las conocemos, presencia y materia de imagen, a las que añadimos ahora esta presencia de lo *figural* como motor y sensación en la imagen, que participa de su dinámica y que sobrepasa lo figurativo y lo figurado, es decir, su mimesis y su metáfora. Alineándose con Jean-François Lyotard, nos define Aumont este credo de lo figural: “en la imagen, hay otra cosa que la reproducción de lo visible; está la acción de lo visual”.²⁰⁸

Y en este límite de lo figural es donde aquello que había permanecido oculto tras lo visible, no visto aún, aparece ante la mirada, como en un acto de alquimia, liberando de su invisibilidad aquello que aún no había sido visto, y que por ello mismo, era aún desconocido para lo visible. Esto que no permanece invisible y que irrumpe en visibilidad es lo que el filósofo Jean-Luc Marion llama lo *invisto*, del neologismo francés *invu*: “lo invisto no se ha visto, de igual manera que lo inaudito no se ha oído, lo desconocido no se ha conocido, lo intacto no se ha tocado (...) lo invisto depende ciertamente de lo invisible, pero no se confunde con él, puesto que puede transgredirlo para devenir precisamente visible”.²⁰⁹ Lo invisto es invisible de forma provisional y exige su visibilidad, su formación desde lo informe y no-visto. Una puesta en forma en la que ascender hacia lo visible y remontarlo, en un milagro que deviene en lo imprevisto.

205 *Ibidem*, p. 47.

206 En el título de uno de sus films: *Paradise not yet lost, or Oona's third year* (1980).

207 *Op. Cit* (2006). Sin paginar.

208 Aumont ([2009] 2014). *Op. Cit.*, p. 24.

209 Marion ([1991] 2006). *El cruce de lo visible*, p. 55.

Todo nuevo visible es entonces arrancado del reino de las sombras, una transgresión equiparable a la *apertura de las puertas del infierno*, dando a ver aquello que habrá de ejercer una fascinación de la mirada, un éxtasis de la visión que nos sitúa en “el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar”, como afirma la primera elegía de Rainer María Rilke.²¹⁰ Es este el punto de partida de Eugenio Trías para su ensayo sobre la relación inseparable, aunque tensional, entre lo bello (aquel comienzo de lo terrible) y lo siniestro (lo que se revela en la visión). Lo bello alcanza un límite, allí donde viene a presenciarse lo siniestro, que es al mismo tiempo su condición. Por lo tanto, lo siniestro es ese vibrar tensional, esa fuerza vital que se arrebata en lo bello, y al mismo tiempo es un límite, puesto que habrá de aparecer con la mediación de un velo, presentirse detrás de unas formas. Lo infinito en lo finito, lo informe en la formación, la aparición de un abismo en las estructuras, aunando lo sensible y lo ilimitado: la encarnación de una imagen, la visión del rostro de lo que no tiene nombre.

Es el rostro de lo inconmensurable en el que se aprehende lo que está siempre en fuga y lo que excede y sobrepasa al sujeto de la experiencia, llegando al puro estado de suspensión. Al mismo tiempo, y aun en el temor de aquella visión, la toma de conciencia de lo que no tiene nombre, de lo informe e intempestivo para el pensamiento, de lo indecible e inefable, genera un goce de los sentidos ante el vértigo esencial, puesto que se ha dejado ver un invisto en lo visible. Recurriendo a las reflexiones de Kant, apunta así Trías en torno a esta tensión entre vértigo y goce: “el objeto inconmensurable remueve física, sensiblemente en el sujeto una *Idea de la Razón*. Idea que es, por definición que la distingue del concepto del entendimiento, concepción de lo infinito (en nuestra alma, en la naturaleza, en Dios) (...) Lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza anfibia de espíritus carnales”.²¹¹ Esta *Idea* como infinito de la Naturaleza kantiana se distingue pues del entendimiento y alumbraba un sentimiento de lo sublime, en el que la sensibilidad y la razón quedan aunadas, síntesis entre ética y estética, y al mismo tiempo resultando en un carácter sensible fundamentado por la imagen y la vivencia.

Un desbordamiento en la sensibilidad y una nueva luz en la razón, un impensado en el pensamiento, un invisto en lo visible: “Ein jeder Engel ist schrecklich”, escribe Rilke, todo ángel es terrible, es atroz.²¹² Lo más hermoso es también el encuentro con lo más insoportable, dos energías que reverberan en el velo de lo visible, donde se re-vela lo *invisto*:

¿Quién es el que forzado a ti me lleva,
ay de mí, ay de mí, ay de mí,
atado y preso, que no libre y suelto?
Si me has encadenado sin cadenas
y sin brazos ni manos me sujetas,
¿Quién me defenderá de tu belleza?²¹³

También donde lo más familiar y cotidiano es al mismo tiempo lo más extraño, como una sensación de espanto que se presencia adherida a las cosas que se creían conocidas y que se han vuelto inconmensurables e incomprensibles: “captar algo intolerable, insoportable”.²¹⁴ Un tremendo éxtasis, como el abismo que se abría frente a la raíz de un castaño en la visión más allá de los límites y más allá

210 *Las elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas* ([1912-1922] 2010), p. 33.

211 Trías (1992). *Lo bello y lo siniestro*, p. 24.

212 Rilke ([1912-1922] 2010). Op. Cit., pp. 32-33.

213 Michelangelo Buonarroti, Rima, I,7. Traducción de Juan Antonio González Iglesias para la novela de Stendhal: *¿Quién me defenderá de tu belleza?*

214 Deleuze ([1985] 2010). Op. Cit., p. 33.

de la individuación que asalta a Jean-Paul Sartre, causándole aquella *nausea*. Lo visible y lo invisto se unifican en “un mundo intermedio entre la belleza y la verdad”, en palabras de Nietzsche.²¹⁵ Es aquí donde se produce la síntesis de dos instintos que luchan entre sí: el instinto apolíneo y el dionisiaco. Sueño y embriaguez que se hacen manifiestos en la intuición y en las entrañas, no en el entendimiento, y como instintos, no como conceptos, estas dos potencias están vinculadas con las figuras deíficas de la antigüedad griega Apolo y Dioniso.

Ambas deidades estudiadas por Nietzsche nos permiten profundizar en la experiencia de percepción instintiva que se despliega en la imagen, que sube hasta la superficie y la desborda, lo visible y lo invisto, y lo que hasta ahora hemos denominado como las potencias de lo bello y lo siniestro. Estas dos categorías se nos presentaban, como lo hacen lo dos instintos de la tragedia griega, como la mesura y la desmesura, las formas y lo que viene a transgredirlas. Es de esta manera Apolo el dios de la bella apariencia y de la individuación, potencia de trazar límites y de formalizar, donde “todas las formas nos hablan”.²¹⁶ El velo de apariencia creado por Apolo es el lugar de las representaciones oníricas, de aquellas resplandecientes representaciones, puesto que es éste un dios solar, una divinidad de la luz. Todas las formas de la pantalla, de la proyección de la luz, de las ondulaciones de la luz fílmica nos hablan, todo ahí vive su vida: una redención en la apariencia.

Sin embargo, remontando este velo, adviene algo que ya se presiente en sus estructuras sensoriales, algo que “se apodera del ser humano cuando a este le dejan súbitamente perplejo las formas de la apariencia”.²¹⁷ Dioniso, divinidad de la embriaguez y del efecto primaveral, asciende como una vitalidad ardiente que inunda la apariencia apolínea. En el olvido de sí, propio de toda ebriedad, queda destruido aquel principio de individuación, en una tentativa de aniquilación del sujeto, que tan solo logrará su redención mediante la reconciliación con la *unidad primordial*, mediante un sentimiento místico de unidad. Con su música anuncia Dioniso el evangelio de la armonía universal, la apertura hacia el núcleo más íntimo de las cosas, y el goce de toda desbordante fecundidad: “sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir”.²¹⁸ En este sentir rítmico y musical, se manifiesta la vida en su más alta fuerza, y en su desvelamiento y claridad se abre camino entre las formas apolíneas, como un conocimiento que trasciende sus límites.

Por lo tanto, esta reconciliación entre Apolo y Dioniso es una alianza celebrada en el campo mismo de batalla. Las luminosas formas de apolo contienen en sus estructuras la fuerza indómita y desbordante de Dioniso, generando aquellas imágenes con las que todo sujeto pueda vivir y al mismo tiempo tomar consciencia de la visibilidad, desarrollar aquellos instintos que le hagan “ver de un modo concretamente visible”.²¹⁹ Alianza entre lo comprensible y lo incomprensible, la mirada penetra hacia el interior, hacia el fondo íntimo de la realidad visible: “cuadro glorioso en medio del cual se revela ante sus ojos la imagen de Dioniso”.²²⁰ Los efectos de ambas potencias se intensifican procurando un grado supremo

215 Op. Cit. ([1872] 2014), p. 298.

216 *Ibidem*, p. 280.

217 *Ibidem*, p., 53.

218 *Ibidem*, 168.

219 *Ibidem*, p. 211.

220 Traemos aquí la traducción de Eduardo Ovejero Mauri para la edición de Austral (2013), p. 84, por parecernos que las palabras utilizadas se adecúan mejor a las reflexiones de esta investigación. Dejamos aquí, sin embargo, la traducción de Andrés Sánchez Pascual (2014), de la que han sido extraídas el resto de citas utilizadas: “como el recuadro magnífico en cuyo centro se le revela la imagen de Dioniso”, p. 99.

de visualidad. “Algo de la imagen se ha vuelto demasiado fuerte”, dice Deleuze, y la visión se presenta como excesivamente poderosa y bella al mismo tiempo, llevando hasta el límite de lo sensible aquella percepción de la imagen: “una belleza demasiado grande para nosotros, y un dolor demasiado intenso”.²²¹ Convocar, por lo tanto, estas fuerzas en la imagen y hacer, como afirmaba John Ford, que “todas las partes vibren”²²² y como decía Straub, una idea que Aumont relaciona con el punctum barthesiano, que algo arda en alguna parte: “alguna cosa que queme en alguna parte del plano”.²²³ Vibrar y arder, es aquí donde lo vital viene a encarnarse en la plástica de las imágenes, donde adviene el Ser Estético y, como aquella lógica de lo figural, hace visible.

Lo dinámico es una problemática de las fuerzas, como dijimos, y la aparición de lo invisto en lo visible trae consigo esta visibilidad de las fuerzas que procuran una vitalidad más intensa, todo un acto de fe vital: “en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”.²²⁴ Una lógica de la sensación que Deleuze alumbra a partir de las pinturas de Francis Bacon y de Paul Cézanne, ambos bajo el credo de pintar la sensación, aquello que antes que al cerebro se dirige al sistema nervioso, a la carne. La forma-sensación de la figura toma preeminencia por sobre la forma-representación de la figuración, y por ello mismo, toda lógica de la sensación se opone a lo sensacional. La sensación impacta directamente en la carne y los nervios, genera una unidad de los sentidos, una unidad devuelta los orígenes, en un ser-en-el-mundo propio de la fenomenología: “devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación”.²²⁵

Fuerzas que actúan, en sentido artaudiano, sobre un *cuerpo sin órganos*, donde todo es sensación, todo vibra y resuena. Allí donde había órganos, hay nervios, hay ojos. Hacerse un cuerpo sin órganos. Captar las fuerzas es poner esta capacidad visionaria en cada órgano: “El olor enteramente azul de los pinos, que es áspero al sol, debe combinarse con el olor verde de las llanuras que refrescan ahí todas las montañas, con el olor de las piedras, el perfume del mármol lejano de la Sainte-Victoire”, decía Paul Cézanne, en palabras de Joachim Gasquet, y añadía: “Hay que expresarlo, Y con los colores, sin literatura. (...) Cuando la sensación está en su plenitud, se armoniza con todo el ser”.²²⁶ Todas las percepciones se materializan en una lógica sinestésica, o como la llamaba el pintor, una *lógica coloreada*, en la que el torbellino del mundo se encarna en la tela, donde se descubren las capas geológicas de la realidad. Es ahí donde confluyen los hechos individuales de la existencia (Apolo) y los hechos universales (Dioniso), y mediante ellos la apertura universal de lo que acontece en el velo. Este lugar de manifestación, la pantalla, nos ofrece una imagen del mundo, formalizada para el pensamiento que es incitado a captar aquel núcleo vital de la existencia. La imagen del mundo se nos abre hacia lo cósmico: “Las películas son visiones y esa visión es cósmica”.²²⁷

221 Ambas citas anteriores en Op. Cit. ([1985] 2010), p. 33.

222 Gallagher ([1986] 2009). *John Ford. El hombre y su cine*, p. 490.

223 *Quelque chose qui brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, entrevista realizada por Alain Bergala, Alain Philippon y Serge Toubiana a la pareja de cineastas y publicada en Cahiers du cinéma, n° 364, octubre de 1984. Reproducimos aquí la traducción de Francisco Algarín Navarro para su publicación online en la revista Lumière: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_jms_dh.php. Reflexiones similares realiza Straub en el film de Pedro Costa: *Où git votre sourire enfoui?* (¿Dónde yace tu sonrisa escondida?, 2001) y que Jacques Aumont cita en *Materia de imágenes, redux*, p. 25.

224 Deleuze ([1981] 2009). *Lógica de la sensación*, p. 63.

225 *Ibidem*, p. 41.

226 Gasquet ([1921] 2009). *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, pp. 167-168.

227 Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2013). *Canciones bajo la luna menguante. Conversación con Nathaniel Dorsky (II)*. En, *Lumière*, N°6, p. 11.

Las imágenes pertenecen a una lógica sensorial, a una encarnación de la materia, a una sensibilidad por el mundo, y esta es su experiencia y su pedagogía, su educación para la mirada, ofreciendo al pensamiento una visión. Sin embargo, se nos presenta aquí un conflicto entre esta experiencia y la lógica conceptual. Conflicto del que no fue ajeno Paul Valéry, y que supo identificar de la siguiente manera:

“La mayoría de la gente ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos. En lugar de espacios coloreados, conocen conceptos. Una forma cúbica, blanquecina, alta y horadada por reflejos de cristal es para ellos, inmediatamente, una casa: ¡La casa! Idea compleja, concordancia de cualidades abstractas. Si cambian de lugar, el movimiento de las hileras de ventanas, la traslación de superficies que desfigura continuamente su sensación, se le escapan..., pues el concepto no cambia. Perciben, más bien, según un léxico que según su retina”.²²⁸

Sobre este diagnóstico vienen a concordar las siguientes palabras de Jorge Oteiza:

“Nos bastaría retirar un instante, de las cosas más corrientes, la cubierta utilitaria e impermeable de su significado, para apreciar, en el fragmento de un crepúsculo, en el fragmento de una silla, en el de un árbol, o en el de un cuadro o en el de una palabra, puros edificios habitados por ríos de sensaciones estéticas inutilizadas por nuestros ojos de pobres y reducidas costumbres”.²²⁹

Y junto con las palabras del escultor, estas otras de Nathaniel Dorsky:

“Si renunciamos al control, de repente vemos un mundo oculto, que ha existido todo el tiempo justo enfrente de nosotros. En un destello la presencia extraña de este mundo poético y vibrante, desbordante de misterio, se planta frente a nosotros. Todo se expresa tal y como es. Todo está vivo y nos habla.”²³⁰

La apertura a las impresiones visuales en su intensidad, liberadas de la subordinación a los conceptos, nos retrotraen a esa inocencia perceptiva en la que dichas impresiones y sensaciones no se presentan reguladas por el lenguaje, en el sentido más utilitario de filtro de la realidad, que ofrece en su selección elementos de conocimiento conceptuales y verbales con los que obtener un rendimiento comprensivo. Porque más allá de los nombres, de todo lo liminal, se encuentra el miedo. Se intuye toda una realidad cargada de fuerza y poder en la que el sujeto podría quedar desintegrado, perder sus límites y todo aquello que lo define y lo conforma. En este punto Aldous Huxley nos recuerda que no es nuestra terea eximirnos del lenguaje, como también afirmamos en la primera parte de esta investigación, puesto que hay en el lenguaje, como en todo sistema de símbolos, toda un campo de experiencia de lo humano, y es así que debemos declararnos beneficiarios de este instrumento. Sin embargo, y aquí la resolución de Huxley frente a esta dicotomía, “así como somos sus beneficiarios, podemos también muy fácilmente convertirnos en sus víctimas. Debemos aprender a manejar con eficacia las palabras, pero, al mismo tiempo, debemos preservar y, en caso necesario, intensificar nuestra capacidad para mirar al mundo directamente y no a través del mundo semiopaco de los conceptos (...).”²³¹

228 Valéry ([1957] 2010). *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, p. 27.

229 Oteiza ([1944] 2007). *Carta a Los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*. En Op. Cit., p. 290.

230 Dorsky ([2003] 2013). Op. Cit., p. 40.

231 Huxley ([1954] 2012). *Las puertas de la percepción / Cielo e Infierno*, p. 77

El poema, como pensamiento sensible, se sitúa entre ambos campos experienciales, entre lo interior y lo exterior, entre las cosas y las palabras. Entre los acontecimientos, como compleja trama vivencial del universo que habitamos, y los símbolos y conceptos con los que se hace referencia a dichas realidades. Por eso el poema significa aquello que él mismo es, se significa a sí mismo, es símbolo de sí mismo a través del cual descubrir la experiencia sensible de lo que llamamos realidad: la imagen es la presencia de una realidad y más que mostrar el mundo, la imagen *es* el mundo, *the film is the place*: “Hay una diferencia entre el hecho de filmar la imagen de algo o hacer que esa cosa esté realmente presente”.²³² Porque el poema tiene su propia realidad, una realidad que es existencial y que hace ver, hace comprender las cosas.²³³

Por ello mismo, Huxley se ve obligado exponer una crítica a la educación predominantemente verbal, únicamente centrada en palabras y conceptos, una educación en la que “apenas se hace el menor caso a las humanidades no-verbales, a las artes de percibir directamente los hechos concretos de nuestra existencia”.²³⁴ Más allá de la comprensión conceptual del mundo, el saber es al mismo tiempo caer en la cuenta de la realidad en su infinitud sensorial y vivencial. Y de esta manera puede alcanzarse una mayor comprensión de la complejidad innombrable, al mismo tiempo que comprender mejor las relaciones entre las palabras y las cosas (volver a nombrar, retornar a las palabras sustanciales), y una mayor comprensión y atención a los vínculos entre todo sistema de razonamiento y lo que es insondable y misterioso, desarrollando la capacidad de ampliar aquellos procesos racionales, de iluminar una nueva razón, una razón-poética, que se encarna en el poema, y concretamente en nuestro contexto de investigación, que toma cuerpo en las imágenes óptico-sonoras del cine, en sus materias y niveles sensoriales, influencias y entramados sensibles, en la experiencia de la visión, de lo que viene a hacerse visible.

232 Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2012). *Caminos del bosque. Conversación con Nathaniel Dorsky (I)*. En *Lumière* 05, p. 19.

233 Huxley ([1954] 2012). *Op. Cit.*, p. 37.

234 *Ibidem*, p. 79.

2.3

Despertar en la materia: cosmos y mito

El conocimiento de la realidad inefable que se torna a lo visible en un invisto, requiere un saber de experiencia sensorial y vital, al mismo tiempo que el concurso de la sensibilidad emocional y física. El ojo aventurero al que se refiere Brakhage se abre hacia aquellos lugares, de lo invisto, hacia sus entrañas, llegando al poema una visión y relación con el mundo: una visualidad encarnada del cosmos. Lo que el poema opera de esta manera es una *transmutación*, un acto de *alquimia*, en el que todas sus energías, su pulso y respiración, toman cuerpo en la materia, en sus formas y ritmos. Lo invisto en el poema es convocado en todos los niveles sensoriales de su materia, desde la figuración hasta lo figural. La unión entre materia y tema: “para que tenga lugar la alquimia en una película, la forma debe incluir la expresión de su propia materialidad, y esta materialidad debe estar en comunión con la cuestión de su tema”, nos dice Dorsky.²³⁵ El mundo de la imagen, la tierra intermedia del *mundus imaginális*, se presenta transformado por la irrupción de esa realidad entre lo visible y lo invisible, como la irrupción de una *hierofanía*, la presencia de lo sagrado, la irrupción de los dioses en el mundo humano.

Queda así cumplido en las múltiples realidades sensoriales de la pintura de El Greco, vibrantes en los cuerpos y en su eterna fusión con un cosmos que los arrastra hacia lo alto: una cosmovisión con vocación de altura, en la que “los hombres aprenden el itinerario prohibido del vuelo eterno”.²³⁶ El ojo está en pleno vuelo, como en la perspectiva imposible de la Adoración de los magos, en mil vuelos de un vuelo. Lo invisto es carne epifánica, visualmente tangible, rubor de pinceladas. Todo es puesto en órbita, todo es cuerpo celeste. Ante esta conmovida naturaleza, con la intensidad de sus colores y sus luces, en sus brillos y estallidos cromáticos y luminosos, la visión queda vuelta hacia otra lógica, en un plano desnudamente afectivo: “el punto de vista no puede estar motivado más que en consideración de aquello que, de una escena o de un objeto dado, tiene que penetrar en la conciencia y en la percepción”, dice Sergei M. Eisenstein.²³⁷

Todavía en *El entierro del Conde Orgáz* aparece la frontera entre la tierra y el cielo, entre la ceremonia terrenal y la visión elevada de los cielos: los cuerpos en la liturgia y la gloria celeste. La ruptura de esta frontera entre lo terreno y lo celeste, entre lo visible y lo invisible, se nos manifiesta en *Vista y plano de Toledo*. La experiencia del mundo vuelta hacia una apertura cósmica: “El Greco ha fundido lo divino y lo humano”- afirma Jorge Oteiza.²³⁸ Esta transgresión queda cumplida cuando uno de los ángeles del conjunto celeste en torno a la imagen de María parece desgajarse del grupo para precipitarse sobre la ciudad, para caer sobre la Tierra en fecunda autoinmolación. Perteneciente, por sus rasgos, al coro celeste de los querubines que en la tradición cristiana son guardianes de la gloria de Dios, no otro sino éste ser celestial debía acometer tal ruptura: arrojarse sobre las formas terrestres haciendo que el mundo quede impregnado de sacralidad, cumpliendo la afirmación que Georges Bernanos pone en boca de su cura rural de Ambicourt: *todo es gracia*.

235 Op. Cit. ([2003] 2013), p. 25.

236 Oteiza ([1949] 1997), *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso.*, p. 54.

237 *El Greco, cineasta* ([1937-41] 2014), p. 68.

238 Oteiza ([1949] 1997). Op. Cit., p. 31.

Por lo tanto, en la aparente normalidad de una pintura como *Vista y plano de Toledo*, se observa sin embargo una quiebra perceptiva entre el plano dibujado en un pergamino que nos muestra un joven en primer término y la vista de la urbe que se extiende más allá de la figura por la superficie del lienzo. Si el plano representa las relaciones y estructuras de la ciudad de una manera topográficamente *objetiva*, con todo lo que se le presupone al plano de una urbe, la vista, sin embargo, no responde a las expectativas del mapa, sino que se presenta como una vivencia sensorial de la ciudad desde la lejanía, como también sucede en *Vista de Toledo* o *Tormenta sobre Toledo*: “no es una descripción ni un relato, ni una representación figurativa ni una topografía. Es, más exactamente, una fuga sobre el tema de Juicio Final, a partir del material de Toledo y sus alrededores”.²³⁹



FIG. 1

Una verdad de la pintura se sitúa por encima de la verdad topográfica, la visión se presenta como un conocimiento de carácter sensitivo y emocional. Así sucede también en *Vista de Delft*, de Jan Vermeer, en la que el pintor, aunque recurriendo al uso de la cámara oscura, no copia la vista de la ciudad con fidelidad realista, sino que a través del estudio de los edificios y de la luz mediante el aparato óptico, dispone los edificios para generar una visión: un friso de formas simplificadas y condensadas, un trabajo de la luz y de las sombras entre los contornos y la posición ligeramente alterada y trabajada de los edificios, así como de los brillos y reflejos en el agua. Una visión de la ciudad que en su juego de escalas y de planos se presenta en la tela bajo la inmensidad de un cielo nublado pero cuidadosamente cargado de luz.

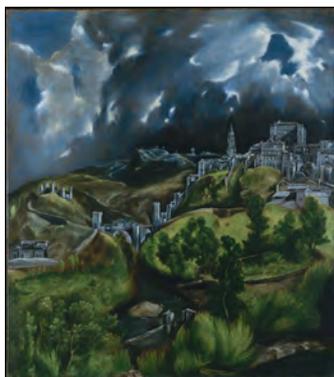


FIG. 2



FIG. 3

239 Eisenstein ([1937-41] 2014). Op. Cit. p. 31.

Hablaríamos en ambas vistas de ciudades, Toledo y Delft, de complejos montajes de elementos sensoriales y ensamblajes de diferentes vistas en otra topografía de carácter vivencial, de una experiencia de la ciudad y de sus alrededores, de su atmósfera y sensaciones, y del *subido sentir* de los elementos naturales, del cosmos entero que la envuelve. El espectador mira como por una ventana al mundo, pero lo que ve es una realidad percibida en una intensidad, más allá de lo que una sola mirada puede captar, es una vivencia concentrada en la tela, formando una única visión, una yuxtaposición de diversos elementos en una cartografía que habrá de leerse desde lo sensible: una cartografía que es también elemental en el cine, en la realidad de la imagen que se proyecta en esa otra ventana que es la pantalla, en la articulación de una imagen como vivencia y como sensaciones materializadas, en una operación de montaje.

Una realidad concreta se hace al mismo tiempo universal. He aquí el instrumento para este conocimiento del cosmos en su misma vivencia: “de la percepción de lo particular a la intelección de lo universal”,²⁴⁰ puesto que el mundo ha quedado impregnado de esta visualidad y se hace perceptible en las estructuras y fenómenos del cosmos. “Ante todo, el mundo existe, está ahí, tiene una estructura: no es un caos, es un cosmos” – explica Mircea Eliade. – “En su conjunto, el cosmos es a la vez un organismo real, vivo y sagrado: descubre a la vez las modalidades del Ser y de la sacralidad. Ontofanía y hierofanía se reúnen”.²⁴¹ Lo sagrado en el poema es aquello que se revela en sus estructuras y en sus presencias fenoménicas, o dicho de otra forma, en el modo de ser de dicha estructura y en sus materias, indispensables para que la alquimia sea posible: una transmutación que sucede en la *pantalla*, una inmensidad que se hace manifiesta en la finitud y límites del velo, que una vez se escindió de la primera pared, de aquella pared de la caverna, una *membrana* entre dos mundos.

En la profundidad de la caverna, en lo más hondo de un cosmos estratificado, se trazaba el pacto entre los seres humanos y el mundo de los espíritus, entre el mundo visible y el mundo de lo invisible, planos de realidad interconectados, como vasos comunicantes, y que en las paredes de estos universos subterráneos nacen a una materialidad sensorial. Pensemos pues la caverna como un nexo, como un lugar de conexión entre distintos estratos del cosmos, lugar de intermundo, y el acto y la presencia de la pintura como la unión cumplida entre estas realidades cosmológicas, la imagen manifiesta en el lugar liminal. La caverna es una entrada física y espiritual al mundo inferior y al mismo tiempo se presenta como la materialidad topográfica a las experiencias espirituales. Por lo tanto, las pinturas rupestres que nos llegan desde el Paleolítico se presentan como las visiones fijadas en la piedra, extraídas de la membrana sinuosa del interior de la cueva: imágenes que hacen visible una presencia oculta en aquel mundo inferior.



FIG. 4

240 Fernando Marías (2014). *El Griego entre la invención y la historia*. En VV.AA. *El griego de Toledo*, p. 40.

241 Eliade ([1957] 2014), *Lo sagrado y lo profano*, p. 87.

Así, estos animales que irrumpen como visiones flotantes y como figuras que en muchos casos se superponen y parecen querer relacionarse en diferentes escalas y tamaños cambiantes, pertenecen al cosmos de la piedra misma: no se presentan en el entorno natural de dichas especies, sino que su entorno y su lógica es la de la pared, la de la cueva. Son la materia visible y tangible de un otro mundo, y por ello mismo, la pared es un soporte vivo y la cueva un pasaje, un vórtice o túnel hacia ese mundo al que se accede desde esta estratificación inferior. Así nos lo aclaran las siguientes palabras de David Lewis-Williams, al tiempo que añade nuevos elementos que desarrollaremos brevemente a continuación:

“Los pasajes y cavernas subterráneas del Paleolítico inferior eran, por tanto, lugares que permitían un estrecho contacto con un estrato espiritual inferior del cosmos, incluso la penetración en él. Las imágenes que la gente realizaba allí estaban relacionadas con ese reino subterráneo. No es tanto que las imágenes se llevaran bajo tierra – imágenes del mundo de arriba alojadas en la memoria de la gente – y se colocaran allí; tanto se obtenían como se fijaban allí. El mundo alucinatorio, o de los espíritus, junto con sus imágenes pintadas y grabadas, quedaba investido, así, de materialidad, y quedaba situado cosmológicamente de forma precisa; no era algo que existiera solamente en los pensamientos y las mentes de la gente. El mundo espiritual inferior estaba allí, tangible y material, y algunas personas podían verificarlo empíricamente entrando en las cuevas y viendo por sí mismas las visiones fijadas de los animales-espíritus que habilitaban a los chamanes de la comunidad y también experimentando visiones, quizá incluso en esos espacios subterráneos.”²⁴²

Lo que aquí se plantea, a diferencia de explicaciones teóricas más extendidas y repetidas como la del ritual de caza, es que las imágenes de las cuevas son la presencia de animales-espíritus de una cosmología: lo que sucede en la cueva es el resultado de una experiencia sensorial y vivencial. Al mismo tiempo, la propia cueva y sus manifestaciones pictóricas se convierten en un solo organismo para una experiencia de estas dimensiones perceptivo-sensitivas. Estas imágenes no son representaciones de animales, sino visiones de animales sagrados, coexistiendo con ellos otras formas geométricas, así como impresiones de manos, indicativas de estados sensoriales y de consciencia alterados y de las potencias o fuerzas del tacto de la membrana fértil, como iremos viendo. Todas estas pinturas constituyen ellas mismas su propia realidad y por ello su entorno es la pared misma, no el entorno natural del exterior. Se trata de una realidad cósmica y como nos dice Oteiza, mediante ella lograba el ser humano una solución existencial, una comunicación superior, el montaje espiritual de una morada, trabajo de una solución estética: “de un pueblo que por primera vez, frente a la corteza misteriosa del cosmos, introduce en él sus manos desnudas para arrancarle los primordiales elementos, con los que acierta a elaborar sus ideas y sus mitos (...) su propia salvación espiritual y material.”²⁴³

Las imágenes responden a una realidad percibida fuera de la caverna, en el paisaje, pero son al mismo tiempo, y en realidad, una visión y experiencia de lo inefable que se le hace presente a los estados cambiantes de la consciencia. Son estas imágenes la *verdad en la piedra* de una profundidad que viene a irrumpir en el rostro de las cosas para devenir así en una *máscara cósmica*. Por tanto, la conciencia que ingresa en el paisaje a la captura de su secreta realidad y retorna victoriosa, tiene en sus manos los

242 Lewis-Williams ([2002] 2011). *La mente en la caverna*, p. 215.

243 Oteiza. ([1952] 2007). Op. Cit., p. 91.

elementos primordiales para la construcción de esta verdadera máscara. Lo profundo solamente puede advenir como máscara, como máscara cósmica.²⁴⁴

Hablamos de estados de conciencia cambiantes puesto que el ser humano no se limita a los estados consciente e inconsciente que en occidente, en la tradición del racionalismo, se le han asignado, como si del funcionamiento de una máquina se tratase. Antes bien, la conciencia humana es un espectro y por lo tanto, sufre alteraciones y cambios, desde el estado básico de alerta hasta los diferentes estados psíquico-físicos, incluidos aquellos que se derivan de la concentración, de las condiciones sensoriales y ambientales, de los estados anteriores al sueño, experiencias hipnagógicas y de las imágenes mentales, y por supuesto, las fases propias del sueño, del mundo onírico. Estos estados pueden verse intensificados en lo que se ha denominado *estados alterados de conciencia*, y que en sus sucesivas fases, el mundo es experimentado a través de un espectro sensorial agudizado: desde el aumento de las capacidades de observación y de captación de los fenómenos luminosos y formales, así como auditivos y táctiles, pasando por fenómenos *entópticos* y la visualización de formas geométricas (Fase 1), la asociación de dichas formas a objetos y seres reconocibles (Fase 2), hasta la visión en vórtice o túnel y las alucinaciones icónico-somáticas (Fase 3).

Ofrecemos aquí simplemente un breve apunte sobre el espectro de la conciencia, por un lado, para mostrar como la conciencia humana es cambiante y deviene en diferentes estados, incluidos los más intensificados; y por otro lado, deducir que todos ellos conforman un mundo de experiencias, puesto que el ser humano tiene su experiencia del mundo mediante los mismos. Comprenderemos así, por un lado, la aprehensión por parte del ser humano de diferentes esferas de existencia, de un mundo estratificado, de distintos niveles del cosmos, así como su vivencia en el mundo material y su impronta en la comunidad y en lo que se ha denominado como *contrato social*, observando la convivencia de éste con otro contrato: un *contrato de conciencia*,²⁴⁵ concomitante a aquél, y que gira en torno a lo inefable del cosmos y a la experiencia diaria de la vida. Un contrato, por lo tanto, de carácter cosmológico.

De esta manera, una comunidad vive e interpreta el universo en el que se encuentra inmersa, se construye un cosmos. Una comunidad, un pueblo, encuentra esta comunicación superior como solución existencial. Comprendemos, pues, la importancia de estos estados sensoriales en las pinturas del paleolítico, de esta primera cosmovisión de la que tenemos noticia. No queremos, sin embargo, que estas hipótesis nos conduzcan a la idea de un simple determinismo, ya que son varios los factores que intervienen en la construcción de un cosmos, y al mismo tiempo, la cultura que se va formalizando, es mediadora de estas experiencias. La cultura nos ofrece mundos posibles y modos de ver. La siguiente definición de Chantal Maillard nos posibilita un retrato más que satisfactorio para comprender el alcance y magnitud de este fenómeno complejo que llamamos *cultura*:

“Atendiendo a la etimología de la palabra cultura (del latín *colere*: cultivar, practicar, honrar), una cultura es en cierto modo un culto a la realidad, es decir, la práctica mediante la cual se conjura a la realidad para que permanezca favorable, lo que equivale a decir: para que se mantenga en un cierto orden, para que sea en alguna medida controlable, que permanezca en un horizonte visible. Lo que una cultura ofrece, en efecto, es ante todo

244 Oteiza recurre a una cita de Friedrich Nietzsche, extraída de *Más allá del bien y del mal*: “Todo lo profundo necesita una máscara”. Sin embargo, Oteiza rebate al filósofo diciendo que “todo lo profundo es ya máscara”. *Ibidem*, p. 109.

245 Lewis-Williams y Pearce ([2005] 2009). *Dentro de la mente neolítica*, pp. 43-44.

una forma de ver. Según la visión que se adopte se establecerán lo significados, se dictarán la leyes, se adoptarán comportamientos, se formarán los sistemas de creencias y, en base a éstos, se regularán las formas de ser y de comunicarse”.²⁴⁶

Al tiempo que en la práctica agrícola de la siembra la tierra que se cultiva es fértil, así también el acto de una cultura hace fecunda la consciencia y la experiencia humana. Una aventura de internarse en el universo del que formamos parte, en todas sus culturas el ser humano ha efectuado una exploración activa de su consciencia cambiante en todos sus espectros y ha accedido y viajado a través de los distintos niveles del cosmos:

Buscando mis amores
Iré por esos montes y riberas;
Ni cogeré las flores,
Ni temeré las fieras,
Y pasaré los fuertes y fronteras.²⁴⁷

Todos los estratos del cosmos se unifican en el Ser Estético, que es solución existencial, y resuenan en el poema, donde se inscribe la experiencia, en esta máscara cósmica en la que han ingresado los rostros fundamentales del paisaje, o dicho de otra manera: “el orden universal entra en el mundo por las estatuas, y en ellas se encuentra con el hombre.”²⁴⁸ El regreso victorioso de esta incursión en el paisaje es la posibilidad, por tanto, de construir aquella máscara cósmica, y de articular así el mito. Y es a través del mito que viene a la existencia un cosmos, y mediante él se da cuenta, se relata, su surgimiento: “la suma de las revelaciones primordiales está constituida por (los) mitos”.²⁴⁹ Dichas revelaciones encuentran su resonancia en el plano existencial del sujeto y se traducen a la vida cotidiana, a una cosmogonía y una cosmovisión, procuran una cosmología. Oteiza lo define de la siguiente manera: “Mito es invención de arte en proyección social sobre los pueblos. Es imagen de un mundo y guía histórica de una sociedad. Es la fábula, las necesidades religiosas proyectadas en las geometrías espaciales y activas del artista.”²⁵⁰

El mito se fundamenta en el Ser Estético como un acontecimiento primordial, como la proclamación de una situación de carácter cósmico, para revelarse así en un tiempo que es el de los orígenes. En este lapso de lo intemporal, lapso de lo cósmico, el mito viene a la existencia, toma presencia y es relatado, porque el mito se alberga en las estructuras del poema. En las construcciones míticas de culturas de carácter histórico, en la que estos acontecimientos primordiales son situados y contextualizados históricamente, dentro del proceso de un relato histórico, su manifestación estética siempre retorna al tiempo cósmico, a este espacio de lo que se manifiesta como fuera del tiempo, o en otro tiempo.

Un tiempo del origen que se revela en los estratos del paisaje: es sabido que en algunas pinturas de Nicolas Poussin el paisaje fue pintado antes que los personajes, que el paisaje precede a la aparición de las figuras míticas, que habitaron estos lugares inconmensurables *in illo tempore*. Y es así como el paisaje se

246 Maillard (1990). Op. Cit., p. 105.

247 San Juan de la Cruz. ([1584] 2011). Op. Cit., p. 63 (composición de 1578-80) y p. 107 (en la segunda redacción).

248 Oteiza ([1952] 2007). Op. Cit., p.219.

249 Eliade ([1957] 2014). Op. Cit. p. 71.

250 Oteiza ([1944] 2007). Op. Cit., p. 270.

hace visible en Poussin, como una naturaleza vuelta a los orígenes, en las primeras mañanas del mundo donde se fraguaron las relaciones entre el ser humano y el universo, los primigenios momentos de un cosmos habitado por los mitos, todos ellos situados en un tiempo *virgen*, en una integridad primera de las cosas: “Lo que interesa a Poussin es la relación directa que tiene el hombre – cualquier hombre – con el universo, en lo más elemental de sus relaciones.”²⁵¹



FIG. 5

Aparecen de esta manera los personajes inmersos entre los pliegues del paisaje, habitándolo desde una dimensión primigenia, en la misma arcadia, y de ahí la importancia que el paisaje irá cobrando en la pintura de Poussin, un paisaje recreado, vuelto hacia lo mítico, una naturaleza de fuerzas e inmensidades que estas figuras no pueden dominar ni conocer por entero y sin embargo, ha quedado marcada por sus presencias y por sus obras. Un paisaje que es, utilizando la expresión de Gombrich, una *visión viva*, una segunda vida de la naturaleza que se hace a la visión como demuestra el siguiente comentario de Pierre Rosenberg en torno a dos paisajes con las figuras de San Mateo y San Juan respectivamente:

“Ningún soplo de aire agita lo árboles, el agua del río parece inmóvil, el bloque de piedra de nítidas aristas, los trozos de columnas lisas y como sedosas dan ritmo al espacio. Los evangelistas, como tantos relieves esculpidos, forman parte del grandioso espectáculo de una naturaleza soleada y serena, atemporal, ideal, eterna. Poussin representa a los dos solitarios inspirados, no encerrados en su gabinete de trabajo, sino al aire libre, en la naturaleza.

Se interesa muy particularmente por la luz, una luz clara y viva que envuelve las composiciones y les confiere unidad. Observada con una mirada muy aguda, esta luz exalta los colores brillantes, cincela los ropajes situados delante de Mateo igual que el águila vista de perfil a la que Juan da la espalda, magnifica los relieves de las rocas, los reflejos de las nubes sobre el agua durmiente.”²⁵²

Los paisajes de los indios de la Grandes Planicies o los realizados por los aborígenes australianos, tanto en pinturas como en bordados, se presentan en su gran mayoría como formaciones geométricas y no figurativas: un paisaje y una topografía al mismo tiempo, una geografía real y a la vez mítica. En el caso de las pinturas australianas, su relación con la tierra que ellas mismas demarcan las convierte

251 René Démoris (2007). *De La tempestad a El diluvio*. En, VV. AA. *Poussin y la Naturaleza*, p. 95.

252 Rosenberg (2007). Comentarios al catálogo *Poussin y la Naturaleza*, N° 35-36. En VV.AA. Op. Cit., p. 210.

en mapas, pero las relaciones entre los distintos elementos del paisaje están marcadas por los hechos del pasado mítico. “Los antepasados ancestrales existían desde antes de que se formara el paisaje, y fueron ellos quienes le dieron forma y significado”.²⁵³ Por ello mismo, el paisaje está atravesado por una perspectiva mitológica y por lo tanto las relaciones que se establecen en las pinturas interiorizan las formas de entender el paisaje, las formas de vivirlo y percibirlo, como si el mapa y la vista de Toledo que pintara El Greco, se hubieran fusionado irremediamente y no pudieran volver a separarse jamás.



FIG. 6

Dentro de la escuela de xilografía japonesa denominada *Ukiyo-e*, imágenes del mundo flotante, las estampas de Utagawa Hiroshige se abren hacia conocidos lugares y rutas japonesas. Paisajes urbanos (como es el ejemplo de las Cien famosas vistas de Edo o las de Kyoto), y naturales (en los Cincuenta y tres sitios de la Ruta Toukaidouie o sus vistas de las estaciones), que como en Poussin, aparecen habitados por pequeñas figuras también aquí en tránsito. Muchos son caminantes y viajeros, habitan los infinitos espacios del cosmos y los trabajan, dejando una huella, pero una huella que es al mismo tiempo efímera en comparación con la naturaleza: una intensa lluvia que sorprende a los caminantes que cruzan un puente, lugares cubiertos de nieve, silenciosos ambientes invernales, y paisajes marcados por la presencia de santuarios pero dominados por las formas elevadas de árboles y montañas, atravesados por sinuosos ríos... las figuras humanas se alejan o se acercan empequeñecidas, observan los cerezos en flor, se encuentran en peregrinación o navegando en ríos y mares.



FIG. 7

²⁵³ Ocampo (2011). *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, p. 153.

En las pinturas *Shan Shui* (montaña y agua), con una fuerte influencia de los principios taoístas, la presencia humana es tan solo la pequeña anécdota de un paisaje que crece hacia una profunda infinitud, hacia los estados contemplativos: “no surge del espacio, sino del *vacío*; su tema es esencialmente la *montaña* y el *agua*, que combina con intenciones cosmológicas y metafísicas”.²⁵⁴ Lo humano es siempre un pequeño acontecer, sucede inmerso en su pequeñez en un cosmos indómito, en un universo de lo maravilloso, en la hermosura de todo lo creado que solo puede ser vivida como milagro: “en el fondo no hay más que un solo milagro, del que derivan todos los demás, y ese milagro es el contacto entre lo finito y lo Infinito, o la eclosión de éste en el seno de aquél.”²⁵⁵



FIG. 8



FIG. 9

Podemos hablar de este milagro primordial tal como se nos presenta en la fulgurante floración de las pinturas de Vincent Van Gogh. Con la sinuosidad de su trazo y sus flujos de color, todo el sentimiento que atraviesa sus pinceladas y que recorre sus telas, nos supone una experiencia de abandono a infinitos torbellinos vertiginosos cumplidos por aquel *desarreglo de los sentidos* y el incesante trabajo del *poeta-vidente*, recorriendo los campos con su material cargado a la espalda, como un *pintor-obrero* a la búsqueda de una visión. No pocas veces, al hablar de Van Gogh, se ha hecho referencia a una pérdida de lucidez y a una visión sintomática de aquella. ¿No afirmaremos ante sus pinturas que aquella lucidez perdida resultó en una luz nueva para la visión? El cosmos se forma en sus paisajes con la sensualidad ondulante de cipreses flamígeros y de áureos trigales, con el polvo estelar de sus cielos nocturnos y la luminosidad desprendida por sus árboles en flor. Todo tiene una tendencia hacia el aire y la luz. En la eternidad del paisaje, todo es efímero, un estímulo visual espontáneo que recorre las fuerzas naturales en un acorde que reúne la tierra y los cielos, al paso de un oscilante viento orbital, en una atmósfera de colorido y luminosidad, propios de un pequeño universo que se forma en la pintura.

“Mire esta Sainte-Victoire (...) esos bloques eran de fuego. Aún hay fuego en ellos”.²⁵⁶ Así le decía Paul Cézanne a Joachim Gasquet, percibiendo aún el fulgor que impregna los sedimentos de la montaña, que una vez fuera un volcán. Aquel tiempo de los titanes, tiempo forjado en el fuego y en la tierra, queda inscrito en la carne sensible del paisaje que el pintor aprehende desde la intuición: “para pintar bien un paisaje, debo

254 Schuon ([2007] 2011). *Arte sagrado y arte profano de Oriente y Occidente*, pp.103-104.

255 Ibídem, p. 97.

256 Gasquet ([1921] 2009). *Op . Cit.*, p. 170.

descubrir en primer lugar las capas geológicas”.²⁵⁷ Los sedimentos y estratos sensoriales devuelven un eco que debe ser materializado en la tela, deben aparecer perceptibles. Estos sentidos materializados contienen un tiempo de lo perdurable, todo un cosmos: “la conciencia del mundo se perpetúa en nuestras telas”.²⁵⁸ Lo que el ojo percibe son colores y formas que se sintetizan como impulsos, como manchas. Las formas se manifiestan mediante estas pinceladas, sin quedar delimitadas por el contorno. La vibración de los límites los des-borda. Sobre el pintor impactan todas estas impresiones que traspone a la pintura. La intensidad de los sentidos que se encarna en una *armonía paralela a la naturaleza*. Sensaciones vivas que se hacen visibles: capas geológicas de la Sainte-Victoire, pero también las de una mesa con manzanas y melocotones, la de los rostros y gestos, o las de los grupos de jugadores de cartas o de bañistas.



FIG. 10



FIG. 11

Es también en la geología de los montes que rodean el santuario de Arantzazu donde Jorge Oteiza encuentra su friso de apóstoles. Montes abiertos, como en medio cilindro, donde ya están latiendo las estatuas: “está hecho por el paisaje. Yo no he hecho a los apóstoles estos. Yo he mirado donde estaban hechos y no he hecho más que interpretarlo (...) he hecho de puente”.²⁵⁹ Reconocimiento de las estatuas en el paisaje, y resonar del paisaje en las estatuas. Apóstoles cóncavos, des-entrañados, vaciados para hacer hueco, para acoger al espíritu. Recordamos en este sentido aquellas palabras de Mevlânâ Rûmî²⁶⁰ sobre la flauta derviche: “Somos como la flauta (*ney*) / y nuestra música proviene de Ti”.²⁶¹ La música se hace en la resonancia del vacío, de ese hueco.

Al mismo tiempo lo que se hace en esa concavidad como protección existencial es *un pueblo, todo un pueblo*, y como dice Pedro Manterola: “más que remitirnos a la imagen evangélica de los apóstoles o a una noción tan difusa como la de apostolicidad, requiere la restauración del valor que representa la idea de comunidad. Lo que se evoca en la fachada de Arantzazu es el anhelo de una comunidad ideal”.²⁶² Una comunidad que habita un cosmos, porque ha organizado el universo, ha tomado una elección existencial y se ha dispuesto a asumirla. Ha creado un cosmos, ha fundado un mundo con las estatuas, con el Ser

257 *Ibíd.*, p. 171.

258 *Ibíd.*, p. 193.

259 Declaraciones de Jorge Oteiza recogidas en el reportaje para la jornada de conmemoración del *Centenario de Oteiza en Arantzazu* (Baketik / Quod Sail, 2008). Puede consultarse en la siguiente dirección, encontrándose las declaraciones citadas en el minuto 4:50: <https://www.youtube.com/watch?v=BpoyT7NteZE>

260 Djalâl al-Dîn Muhmmad Rûmî (1207-1273), conocido por sus discípulos y seguidores como *Mevlânâ*, “*Nuestro Maestro*”.

261 Recogido por Halil Bárcena (2015) en *Perlas Sufíes. Saber y sabor de Mevlânâ Rûmî*, p. 167.

262 Manterola (2006). *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, p. 15.

Estético. El poema es esta orientación en un cosmos, es la posibilidad de una cosmología. El ser humano se adentra en el paisaje para encontrar allí su *morada sagrada*, una *imago-mundi*, y regresar para construir aquello que es máscara cósmica.



FIG. 12

Y así toda comunidad humana elabora su cosmología, articula sus mitos y sus rituales. De aquí se deriva lo que podríamos llamar un comportamiento simbólico o una actitud existencial, y de ahí un sentido, una razón en común: “toda vida económica, social y religiosa, tiene lugar dentro de una concepción específica del universo e interactúa recíprocamente con ella. No puede ser de otro modo”.²⁶³ Esta concepción no es primeramente discursiva, no se construye en torno a un discurso del mundo, sino que se erige con el Ser Estético, con su encarnación perceptiva y sensible. El poema es lo que atrapa al Ser Estético, en el sentido en que Oteiza otorga al artista su condición de hacedor de trampas. Así se constituyen todas las cosas, mediante el despertar de un poder plástico de la percepción humana, abierto al goce de las formas y a lo vital, mediante la construcción de un mito, de una solución existencial: “en la que están sumergidas todas las cosas, y en la que nacen los valores estéticos fundamentales. La comprensión de esa *plasticoactividad* natural, que se da con una presencia constante en nuestra vida que nos rodea, convierte la visión habitual del hombre en una forma superior de vida”.²⁶⁴

Este acto fundacional del cosmos se nos manifestaba ya en la pared primigenia de la caverna. En la *Salle du crâne*, de la cueva de Chauvet, observamos todo un grupo de animales que se agolpan en una de las paredes, entrando y saliendo de una cavidad de pliegues, un pequeño hueco en la formación rocosa. Los animales van hacia la hendidura, sobre todo por el lado derecho, y salen de ella, como abalanzándose sobre nosotros, por la izquierda, con un grupo de caballos y toros de los que ya solo vemos sus cabezas, como en primer plano: la perspectiva se compone en el mismo espacio cavernoso. Es esta pequeña concavidad de pliegues en el mundo de abajo, penetrando por la garganta de la cueva, un tránsito y fluir de seres sagrados, de animales totémicos, una entrada y una salida entre aquel mundo y el nuestro: punto de encuentro atravesando un túnel, el de la cueva, un vórtice como el que aparece en el espectro límite de la conciencia, y que se hace en la pared, en la membrana limítrofe.

²⁶³ Lewis-Williams ([2002] 2011). Op. Cit., p. 214.

²⁶⁴ Oteiza ([1944] 2007). Op. Cit., p. 290.

Comprendemos, por lo tanto, la fuerza generatriz de esa hendidura de Chauvet, como el acceso uterino al mundo celeste en el *Entierro del conde Orgaz*, de El Greco, por el que el ángel introduce el alma vuelta a la niñez del difunto.



FIG. 13

Hendidura matricial porque el mundo genera vida desde sí y porque de la membrana brotan las visiones de ese otro lugar, de esa otra dimensión: todos los niveles del cosmos se relacionan como vasos comunicantes y pueden todos ellos atemperarse, como así lo hace el ser humano para hacerse uno con el universo, para ponerse al ritmo de la música de las esferas, para abrir las puertas de la percepción, puente entre la experiencia cotidiana y la encarnación estética. De la membrana rocosa emergen las formas geométricas primordiales y los animales-espíritu, y del mismo modo, el ser humano del paleolítico superior introducía en los huecos de la cueva, en aquella superficie permeable, de ida pero también de regreso, diferentes objetos. En las construcciones del neolítico seguirá esta práctica, pero ya en los vanos de la pared, que hereda esta cualidad de membrana, y toda construcción, sea la casa, el templo o la ciudad, integra nuevamente el cosmos. Así ha llegado hasta templos de religiones posteriores, y lo reconocemos en los templos cristianos, con las figuras o imágenes que quedan introducidas en hornacinas, en la pared de la iglesia.

Comprendemos que la experiencia de la caverna, como la del mundo, es una vivencia multisensorial y multidimensional, donde interactúan experiencias sensitivas de luz y oscuridad, de la proyección de las lámparas de sebo encendidas y de llama titilante en las paredes, de las sombras que se producen por doquier, de la experiencia sonora y auditiva en el interior de las cuevas, el resonar de las voces, también de instrumentos musicales, de ritmos y ecos, la humedad y el ambiente cavernoso, etcétera. El acto que se ejercerá en la membrana es una escucha, una atención, no para imponerle a la pared la figura del bisonte o del caballo, sino para extraer al animal de la misma roca, porque ya está preñante en ella. Puede adivinarse, en muchos de los casos, en los rasgos de la superficie de piedra, en una muesca o en una tonalidad, en el descubrimiento de formas y de nódulos en la pared: algo se percibe.

Hay toda una actividad de lo táctil sobre la membrana, como no puede ser de otro modo, ya que establece un con-tacto entre ambas dimensiones. Lo comprobamos en las marcas y acanaladuras realizadas en la piedra, marcando el velo o rasgándolo, y por supuesto en la aplicación de pintura. Por

un lado las impresiones de manos como un acto conectivo directo, tocar la pared, sentir sus energías en lo táctil, dejando una marca, una huella de pintura como sustancia extremadamente cargada,²⁶⁵ una potencia significativa y relevante, un tratamiento ritual, por lo tanto, de las paredes. Y por otro lado, una potencia de lo táctil a la hora de hacer presente en la roca al animal que se presenta indivisible de la misma, indivisible de toda la composición: “el soporte es parte y da sentido a las imágenes”.²⁶⁶ Formas y animales que son visiones flotantes, como los bisontes de Altamira.



FIG. 14



FIG. 15

En las esculturas de su etapa más reciente, de su estilo tardío, William Tucker vuelve a un primitivismo del tacto, a lo primordial de los mitos *ctónicos*, a las fuerzas del cosmos: “Tucker vuelve a los dioses, vuelve a la tierra, y vuelve a la escultura como trabajo manual”.²⁶⁷ El escultor recupera la masa sólida, su volumen y su modelado, sus formas orgánicas y las marcas de lo táctil, del trabajo con las manos. Hay una tensión de superficie puesto que estas “son un flujo de sensaciones de su propio proceso de construir y de figurar”.²⁶⁸ No es lo que se reproduce, sino aquello que se produce, y que se hace presente, no solo como visibilidad, como imagen, sino también como potencia táctil, es decir como materia que se ofrece a las manos, que se dirige *a nuestra corporalidad*. En el *non finito* de las esculturas de Michelangelo Buonarroti, la imagen como visión queda liberada de la materia de la piedra, como sucedía en la caverna paleolítica, dejando en el bloque de mármol las huellas de aquella extracción, de aquel acto de dar a luz la imagen, de aquella fisicidad, también presente en las esculturas de Auguste Rodin.



FIG. 16



FIG. 17

265 Lewis-Williams ([2002] 2011). Op. Cit., p. 223.

266 *Ibíd.*, p. 152.

267 Kosme de Barañano (2015). *Tucker. Masa y Figura*, p. 48.

268 *Ibíd.*, p. 74.

La presencia de la mano, de lo táctil, de lo corpóreo, indivisible de su materialidad, de su entidad física, de una condición aún de masa: “lo masivo es característico de una escultura que acaba de despertarse en la materia”.²⁶⁹ Lo atestiguamos así en la obra de Jorge Oteiza, en las esculturas de su primera etapa y en sus estudios para la estatuaria de Arantzazu, donde las figuras nacen de la materia conservando las marcas de lo táctil y las huellas del escultor, donde se hace aún visible lo masivo e informe, y las hendiduras o golpes de un dedo o una mano, incluso de un brazo, invocan la figura, un cuerpo o un rostro. Las potencias de lo táctil han hecho vibrar la materia, han arrancado de ahí una imagen. Implicación de lo corpóreo, la imagen-percepción se dirige también a todo el cuerpo.

“Tu película: que se sienta en ella el alma y el corazón, pero que esté hecha como un trabajo manual” -nuevamente una de las notas de Robert Bresson²⁷⁰ nos sitúa tras la pista de estas potencias de lo táctil. El tacto se hace objeto de la visión por sí misma, como lo definiera Deleuze, en lo que llamó *tactisignos*: “ahora es el ojo entero el que duplica su función óptica con una función propiamente háptica (...) el tocamiento propio de la mirada”.²⁷¹ Val del Omar habla de una visión táctil que por arco reflejo conecta el sentido del tacto con el de la vista: “la visión táctil ha de producirse como consecuencia de una supernatural-visión. Esta supervisión ha de provenir de una nueva iluminación pulsatoria (...). La visión táctil es un lenguaje pulsatorio elevador de la sensación palpitante de todo lo que vive y vibra”.²⁷² De la misma manera, las marcas de lo táctil suponen también la huella de un proceso en todos los niveles de la materia cinematográfica, dejando siempre la presencia de aquel despertar, de aquel surgimiento de la imagen, al tiempo que su transformación presupone una atención al cambio de las cosas, al proceso de los fenómenos: “puede ser un cambio, o una serie de cambios en la luz. O bien puede tratarse de un cambio de los elementos, de los agentes naturales. A ello adaptamos la técnica” - nos dice Peter Hutton.²⁷³ El seguimiento de un proceso, también el del trabajo, en el que el cineasta se relaciona con sus materiales: “Creo que es bueno poner nuestras manos en el proceso”.²⁷⁴ De esta manera, la imagen es también la traza de una inmersión en la materia, y como afirma Helga Fanderl, “you feel in my films the presence of my body and of my breath (...). A film always reflects the process of its own creation”.²⁷⁵

Lo que aquí se establece, como hemos visto desde la pared primordial de la caverna paleolítica, es una relación con lo corpóreo: “*Dadme pues un cuerpo* - sentencia Deleuze - (...) El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida”.²⁷⁶ En la pantalla es donde acontece y se in-corpora la imagen, las presencias pertenecientes al cosmos de sus materias, a la lógica de aquella realidad que es la de una imagen cinematográfica. Presencias y materias de la imagen se hacen un solo organismo, como

269 Manterola (2006). Op. Cit., p. 9.

270 Bresson ([1975] 2007). Op. Cit., p. 30.

271 Deleuze ([1985] 2010). Op. Cit., p. 26.

272 Val de Omar (1959). *Teoría de la Visión Táctil*, Publicado originalmente en *Espectáculo* N° 132, recogido en Op. Cit. (2010), pp. 115-116.

273 Peter Hutton por Peter Hutton. *Algunas ideas posteriores a los filmes*. Declaraciones del cineasta Peter Hutton recogidas y traducidas por Francisco Algarín Navarro (2011). In, *Lumière*, N°4, p. 43.

274 Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2011). *Entrevista con Peter Hutton*. In, *Lumière* N°4, p. 48.

275 Fanderl (2006). Op. Cit., sin paginar.

276 Deleuze ([1985] 2010). Op. Cit., p. 251.

el bisonte es indistinguible de su materialidad y se hace desde la materia de la roca, como las figuras son extraídas del bloque de piedra o las marcas sobre el material invocan la figura pero dejan ver aún de qué está hecha.

En la pantalla están latentes todas las imágenes, “todas las imágenes son posibles” - afirma José Luis Guerin,²⁷⁷ como la figura estaba ya pregnante en la roca: “soñar una pintura podía ser el modo de empezar a pintarla. Así probablemente, el bisonte rupestre fue previamente soñado en las sombras que el sol crepuscular proyectaría en los accidentes de la roca”.²⁷⁸ Luz crepuscular que alborea las imágenes, lámparas y antorchas que hacían resonar la membrana vibrante de la caverna. La imagen cinematográfica se proyecta así como lo pudo hacer una primera imagen: es la luz que despierta un tiempo del origen, allí donde se gestan los mitos, donde viene a nacer incesantemente un cosmos. La imagen trae este mundo creado a su materialidad, inscribe este cosmos entre sus pliegues, elementos arrancados al paisaje que forman una máscara cósmica, morada en la que adviene lo profundo. Una alquimia: “para que el cine forme parte de esta luminosidad y gloria elemental, y por lo tanto prepare el terreno para la devoción, debe obedecer a su propia materialidad.”²⁷⁹

Queda fijado en la imagen cinematográfica este universo tectónico, territorio y topografía al mismo tiempo, con el fuego de la luz y con la tierra de su materia, sedimentos y estratos, capas geológicas de paisaje inscritos como sentidos materializados, construyen la imagen y le otorgan su carne y su pulso. Laida Lertxundi retoma una cita de Elisabeth Groz diciendo: “La ventana, ahora un paisaje enmarca las fuerzas de la naturaleza y las devuelve al interior, atrayendo la iluminación adentro”.²⁸⁰ Se proyecta sobre la pantalla una otra vida del mundo, una segunda vida de la naturaleza, una armonía paralela, una visión viva: paisaje atravesado por las estructuras sensoriales, por las formas de vivir, percibir y entender el mundo que se han establecido en la creación de un cosmos. Un paisaje vivido, una ficción de la imagen como paisaje, lo que Laida Lertxundi denomina *landscape plus*: “una imagen del paisaje no, una imagen del cineasta en el paisaje”.²⁸¹ El paisaje está atravesado por las sustancias del cosmos, por los elementos primordiales y las formas del mito, como una estructura rebosante: “un estado de emoción amplificada que no puede ser del todo localizado, absorbido, entendido”.²⁸²

Se opera en la realidad de la imagen el milagro en el que lo finito y lo infinito se aúnan, en el que lo infinito se da a luz en la finitud del velo, de la membrana, oquedad de la cueva o encuentro entre mundos en la mandorla. Una vivencia sensorial, una visión como visibilidad superior, intensificada. Mediante la disposición del aparato óptico, como hacían Vermeer y El Greco, un ojo que toma vuelo, pues en la imagen cinematográfica todo tiende hacia el aire y la luz, y se hace en ellos: una verdad de la imagen que en la imagen misma se presenta con su ritmo secreto, su *música callada*, penetrando en la consciencia y en la percepción, lugar de sentido y de visión.

277 *Todas las imágenes* (2007). En *Cahiers du Cinéma*. España. Nº4, p. 35.

278 Guerin (2011). *La dama de Corinto*. En, VV.AA, *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, p. 44

279 Dorsky ([2003] 2013). Op. Cit. p. 26.

280 La cita original de Elisabeth Groz se encuentra en *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the framing of the Earth*. Columbia University Press, 2008, p. 14. Laida Lertxundi la incluye en *Espacios de Libertad*, dentro del catálogo VV.AA. *Llora cuando te pase* (2014), p. 29.

281 *Ibíd*em, p. 30.

282 *Ibíd*em, p. 31.

2.4

Lugar

“Colocar una piedra en posición vertical en un espacio despejado puede considerarse el primer acto escultórico”, nos dice William Tucker.²⁸³ Este acto hace que la piedra quede separada de las demás, no elegidas. Esta piedra vertical es ahora una visión sagrada por su misma presencia, y no por aquello que represente, puesto que es una *cosa-en-sí*, ni por lo que connote. Esta piedra en vertical, puesta en pie, implica una consciencia, y de ahí algo se hace, algo se produce, surge la estatua, se configura una imagen. Levantar un plano cinematográfico tiene también estas implicaciones, es también un acto de conciencia, y de ahí su potencia de visibilidad, como en estas piedras:

“Los crómlech, los dólmenes, los menhires, son los *old haunts*, las viejas moradas que hablan de la existencia de unas gentes, y de unos artistas, que han elevado esas piedras, que han posicionado y colocado de una manera determinada. A la piedra-cosa, materia, le han dado un registro de materia a contemplar, de escultura o como quiera que lo llamemos. Ben Nicholson puso el acento en cómo estas instalaciones de piedra significaban el paisaje inglés y el de la Bretaña francesa, y su compañera Barbara Hepworth recuperó el sentido de la escultura en el paisaje, la vuelta al territorio, como había proyectado Brancusi en *Targu Jiu* (1935-1938)”.²⁸⁴



FIG. 18

Construir un plano cinematográfico se nos presenta como la tarea de erguir aquellas piedras, de conformar una *materia a contemplar* y de configurar un paisaje, de establecer un territorio, tanto físico como espiritual, resonante, como los dominados por *el magnetismo de las piedras y su forma de engastarse*. Con las mismas palabras podemos hablar de la construcción de un film, de la articulación de las materias en un plano y de la relación establecida entre ellos. Acto de conciencia que intensifica las relaciones perceptivas del ser humano y que hace presentes los elementos plásticos como tales. Cuestiones estas en las que radica la monumentalidad escultórica que podemos aplicar también al hacer cinematográfico: “lo monumental no depende de la escala sino de su propia energía”.²⁸⁵ Estas palabras nos recuerdan aquella problemática de las fuerzas a la que ya nos referimos anteriormente, a la apertura hacia lo cósmico y vital, en una voluntad dinámica de la estructura.

283 de Barañano (2015). Op. Cit., p. 54.

284 Ibídem, Op. Cit., p. 54.

285 Ibídem, Op. Cit., p. 62.

Las estelas conforman también un grupo de *piedras-conscientes* que nos llegan de distintas maneras y formas desde otros tiempos y culturas. Bloques erguidos, distinguidos del resto de piedras de un lugar, que manteniendo visible su materialidad de piedra, su condición de masa y sus elementos de materia prima, han sido grabados con formas geométricas, con inscripciones o con figuras humanas y objetos, en algunos casos esquematizadas y en otros más figurativas. Las hay también anepigráficas, en las que tan solo la piedra erguida marcaba el lugar, a veces con alguna señal grabada. O incluso algunas en las que con sencillos pulidos y marcas en la piedra, se esculpía un animal, como es el caso de un verraco encontrado en Arrazua, Bizkaia, y perteneciente a una cultura indígena de la segunda Edad de Hierro.



FIG.19

Estas estelas no son únicamente el testimonio plástico de la solución existencial a la muerte y de las actividades funerarias de una comunidad, sino que al mismo tiempo, señalan o demarcan un territorio, y es sabido que en algunos casos, a los pies de la piedra, no se realizó enterramiento alguno, siendo la estela conmemorativa o indicativa de un lugar. Una piedra en el paisaje que es encarnación de la geografía primera, y por tanto su matriz. Piedra-estatua que es centro pero también demarcadora de un territorio, es puerta o túnel a otros tiempos y al tiempo primigenio del origen: “en esa piedra-estatua se encuentran las primeras formas, las primeras palabras, el primer verbo”.²⁸⁶ La estela de Agiña que Oteiza levanta en homenaje a Aita Donostia es una conciencia que, erguida sobre la tierra, *recoge e integra esta memoria del paisaje*, la comunicación superior anhelada por el escultor sucede al nivel de este verbo primero, en este crómlech alzado, puesto en pie donde *todo sucede por primera vez*, porque algo se hace a la visión, como en la pantalla erguida, el plano levantado por el cineasta. Como en la estela de Agiña así sucede también en la imagen cinematográfica:

“El profundo círculo de la piedra funciona como un contenedor de luz, como un recipiente, es un lucernario que absorbe y refleja el ciclo solar, con sus variaciones lumínicas (...) La luz vacía y llena el cuerpo de la piedra. (...) Ante los ojos del espectador, la piedra se hincha y deshinch, en una luminosa respiración. La piedra late, vive. Es un artefacto vivo que recoge el aliento y la memoria del lugar. En la piedra, en su disco vaciado, se proyecta y percibe el paisaje, con sus tonalidades lumínicas, es un espacio circular que se enciende y se apaga. La piedra es un manantial de luz y tierra, tierra con memoria: paisaje. Es un vehículo que transporta al interior del paisaje, conectando la superficie con las entrañas, con los tiempos que habitan los fundadores del paisaje.”²⁸⁷

²⁸⁶ Zuaznabar (2006). *Piedra en el paisaje*, p. 34.

²⁸⁷ *Ibidem*, 26.

Sucedía en aquellos tiempos primigenios que el augur trazaba en el espacio de la bóveda celeste un *templum*, un marco para el designio, lugar donde se habrían de hacer presentes los signos que establecen un mundo para la comunidad. El *templum* viene a configurar ese mundo, a manifestar un paisaje, y por ello mismo Martin Heidegger se refiere al templo griego afirmando que este “abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra”.²⁸⁸ El *templum* augural acota ese lugar que se erige, como las piedras en el paisaje, elegido y diferenciado de los demás, como un lugar aparte que los antiguos griegos denominaron *Tēmenos*. Y es con este nombre que el cineasta Gregory J. Markopoulos bautiza un espacio de proyección para su gran obra *Eniaios*, compuesta por veintidós ciclos, junto con el también cineasta Robert Beavers, que tras la muerte de Markopoulos en 1992 continúa con este proyecto.



FIG. 20

Espacio de proyección situado a las afueras de Lyssaraia, en el Peloponeso griego, este trozo de tierra reservado aparte sitúa la pantalla en el paisaje, reintegra los filmes con el lugar de los mitos, funde la experiencia de sus imágenes silentes con la experiencia del campo anochecido, la noche inmemorial de la Arcadia. *The Temenos* es para Markopoulos un santuario: “a sanctuary where one may approach Understanding”.²⁸⁹ Esta breve definición del cineasta, si bien está intrínsecamente relacionada con el lugar al que hace referencia, nos es igualmente interesante para pensar la imagen cinematográfica en su matriz poética. Lo que se levanta en la pantalla, lo que se abre en la imagen cinematográfica, es este lugar de sentido, de conciencia y conocimiento.

El *Karesansui*, o jardín seco, del templo Ryoan-Ji de Kioto, es también un lugar reservado aparte: un espacio rectangular, cercado por un muro de piedra. Un lugar que como en las pinturas Shan Shui, todo parece disponerse desde el vacío. Sobre un suelo de grava y arena rastrillada, se han dispuesto quince rocas reunidas en distintos grupos separados donde prospera entre ellas el musgo, como islas en un océano inmenso que la vista no puede abarcar de un solo vistazo, aun estando acotado y recogido entre los muros del templo. La mirada recorre el jardín sumida en un estado de contemplación. El jardín le permite esta intensa concentración, es decir, *hacer centro* con aquello que se manifiesta desde el vacío dibujado por las rocas y la inmensidad insinuada por la planicie.

Conciencia despertada por el lugar y sus formas que hallamos de otro modo en el espacio abierto por *Las Meninas*, de Diego Velázquez. Nos interesa aquí, más allá de la prolongación que la pintura opera hacia el espectador, la instauración de lugar que en ella se produce. Como las piedras del *Karesansui*, las

²⁸⁸ Heidegger ([1952] 2009). Op. Cit., p. 63.

²⁸⁹ Markopoulos (1971). *A solemn pause...* En, *Film as Film: the collected writings of Gregory J. Markopoulos* (2014), p. 350.

figuras de la pintura de Velázquez vislumbran el vacío y el aire que las rodea y que configura la estancia como caja vacía, que a Oteiza, en su Homenaje a Velázquez, se le revela como un frontón vasco de pelota. Como en el vacío del *crómlech-estatua*, aquí también se revela el espacio como pura actividad receptiva. En sus cajas metafísicas es este espacio espiritualmente habitable el que se muestra como materia escultórica, un lugar abierto como espacio sagrado. Pero también una escultura como *Tú eres Pedro* se erige como lugar, y por ello mismo Oteiza la denomina estela-capilla, pues su monumentalidad es también la de un templo, por cuyas incisiones se activa la mirada y se cuelga en su interior, como luz, el alma de quien la observa.



FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24

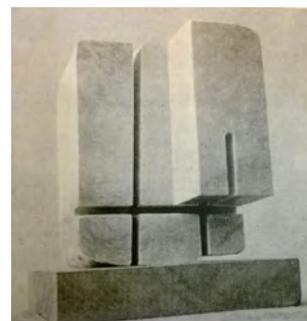


FIG. 25

Todo lo dicho nos hace afirmar, como lo hace José Ángel Valente, que “el lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo”.²⁹⁰ El lugar es un *Axis Mundi*, un eje central que, en ruptura con el espacio homogéneo, funda un mundo y es punto de orientación. Lugar-centro de demarcación donde algo se hace y todo puede comenzar, como la creación del mundo. Es también un umbral hacia la comunicación superior, porque el lugar es también donde se hace presente lo que es signo, aquello que el augur posibilita al acotar un punto en el cielo y aquello a lo que señala el poeta, lo que viene a hacerse imagen: “toda hierofanía espacial o toda consagración de un espacio equivale a una cosmogonía”.²⁹¹ Y es en el lugar, este espacio consagrado, donde se hace posible una alquimia, y lo vivo hacerse manifiesto, revelación hecha signo.

Las pinturas de paisaje australiano realizadas por los aborígenes, sobre las que ya hemos realizado algunos comentarios en el capítulo anterior, al referirnos al paisaje y al cosmos, presentan una amplia serie de conjuntos que articulan el círculo y la línea, creando mediante estos dos elementos complejas imágenes, como sabemos, al mismo tiempo geográficas y míticas. El círculo se presentaría aquí como centro, como lugar mítico, y la línea como el camino que conduce a todos ellos, un recorrido en la cartografía con sus puntos de pausa, de detención, en los lugares marcados, activos: “un lugar en el cual los antepasados míticos emergieron a la tierra, un sitio en el que hicieron un campamento y realizaron ceremonias, es decir, lugares de especial significación para los aborígenes”.²⁹² Los rituales desarrollados en algún recinto consagrado, erigen en su preparación y en su realización, con movimientos y danzas, con músicas y cantos, un lugar, resonante en el cosmos, como formas de renovación del pacto con las fuerzas del universo. Muchos de esos recintos disponen de un eje vertical, un *axis mundi*, centro mismo de comunicación superior.

El espacio teatral, desprendido de aquel lugar primero de los rituales, recuera su condición primigenia de lugar cuando acontece en él esta comunicación en la que se hace dentro, *axis mundi*, lugar de orientación en el cosmos, lugar de encuentros y de sanación. Cuando no es lugar de representación, sino lugar de vida, de experiencia orgánica, como la definiera Artaud. De encarnación del espíritu, de forma hecha carne: latiente y viva, que pone en juego todos los sentidos, lugar donde hacerse un cuerpo sin órganos, un cuerpo en el que todo es sensación, indiscifrible lógica. “Reencontrar el significado religioso y místico” del teatro.²⁹³

La poesía del espacio configura este lugar de fuerzas vitales. Es desde este sentido que podemos recurrir al lugar teatral para pensarlo en relación con el cine, y no desde las formas de representación, ni mucho menos desde las presencias de los cuerpos en la escena, pero sí desde un universo poemático compartido, el de las presencias matéricas, el de lo que acontece desde la plástica misma y el de la alquimia que se opera en un lugar, como el lugar consagrado: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo – escribió Peter Brook –. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.²⁹⁴ El espacio vacío queda ya erigido como las piedras en el paisaje, se levanta como *Axis Mundi*.

290 Valente ([1971] 2002). Op. Cit., p. 30.

291 Eliade ([1957] 2014), Op. Cit., p. 51.

292 Ocampo (2011). Op. Cit., p. 154.

293 Artaud ([1938] 1999). *El teatro y su doble*, p. 52.

294 Brook ([1968] 2015). *El espacio vacío*, p. 21.

Un teatro vivo que para su cumplimiento nos retrotrae al origen, al acto primero, como quedó formulado por Gordon Craig en sus colaboraciones con Isadora Duncan: danza y movimiento, acción y gesto. Recuperar los estados de embriaguez, aquellos descritos por Nietzsche, los estados dionisiacos que se vierten incesantemente a lo apolíneo en la tragedia griega, estados ebrios que desbordan y superan las estructuras aristotélicas. Lugar plástico y rítmico, donde se apresa el movimiento infinito del espíritu, afirmación wagneriana que, entendiendo la experiencia artística como conocimiento de lo esencial, defiende la reintegración del poeta en el lugar que originariamente ocupaba en la cadena teológica. Reintegración incesante en la vida, que el drama crezca desde los elementos plástico-rítmicos de la escena. La biomecánica de Meyerhold piensa igualmente el lugar teatral como de plasticidad rítmica, y así lo son también el texto y el cuerpo del actor: materias escénicas. Y así es que esta materialización es capaz de manifestar aquello que está en la sombra, aquello que escapa de la verbalización.

La plástica, de nuevo Artaud, es energía y fuerza, la palabra es música e imagen, se torna en respiración y gesto físico. Palabra afectiva que es elemento sonoro y de encantamiento, palabra hecha carne. El drama es ahora algo orgánico, que surge en la escena. Es una problemática de lo cósmico, su escala adquiere el grado del conflicto cósmico, todo se dirime allí donde se toca y penetra en lo otro incomprensible: “el drama surge del conflicto entre lo humano y lo inhumano. Lo inhumano es lo que el hombre no puede comprender. Es la creación que se manifiesta como Caos. Lo inhumano no es lo inorgánico, sino todo lo contrario: lo que el hombre no puede comprender de sí mismo”.²⁹⁵

El actor se entrega en su totalidad a una técnica del trance, a una desnudez, a una tensión extrema en el lugar teatral. Es un mediador en la búsqueda de Jerzy Grotowski de un teatro ascético, vuelto nuevamente lugar de sacrificio, lugar de manifestación de impulsos, de revelación, lugar para un acto santificado que trasciende los límites: sonidos y movimientos, gestos y resonancias que lleguen hasta lo invisto, precisamente más allá de la frontera perceptual, pero puramente sensible. El actor es cuerpo y aparato resonador, es carne liberada de resistencias y organismo respiratorio fónico-sonoro. Lo que sucede en el lugar teatral es un desenmascaramiento, y por ello es lugar de sentido: “(...) Cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos”, dice Grotowski.²⁹⁶

El lugar teatral se hace poema, puesto que es poesía encarnada: carne y huesos. El personaje, declaraba Federico García Lorca, debe aparecer en escena con un traje de poesía, no de psicología.²⁹⁷ En los *Lehrstücke* de Bertolt Brecht el personaje es entendido como material gestual que el actor utiliza, al tiempo que éste entra en conflicto con dicho material. De ese conflicto surge la persona dramática, de igual manera que el texto adquiere su cualidad dramática en su materialización escénica. En todos los casos el diálogo y la colisión entre materias escénicas son elementos fundamentales en estos artefactos brechtianos, es aquí donde se manifiesta la humanidad.

Lo que sucede en el lugar es una alteración y una intensificación de las capacidades perceptivas y de la conciencia del mundo. Así trabajaron conjuntamente John Cage y Merce Cunningham para hacer de lo invisible visible, nuevamente un *invisto* que es sagrado por naturaleza y que músico y bailarín invocan

295 Sánchez ([1992] 2002). *Dramaturgias de la imagen*, p. 99

296 En el artículo *Hacia un teatro pobre*, publicado por vez primera en Odra (Wroclaw, 9, 1965) y recogido en Grotowski ([1968] 2009). *Hacia un teatro pobre*, p. 7.

297 Sánchez ([1992] 2002). Op. Cit., p. 90.

en escena, en un fenómeno visual y auditivo. No podemos hablar ya de ejecutantes, sino de cuerpos que piensan, y lo hacen en la exploración de todas sus posibilidades, como lo hicieron los integrantes del Judson Dance Theater, entre los que pueden destacarse los nombres de Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown o Steve Paxton. El lugar es un amontonamiento de experiencias, de trazas y huellas, lejos de un sentido unilateral.

La densidad de las imágenes de Pina Bausch es una acumulación de materiales vivenciales, de la experiencia cotidiana, de impresiones y palabras a veces casi ininteligibles y fragmentadas, pero que en sus procesos de trabajo despierta el movimiento y el gesto. La imagen, como los cuerpos y sus movimientos están cargados de vivencia, de memoria y de conflictos. Se produce aquí una resistencia a los significados, todo queda liberado y alcanza lo que la palabra no podía expresar. Impulsos y colisiones, la imagen y el cuerpo son ahora intensidad y complejidad. Las fuerzas toman cuerpo, se han encarnado en la plástica de la escena. La danza japonesa butoh asume hasta la intensidad de los límites físicos esta problemática de las fuerzas que atraviesan el cuerpo, este conflicto que se vive en la carne. Como en las pinturas de Francis Bacon, se trata de pintar las fuerzas, de que el cuerpo quiera salirse de sí mismo en un grito, pero un grito que es el de todo el organismo. La tragedia de la existencia se vive en el cuerpo.



FIG. 26



FIG. 27

Asomarse al lugar como un acto de descubrimiento, de necesidad espiritual y búsqueda de sentido vital, como reclama Grotowski, y también, como la mirada del niño ante el mundo desconcertante que se le revela. Un acto, incluso, inicialmente ingenuo, como cuando Tadeusz Kantor se asomó en aquel año 1971, o tal vez fuese 1972, el autor duda, a la polvorienta ventana de una escuela, cerrada por vacaciones, en un pequeño pueblo de casas humildes. “Una ventana encierra muchos secretos oscuros”, afirma Kantor.²⁹⁸ La memoria se le hizo presente por primera vez, presencia viva de recuerdos que desembocan en el encuentro con la muerte. Y algo más: “La visualidad como condición de la percepción (...) y un deseo de superar el umbral de lo visible”.²⁹⁹ La ventana se convierte para Kantor en el conducto que activa su mirada, el acto de toda mirada.

298 *La clase de la escuela*. En, Kantor (2010). *Teatro de la muerte y otros escritos (1944-1986)*, p. 146.

299 *Ibíd.*, p. 147.



FIG. 28

Como en el Claro del que nos daba cuenta Zambrano, en el lugar, conocimiento y vida no se distinguen, pensamiento y sentir no se anulan, antes bien se identifican. En el lugar se posibilita una visibilidad nueva y como nos recuerda Valente: “El lugar no tiene representación porque su realidad y su representación no se diferencian”.³⁰⁰ Esto mismo sucede en la imagen cinematográfica: la imagen es el lugar, el filme construido y erigido como las piedras del paisaje en un acto de conciencia, proyectado en la pantalla, con su luminosa respiración, latido y vida. Lugar de fuerzas vitales, plástico y rítmico, tectónico. Lugar de sentido, como el templum trazado por el augur, como el Témenos griego o el Karesansui japonés. *Abrir un mundo y volverlo sobre la tierra*, realidad y representación indiferenciados. Utsela: “todo sitio en el que la conciencia religiosa encuentra favorable actividad, en que la persona se pone en relación con Dios o en relación política (o religiosa) con los demás”.³⁰¹ La imagen es territorio de energía, atravesado por vibraciones, algo que se genera desde el vacío y el silencio. Tomemos las siguientes palabras de Clara Janés en torno a la obra de Eduardo Chillida como forma de completar este estatuto de la imagen cinematográfica:

“Nadie ha visto ese fluctuar del vacío, ese paso previo al ámbito y a la materia, pero el arte lo capta y se convierte en plomada invisible que señala lo que lo circunda, lo que está *alrededor del vacío*, y define el lugar exacto de esos movimientos, esas vibraciones, que son verdadero *rumor de límites* y que en cuanto se materializan significan espacio, *espacio sonoro*.”

Y siendo la vibración ritmo, con ella surge el tiempo. Tiempo que no se detiene, espacio, que reta a recorrido. Y un impulso se pone en marcha y, al punto, con el nacimiento de la materia, del cuerpo sólido, la aparición del campo gravitacional que se manifiesta como la curvatura que lo rodea. Y esa gravedad *modula* el espacio convertido ya en *lugar de encuentros*.³⁰²

Mediante la superposición de planos y capas de papel, las Gravitaciones de Chillida tienen su fundamento en las densidades y las relaciones entre los límites, en la estructura de espacios y planos. El papel confeccionado artesanalmente se presenta con una fuerte materialidad, como observábamos en las piedras erguidas. Estos estratos de papel quedan unidos mediante finas cuerdas, trabajando los espacios, la energía y el aire. Formas ingravidas en las que Chillida intercala papeles de distintos tamaños, así como abre vanos en el material o dibuja trazos de tinta de distintos grosores. La luz es aquí también materia prima, pues crea los espacios y resuena entre los estratos del material.

300 Valente ([1971] 2002). Op. Cit., p. 30.

301 Oteiza ([1963] 2009). *Quosque tandem...*, apartado 45.

302 Janés ([1998] 2008). *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, p. 22.



FIG. 29

En las pinturas multiformes de Mark Rothko, realizadas entre 1947 y 1949, asistimos a un engendramiento del mundo desde su materia primordial. Masas de colores y conglomerados matéricos que se articulan en eterno movimiento de las formas, en una transformación continua, como el flujo de lo que aún está configurándose, esto es, naciendo eternamente a la figura. Rothko abre en su pintura estos campos de energía y de materia en expansión incesante: “una estructura latente actúa desde las profundidades del cuadro (...) opera aperturas en los espacios para liberar a la materia de su estatismo, para hacerla vibrar al tiempo que la moldea. (...) Espacios que se construyen y se destruyen en la tela, como un espacio infinito en el que la pintura es un flujo incesante por el que el observador avanza y retrocede”.³⁰³ Latido de impulsos luminosos, reverberaciones plásticas de luz y color que emanan de las materias en diferentes intensidades, como notas y acordes musicales que organizan este pequeño sistema sensorial y de afectación emocional. Musicalidad de un universo fluctuante, en el punto naciente, en plena flotación de formas: “condensaciones de energía que va y viene, tendencias en el espacio-tiempo”.³⁰⁴



FIG. 30



FIG. 31

303 Vega (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, pp. 53, 61,62.

304 Janés ([1998] 2008). Op. Cit. p. 23.

Será en sus cuadros seccionados donde este cosmos naciente encuentre su condición de lugar, pasando del magma inicial a la ordenación de elementos en tramas seccionadas de espacio y color. Organismo que no se articula en divisiones, sino antes en planos superpuestos, de límites indefinidos como nubes condensadas. Elementos estructurados en distintas combinatorias y repeticiones, puestos en relación, como “retratos o estados del alma”, (88) lugares abiertos a la visibilidad y a las necesidades espirituales, en la tradición y continuidad de los códices monásticos.³⁰⁵ Y nuevamente la luz, que como agente formador se intensifica: impulsos y latidos, respiraciones luminosas de la tela que rebasan los límites geométricos, en campos de energía que se expande y contrae, que permanece latente en distintas gradaciones y densidades.

Bajo estas premisas podemos descifrar algo de la raíz de la imagen cinematográfica, en sus fluctuaciones y estructuras, en los estratos de un plano cinematográfico, en sus múltiples capas y densidades, articulaciones y resonancias de luz, así como en las relaciones establecidas entre los diferentes planos de un film, como esos campos energéticos fluctuantes y como formas en gravitación. Estados de consciencia, estados del alma, en condensaciones, expansión y contracción, idas y venidas, como el recipiente de luz de la estela de Agiña: una materia que late como un cuerpo insuflado de luz, de hálito luminoso, de vida resonante como un ciclo solar.

Es en el lugar de la imagen cinematográfica donde se hace una geografía primera, una matriz del territorio fílmico y de un tiempo en los albores donde todo acontece como primera luz. Es territorio la imagen y es morada, lugar de fuerzas y de energías, de formas latentes. La imagen cinematográfica se augura como el *templum* o el *Tēmenos*, lugar trazado, lugar reservado aparte. Lugar plástico-rítmico, donde el drama crece desde esa misma condición. El drama es acontecimiento orgánico, a escala de un conflicto cósmico, vivido por el cuerpo de la imagen, vivido en este cuerpo mismo: un cuerpo del trance, una carne que piensa.

Un lugar de fenómenos visuales y auditivos, la imagen cinematográfica es una intensificación y una alteración sensorial y de conciencia, donde se acumulan las experiencias. *Landscape plus*: materias atravesadas por la vivencia, por la memoria y el conflicto. El cine es así un *teatro de las materias*, de intensidad y complejidad. Lugar de sentido, de actividad, como el del magnetismo de las piedras erguidas, de materias a contemplar, territorios de conciencia despertada. Punto o centro, *axis mundi*, fundación de un mundo en la ruptura de la continuidad del magma homogéneo, del que las formas emergen como una multiplicidad en la unidad. Es lugar de orientación porque la imagen cinematográfica es fundadora de una cosmogonía. Ventana a la que asomarse para la visualidad, como un conducto de activación de la mirada, como umbral de los límites de lo visible, un *rumor de límites* que se nos propone como recorrido, como impulsos, modulación como *lugar de encuentros*. En estos campos de energía de la imagen la materia vibra al mismo tiempo que se articula y moldea, es el flujo incesante de su vida.

305 Vega (2010). Op. Cit., p. 79.

2.5

Vibración de fuerzas: luz y energía

La película es el lugar resonante de luz y sombra: *ars lucis et umbrae*. Aludimos así a la obra de Athanasius Kircher que en 1655 recogía ya las teorías y los grabados de la cámara oscura y la linterna mágica, así como de la imagen reversible. *Ars Magna Lucis eta Umbrae* es por tanto un primer compendio de las investigaciones que siglos después conducirán a la cinematografía. Recurriendo a esta referencia en su estudio sobre la materia del cine, Jacques Aumont añade: “Se nos ofrece entonces una experiencia rara, en el cine y en la vida: vemos luz. La luz reina en el universo físico, en todas partes y, sin ella, no vemos el mundo; pero no vemos la luz”.³⁰⁶ Esta afirmación no deja de recordarnos aquellas palabras de José Lezama Lima: “la luz es el primer animal visible de lo invisible”.³⁰⁷

Lo que posibilita la materia de imagen cinematográfica es el encuentro de una luz y la superficie material de la película, siendo la imagen por lo tanto la ficción de una luz moldeada y puesta en forma sobre una superficie, sea primeramente el material fotosensible, sea posteriormente la pantalla de proyección. El cine es primordialmente luz modulada y transformada. Vemos gracias a la luz, pero no vemos la luz: el cine se nos presenta como una posibilidad de prestarle atención, como una aventura de la luz: “pase lo que pase en el drama y su relato, la película, en sí misma, es una cuestión de numen luminoso”.³⁰⁸ Toda sensibilidad óptica se complementa con una energía lumínica, nos recuerda Val del Omar, con una *psicovibración* de la mirada, la luz como un sistema *pulsatorio*: “Yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese esencial latido (...) Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa *sensibilidad reactiva*”.³⁰⁹ Luz que no solo descubre un mundo visible, sino que lo hace palpable. La luz como un sistema que devuelve un eco táctil que puede variar en ritmos, intensidades, colores y lugares. Elevación mediante esta luz *pulsatoria* de la sensación palpitante, de todo aquello que vive y vibra: “esa luz es empleada como energía enviada a resonar de acuerdo con la sustancia y temperatura vital de los objetos”.³¹⁰

Como agente activador, la luz que habita el plano permite la percepción de sus fluctuaciones y cambios, de su presencia formadora. Y al mismo tiempo posibilita la liberación y resonancia de una energía en la imagen cinematográfica, que Jorge Oteiza experimentó también en sus esculturas: al pasar de una estatua-masa a una estatua-energía, mediante una apertura de sólidos, por fusión de unidades livianas, cuya matriz formal es el hiperboloide; y posteriormente, mediante las perforaciones en el material, desde trayectorias distintas, o mediante cortes e incisiones, denominados por el escultor como *módulos o condensadores de luz*, la masa escultórica se hace energía, es atravesada por la luz y se desmaterializa,

306 Aumont ([2009] 2014). Op. Cit., p. 272.

307 Lezama Lima (1973). *Las siete alegorías*. En, *Muerte de Narciso. Antología poética* ([1988] 2008), p. 144.

308 Aumont ([2009] 2014), Op. Cit., p. 279.

309 Val del Omar (1959). En Op. Cit. (2010), pp. 115-116.

310 *Ibidem*, p. 116.

activándose espacialmente. El material parece abrirse y aligerar su peso, por esta irrupción, por esta pregnancia, pesar hacia arriba, haciéndose la luz en sus estructuras, en el punto de disolución, como una energía:

“(…)un mecanismo para procurar una mayor intensidad en la escultura desde el punto de vista de la energía. De la misma manera que el espacio que rodea la estatua es inicialmente un espacio de unas características neutras, que, para convertirse en un agente escultórico, debe activarse a partir de intervenciones materiales que lo hagan aparecer como tal, la luz continua que baña las masas sufre un proceso de discontinuidad a través de estos condensadores de luz que ofrecen gradaciones moduladas desde el interior de la propia masa escultórica”.³¹¹

Simultáneamente, sus ejercicios con las maquetas de vidrio para la pared-luz nos posibilitan repensar el cine a partir de este fenómeno, tomando sus palabras igualmente como una tentativa de describir la imagen cinematográfica. Escribe así el escultor sobre estas piezas:

”Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con unidades Malevitch, recortadas en papel e intercaladas. Y las dos que reproduzco, aproximándome a la idea de mi espacio mural compuesto: un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante. Toda la pintura plana sobre el vacío, desde Malevitch, se nos revela de una rigidez mortal. Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topológica. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí una forma puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen.”³¹²

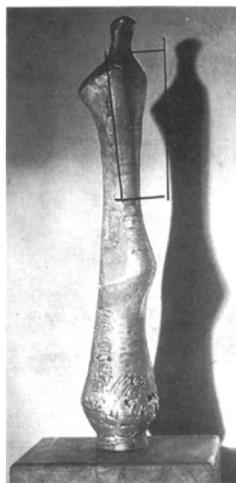


FIG. 32

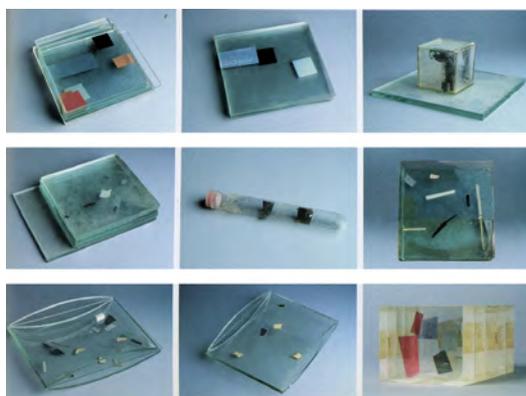


FIG. 33

311 Badiola (2016), *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*, p. 432.

312 Oteiza ([1957] 2014), *Propósito experimental 1956-1957. IV. Bienal de Sao Paulo. Catálogo*. Apartado bajo el título *La pared-luz*, sin paginar.

Rothko abre vanos en la pared, ventanas y puertas a lugares de expansión y contracción de luz, de fluctuación de energías. Oteiza hace que el muro se convierta también en luz, y si bien sus observaciones con aquellos vidrios no pasaron de la condición de pequeñas maquetas, nos dan cuenta de una experiencia y nos hacen comprender, junto con las pinturas de Rothko, la naturaleza de esa pantalla sobre la que sucede la proyección, de la encarnación de la imagen cinematográfica que acontece cuando en el proyector una luz fluctúa y se modula: el aire se ha convertido en luz, las formas ya respiran. Expansión y flotabilidad de unas formas vivientes que se desplazan en la imagen, formas que habitan entre la luz y la sombra, o que habitan gracias a su complementariedad. La luz centellea y vibra, late y fluctúa, recorre la imagen y se pierde en las sombras, en la negrura, que a su vez, como en la última etapa de Rothko, es noche palpitante, llena de matices y densidades, que también avanza y retrocede, también es vibrátil, apertura a otra materia. Un fluir y encuentro de energías, por tanto, como explica Barry Gerson:

“(…) Cada objeto emana un cierto tipo de energía y que cada objeto posee su propio tipo de energía-. Cuando juegas con estas diferentes formas, con el color, la luz, el movimiento, el espacio, el tiempo, combinándolas de una manera específica – que es algo que no puedo explicar en realidad, pues es algo que surge de forma espontánea –, encuentras un modo de llegar a una zona concreta y de sentir un tipo particular de energía emergiendo de esa zona. Y teniendo la idea de conseguir ese tipo particular de energías en el cine, tienes que filmar de tal manera que establezcas una serie de relaciones entre el color, la luz, el movimiento, el espacio, el tiempo. Dibujar relaciones probablemente sea la frase clave, porque creas la imagen a través de estas relaciones”.³¹³

El mundo filmado se transforma en un universo de materia fotosensible, de un estado de conciencia a otro, que es finalmente el de una película, un agente-cinematográfico, puesto que las formas se han activado en ella, mediante intervenciones materiales. Un entramado que emana de la luz que incide sobre las formas, que las modifica y activa, de las cualidades y texturas de aquellas, así como de su posición en el encuadre y de las estructuras en el plano, que se hacen perceptibles según un tipo de estado de conciencia. Un film, por lo tanto, acontece en la fluencia de una energía a otra, en duración de potencias multidimensional. La continuidad cinematográfica radica en este devenir de energías, en este continuum que se transforma, que fluctúa y cambia a lo largo de un film. Una serie de núcleos y pliegues.

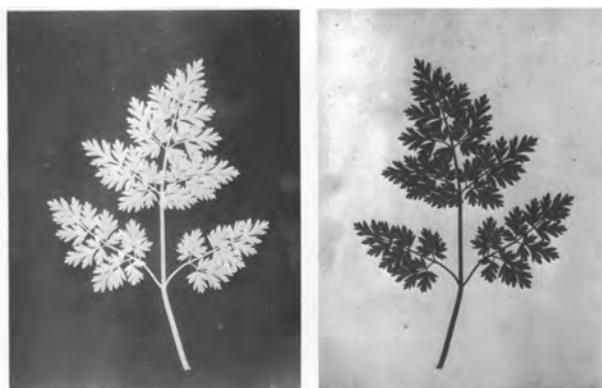


FIG. 34

313 Hanhardt (1976), *Barry Gerson Interviewed by John Hanhardt*. Film Culture N° 63-64, p. 58. Traducción del inglés por Francisco Algarín Navarro: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_16/01_text/xcentric_16_gerson_01.php

Las fotografías de Henry Fox Talbot se nos manifiestan tempranamente como huellas de luz sobre el papel fotosensible, como imágenes latentes. Fotografías que “se han obtenido tan solo mediante la acción de la luz sobre el papel sensible. Han sido creadas o formadas solamente por medios ópticos y químicos”.³¹⁴ Una alquimia de la luz sobre el papel: “la luz crea sombras que las sales de plata de un negativo convierten en luz; en su conversión posterior, la luz que aparece en el positivo proviene de la oscuridad”.³¹⁵ La luz es el elemento básico, fundacional, del que parte Fox Talbot a la hora de desarrollar sus intuiciones en torno a la fotografía:

“Así, pues, la luz, cuando está presente, ejerce una acción que, en determinadas circunstancias, provoca cambios en los cuerpos físicos. Supongamos, entonces, que esa acción pudiera incidir sobre el papel modificándolo de manera visible. De ser así, seguramente el efecto se asemejaría a su causa, es decir, que las luces y sombras del paisaje imprimirían sobre el papel su propia imagen, según sea más o menos poderosa la luz”.³¹⁶

Entre sus fotografías podemos destacar aquellas en las que, sin recurrir a la cámara fotográfica, un objeto colocado sobre papel preparado para ser sensible a la luz deja su impresión o su imagen sobre dicho soporte, tanto en positivo como en negativo. Estas imágenes formadas mediante impresiones de luz, sin el uso de la cámara ni la óptica, se nos presentan como esta plástica fundamental de la fotografía, de una plástica la luz sobre el material fotosensible. Impresiones lumínicas con las que Laszlo Moholy-Nagy elaboró sus estructuras de luz espaciales y de diferentes intensidades. Imágenes que en sí mismas son el misterio de esta encarnación físico-química. Una escritura, dirá Man Ray, en la que intervienen luz y química, objetos y papel fotosensible. Estas *Rayografías* son fundamentalmente un acto alquímico y mediúmico, una plástica que capta una huella, un aura, un espectro, acto de *espiritismo fotográfico*: el papel ha atrapado el espíritu de los objetos, “pero también puras formas luminosas que expresan la manifestación de la actividad psíquica”.³¹⁷

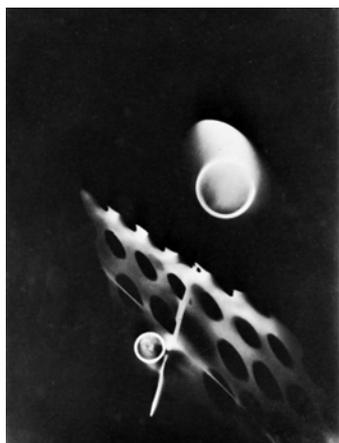


FIG. 35



FIG. 36

314 Fox Talbot ([1844] 2014). *El lápiz de la naturaleza*, p. 21.

315 Llorenç Raich Muñoz en su presentación *La naturaleza de la luz*. En *ibídem*, p. 9.

316 Fox Talbot, *ibídem*, p. 25.

317 Michel Pivert. *Imágenes del pensamiento*. En VV.AA (2010). *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía y cine*, p. 311.

La película fotosensible queda marcada por la luz, y es por la luz que algo toma cuerpo en el material. La foto-grafía es una escritura con la luz, del mismo modo que el foto-grama cinematográfico. Ambos son signos de luz, lugares manifiestos de luminosidad. En las proyecciones de las retículas de Nan Goldin, los cuerpos se proyectan como huellas de luz, impresiones luminosas esculpidas como trazas de afectación y de vivencia. Estas proyecciones de diapositivas se acercan a la secuencialidad cinematográfica a partir de la serialidad de la fotografía, al mismo tiempo que la imagen se genera como luz, como numen solamente táctil por la mirada, materia resonante en la pantalla. El entramado de las fotografías está atravesado por la luz: su afectación a los colores, a los espacios, a los cuerpos... las figuras habitan ambientes y atmósferas de impacto sensorial y psicológico para el observador, los mismos cuerpos se hacen con la luz y habitan en su respiración, como pálpitos, estados que se hacen desde esta plástica compleja de huella existencial.



FIG. 37

Las fotografías de Duane Michals se articulan en grupos secuenciales desarrollando una acción, un suceso sencillo, paradójico, universal, cómico, a veces misterioso, o el acontecer de algún gesto, la hermosura de un cuerpo... en todos los casos un elemento principal en la sensualidad de las imágenes es la luz, que incide en los cuerpos y los acaricia, que penetra por alguna ventana en una habitación para habitarla junto a las figuras, para vibrar en ellas y con ellas: "(...) soy un gran amante de la luz, me gusta mucho. La fotografía es fundamentalmente eso".³¹⁸



FIG. 38

318 Viganò (2001). *Duane Michals habla con Enrica Viganò*, p. 43.

Para Vilhelm Hammershoi las líneas y la luz eran motivo de fascinación, conformando lo que el pintor llamaba una actitud arquitectónica de la imagen.³¹⁹ Y así sus pinturas son un encuentro de interacciones entre espacios, en su mayoría interiores, y la luz, tanto la que penetra durante el día por las ventanas, impregnando los interiores, como la luz nocturna de unas velas. En todos los casos la carga emotiva, espiritual y psicológica de las obras viene a través de las articulaciones espaciales y las resonancias de luz que acontecen en ellos. Sus universos visuales están marcados por el silencio y se presentan en muchas ocasiones como “variaciones de motivos espaciales en el que los objetos van cambiando de ubicación y sometidos a continuas pruebas en constelaciones y enunciados espaciales siempre nuevos”.³²⁰ En ellos las figuras aparecen como elementos escultóricos, de sensibilidad hecha plástica, casi ausentes, vaciados, como en una introspección o concentrados en alguna tarea, de la cual en muchas ocasiones no se nos ofrece más que una sutil sugerencia.



FIG. 39

La luz esculpe estas figuras, reverbera en los objetos, atraviesa los juegos de puertas entreabiertas, o se impresiona en las paredes. Las presencias vienen fuertemente marcadas y definidas por la luz, tanto mesas y sillas, como jarrones y palancanas, objetos cuya posición e iluminación adquiere un halo misterioso para la mirada que recorre el espacio de la tela, en el que la luz dibuja las líneas, la arquitectura. Los interiores son cajas de resonancia de luz y esta adquiere también la categoría de figura, de cuerpo que habita los espacios y que ilumina también la danza del polvo en los rayos de sol.

Su aproximación a las figuras y el tratamiento muchas veces indefinido de los fondos, como en el caso de Retrato de una joven, nos hace pensar en las figuras de Francisco de Zurbarán, también calladas, casi inanimadas pero cargadas de humanidad, convertidas muchas veces en “maniqués o en modelos para soportar las telas que visten”.³²¹ Las telas se presentan como arquitecturas para la visión, con sus pliegues y texturas. Aquí también un aire cargado de luz esculpe y dibuja los volúmenes y las formas, que al derramarse sobre ellas las llena de sacralidad, sea sobre un grupo de vasijas colocadas en línea, sea sobre unos monjes cartujos y sus blancos hábitos o sobre Francisco de Asís en meditación. Como decía

319 Fonsmark (2007), *Hammershoi-Dreyer. La magia de las imágenes. El vínculo entre un pintor u un cineasta*, En, VV.AA. *Hammershoi i Dreyer*, p. 122.

320 *Ibidem*, p. 121.

321 de la Banda y Vargas (1990), *Zurbarán*, p. 43.

Cezanne: “No se pueden pintar almas. Se pintan cuerpos, y cuando los cuerpos están bien pintados. ¡Qué caramba!, el alma, si la tenían, irradia de todas partes y se trasluce”.³²² El alma de los cuerpos irradia con la luz, se hace luz.



FIG. 40

Por otro lado, las pinturas de Hammershoi pueden remitirnos a los interiores de Jan Vermeer. Una luz indefinible e incorpórea entra por una ventana e inunda una estancia interior, reverberando en el espacio, en sus recovecos, en caída oblicua, perfilando lugares de sombra, creando reflejos y brillos, posándose en los objetos, dibujando su materialidad y confiriéndoles una presencia para la mirada. Y en el interior, un momento en la cotidianidad privada, en el espacio íntimo donde las figuras han sido sorprendidas en una tarea, en un gesto, a veces concentradas, sin percatarse del observador, otras veces devolviendo la mirada al otro lado de la pintura. Instantes iluminados por aquella luz que pareciendo invisible se nos hace a la visión al resonar en la estancia y en los objetos que la reflejan. La atmósfera de las pinturas de Vermeer está cargada de un aire luminoso, de una esencia de luz que respira en ellos y con la cual las formas adquieren un ritmo y un sentido. La luz no solamente hace visibles los objetos sino que se hace visible a través de ellos.



FIG. 41

322 Gasquet ([1921] 2010), Op. Cit., p. 204.

La imagen acontece, utilizando el término que Didier Ottinger atribuye a Edward Hopper, como organismo y lugar *heliotrópico*. La pintura de Hopper se constituye así como estructuras y movimientos que quieren atrapar la luz en sus distintas articulaciones, en las cambiantes alturas y tonalidades del sol. Los espacios geométricos y arquitectónicos, como en *Rooms by the sea*, aparecen conformados por la luz, como lugares de visión en tanto que acontecimientos de energía y luminosidad, que recorta y dibuja planos y perspectivas, al mismo tiempo que resuena en los espacios de la pintura: “en la estela de Rembrandt, Hopper confiere a la luz una dimensión espiritual. Los hombres y mujeres enmarcados por la luz solar comparten una misma actitud de espera y de recogimiento. Están absorbidos por unos pensamientos en los que se mezclan la esperanza y el abismo, lo que ha llevado a Yves Bonnefoy a ver en estos lienzos otras tantas versiones profanas de la Anunciación (...)”.³²³ La luz como ser angélico que es noticia, signo de la vida del cosmos. Una dimensión espiritual que se conjuga con una sensualidad de la luz, con un erotismo de sus formas, de sus cualidades, de sus caricias y tactos, de sus vibraciones y de los ambientes que conforma. Sensualidad que es también la de una iluminación cósmica, proyectada sobre los cuerpos, sobre los paisajes y en los interiores: todo en la pintura acoge y manifiesta la luz.



FIG. 42

La ventana que observamos en la parte superior derecha de *La vocación de San Mateo*, de Caravaggio, parece inerte a la claridad exterior, por estar sus cristales cegados o por haber sucumbido a otra luz, que incide desde algún punto cercano, fuera de campo, llenando el lugar de claroscuros: un telonio donde se presentan las figuras de Jesús y Pedro, que hacen irrupción en ese mismo instante, y diríamos que la luz se manifiesta con ellos. Sin embargo, no es la luminosidad que se filtra por la puerta de entrada, sino una luz otra, que acompaña desde lo alto, en caída diagonal, el gesto de Cristo al señalar a Mateo. Gesto decisivo, profético, como una palabra sustancial que se hace carne y lleva a un impulso del cuerpo. La luz que ha irrumpido en la estancia desnuda es una luz encarnada que ha atravesado las tinieblas para ser verdadera iluminación, verdadero sentido del *hágase la luz*: “el resplandor que arranca a la noche figuras humildes para entregarlas a la eternidad”.³²⁴ La luz adquiere una fuerza plástica en sí misma: “la luz como principio mismo de toda figuración en cine, como materia y casi como médium, en el momento en el que deja de ser separable en luz representada y luz representante, para ser indistintamente, solo luz esencial”.³²⁵

323 Ottinger (2012), *El realismo trascendental de Edward Hopper*. En, VV.AA. *Hopper*, p. 54.

324 André Malraux en *Las Voces del Silencio*, de 1952. La cita junto a una reproducción de *La vocación de San Mateo* aparece en el estudio de Gilles Lambert sobre *Caravaggio* ([2008] 2013), p. 53.

325 Aumont ([2009] 2014), *Op. Cit.*, p. 279.



FIG. 43

En la imagen, por tanto, la luz es agente y objeto de la visión al mismo tiempo, es fenómeno natural y es signo, incide tanto en el ojo como en la conciencia. La imagen y sus estructuras se hacen visibles por la luz, al tiempo que estas hacen visible la luz misma. Iluminación: presencia de la luz y de su poder transfigurador, que activa los procesos cognoscitivos del observador y su comunión mental y espiritual.³²⁶ Lo que aquí sucede es una unión entre el ojo y la imagen, una unión de la mente y la pantalla. Cualidad *fototrópica* de la imagen que encarna una intensa relación entre el ser humano y la luz, una relación de carácter espiritual que se resuelve en sus estructuras. Toda metafísica de la luz se resuelve así en una estética de la luz.

En la oscuridad de la caverna una lámpara se encendía para revelar la materia de la roca, una experiencia sensorial entre luz y oscuridad que despertaba las imágenes. La luz de una llama era fuente de manifestación de todas las figuras en la piedra, para moldear todas sus texturas y formas. En aquellos fulgores de luz las pinturas aparecían a la visión y adquirían movimiento en el aire del cosmos subterráneo. Así nos sucede también en la experiencia del cine, cercano a ésta visión primigenia y heredero de la linterna mágica. Podemos extender estos vínculos a otras construcciones y estructuras como el obelisco y la pirámide, que atraen la luz del orbe en descenso a la tierra, o la orientación y estructura de Stonehenge, como tránsito y puerta solar, en ambos casos orientación de doble sentido propia del Axis Mundi.

Al mismo tiempo, nos hace pensar en la utilización de materiales fotosensibles propia de los cultos solares, caracterizados por hacer visible la luz o atraparla en su interior, por el brillo y el destello, por el esplendor y la iridiscencia, el reflejo y la refracción, incluso por la triboluminiscencia o la piezoelectricidad que producen al ser sometidos a frotación. Materiales como el bronce en El carro del sol de Trundholm, el mármol en la escultura de la Antigua Grecia o el cuarzo en las paredes del túmulo neolítico de Newgrange. También el oro y el cristal, o las piedras preciosas. En definitiva, como apunta Aldous Huxley, objetos y materiales “con el poder de transportar la mente del espectador en dirección a sus antípodas”,³²⁷ esto es, inductoras de visiones. Encontraremos pues, entre las inquietudes por materializar la relación sagrada con la luz, un nuevo material fotosensible, primero en la fotografía y más tarde en la cinematografía, que la atrapa y la moldea, la torna visible entre sombras, la esculpe y nos la hace así presente en su fluctuación fenoménica.

326 Hills (1995) *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, pp. 12-13-14.

327 Huxley ([1954] 2012), Op. Cit., pp. 111-112.



FIG. 44

Como pulsiones luminosas se revelan en la pintura de Calude Monet los motivos fugaces. De hecho, el motivo se ha vuelto luz, en tanto que vibración coloreada, y textura, se con-forma en la pincelada y su huella, el tema se hace en la atmósfera y en el aire, en el instante vibrátil de luz. En sus pinturas del estanque de Giverny, la superficie cristalina del lago despliega todo un universo fotosensible, es un lugar de resonancias, de pulsiones luminosas, que revelan en el lienzo toda una realidad sensorial. Óptica de la luz y variaciones atmosféricas impregnadas por los estados sensitivos del pintor, como tramas de fuerza que se entrelazan con las percepciones externas. Sus distintas series en las que observamos los cambios atmosféricos y luminosos, nos recuerdan el comportamiento de un film cinematográfico, cuando entra en contacto con la luz, cuando se desencadena el proceso químico de la encarnación de las formas en el medio luminoso de la imagen: “(...) una serie de vidas que son como las moléculas de una película”, afirma Barry Gerson.³²⁸



FIG. 45

Como sobre la superficie de un lago o un estanque, la vida de la imagen es este encuentro de fuerzas y energías: fluctuación de la luz y el aire, mínimas permutaciones que agitan la materia sensible del agua, allí donde brillos y luminiscencias se encarnan entre los reflejos del cielo y el entorno cercano, así como se hace la visión de lo que subyace y viene desde el fondo. Estratos que se presentan a la visión en un lugar que manifiesta, no lo superficial, sino la hondura de aquellos fenómenos que acontecen y vibran en él, como nos dice Nathaniel Dorsky: “Es así como encontramos siempre una especie de superficie de tensión entre el interior y el exterior. Por eso creo que los buenos planos cuentan con un mundo interno,

328 Hanhardt (1976), Op. Cit., p. 59.

con una superficie de tensión que es como la superficie de un estanque, de modo que se pueden ver las cosas a través de ella”.³²⁹ Mirar a las aguas de la imagen, el lugar umbroso, a los reflejos de la infinitud de los cielos y a los abismos profundos bajo la superficie. El agua es la materia que se transforma y reacciona con cada contacto y cada alteración, es la cuerda dispuesta a todas las vibraciones: “la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Y fundirse”, nos recuerda José Val del Omar.³³⁰

El mundo como una sola materia vibrátil y fluctuante que se va revelando en nuestra mirada como en las sales de una película fotográfica, como el mundo se revela entre las brumas de las pinturas de William Turner. La visión es algo que se hace, que se está constantemente haciendo. El mundo se nos presenta siempre por primera vez: aires cargados de luz, materias que vibran como en el primer amanecer de los tiempos, un mundo vivo y luminoso, en el que se dibujan también las sombras, donde la figuración queda tan solo sugerida entre ambas, y al igual que en los latidos de las pinturas de Rothko, los colores traen su propia luminosidad, inhalan y exhalan la luz, la formación del mundo viene de esta rítmica de los latidos, de su contracción y dilatación. Las formas no están delimitadas por líneas, no permanecen atrapadas por sus siluetas dibujadas, sino que, como veíamos en Cezanne, son puntos y manchas, bloques de color ininterrumpidos.



FIG. 46

Con el carácter reflectante y umbroso del agua describe Hildegard von Bingen sus visiones: imágenes que afloran como el *agua clara*, como reflejos e impresiones especulares, incluso habríamos de decir, como proyecciones. En esta naturaleza umbrosa de la visión, como un espejo, es donde puede reflejarse lo inefable, lo inabarcable. La contemplación del misterio y de lo inconmensurable solo puede aparecerse en esta realidad especular de la imagen, en una naturaleza fulgurante, como una intensificación de la luz de la que distingue gradaciones y cualidades, así como una potencia táctil de los resplandores luminosos, un tacto de la luz que toma cuerpo: “las visiones de Hildegard von Bingen son visiones de luz. Una luz que ella se esfuerza por diferenciar en las distintas y múltiples cualidades en que la percibe”.³³¹ Una luz, por lo tanto, cambiante, en movimiento, una luz que brota y fluye, que crece desde las sombras o lucha con ellas, que fulgura en centellas y en claridad. La aparición de las sombras es a veces el inicio de una batalla contra la oscuridad, en otras es una zona de penumbra la que le permite a la mística poder distinguir alguna figura en la intensidad cegadora de tanta luz, pues ésta borra a veces la nitidez de las formas o las vuelve indeterminadas, las hace aparecer en su geometría, como formas irradiantes.

329 Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2013), Op. Cit., p. 11.

330 *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. Junio de 1932. En, Op. Cit. (2010), p. 44.

331 V. Ciriot (2005), *Hildegard Von Bingen y la tradición visionaria de occidente*, p. 162.

Una luz en la que “nacen las formas y los colores, y crean composiciones figurativas o abstractas o, en ocasiones, la conjunción de ambas. Las formas que denotan semejanzas con las del mundo visible transparentan a veces con tal intensidad las geometrías o los tonos cromáticos que las figuras parecen diluirse”.³³² Porque la intensificación luminosa lleva también a una intensificación de los colores, a visiones cromáticas, a una intensidad de las texturas, de los materiales, de los pliegues, de las sustancias táctiles, de los cambios y matices de volúmenes o de contrastes. Las figuras, por su parte, pueden presentarse como geométricas o como antropomórficas, incluso como criaturas de diversa índole. En todos los casos las visiones tienen un carácter plástico y abstracto, de cuerpos que se hacen en la luz y se funden en las geometrías de lo incognoscible e incomprensible que se hace presencia. Esta naturaleza de la visión que despliega su vida y sus movimientos de luces, colores, formas y figuras, en el fluir de su energía y de su cualidad umbrosa, es la verdadera narración que acontece en una imagen. El siguiente fragmento de la segunda visión descrita por Hildegard von Bingen en la segunda parte de su libro *Scivias*, nos ofrece una clara y fascinante muestra de estas visiones lumínico-cromáticas:

“Después vi una luz muy esplendorosa y, en ella, una forma humana del color del zafiro, que ardía entera en un suave fuego rutilante. Y esa esplendorosa luz inundaba todo el fuego rutilante, y el fuego rutilante y la esplendorosa luz; y la esplendorosa luz y el rutilante fuego inundaban toda la forma humana, siendo una sola luz en una sola fuerza y potencia”.³³³

La luz hace despertar todo un universo sensorial, que se manifiesta y articula en un microcosmos, un lugar-luz: “las obras son ecos que conservan en el tiempo, para el oído hermano, la voz sorda de la luz”, escribe Eduardo Chillida.³³⁴ Todo es aquí vibración y resonancia, la imagen como un eco, una reverberación, algo que puede oírse, percibirse en su sonoridad luminosa. Temblor de la luz, visión en estos *movimientos tectónicos* formada en los límites mismos entre densidades de sombra y de luminosidad. La imagen se enciende en esta incandescencia de densidades y gravitaciones de formas, crecimiento o modulación que es vibración, de las energías propias del lugar de la imagen: “No veo sino cierta figura de espacio de la que, poco a poco, se destacan algunas líneas de fuerza”.³³⁵

Muchos espacios sagrados se han erigido como lugares resonantes de luz, y así podríamos decir que se erige el lugar de la imagen cinematográfica. El interior de la catedral gótica se nos presenta como un sistema sensorial en el que la plástica de la luz es llevada a su máxima presencia y encarnación. ¿Es este acontecimiento de la luz como el lugar fotosensible de la película? En el interior de la catedral gótica, todos los elementos, tanto pictóricos o escultóricos, se subordinan al sistema de iluminación natural del templo. El ojo de quien penetra en él, se convierte en “un poderoso sentido-órgano de percepción, conocimiento y placer”,³³⁶ pues la mirada se ve transportada a un territorio elevado de líneas, luz y sombra. Como el ángel que muestra a Juan Evangelista la Jerusalén Celestial, así se cumple en el templo gótico: mirar y ver. Las imágenes por lo tanto, comprendían el recorrido sensorial desde el estímulo perceptivo hasta el estímulo de la revelación, de lo sagrado.

332 V. Cirlot (2005), Op. Cit., p. 222.

333 Hildegard von Bingen ([1513] 1999), *Scivias. Conoce los caminos*, p. 111.

334 *Escritos* ([2005] 2016), p. 41.

335 *Ibidem*, p. 77.

336 Camille ([1996] 2005), *Arte Gótico. Visiones Gloriosas*, p.12.

Un estímulo visual pasa a ser aprehendido, experimentado, a partir de lo cual se inician los procesos sensoriales y cognitivos, para finalmente desembocar en la consciencia. Así lo expresó en el siglo XII Ricardo de San Víctor al hablar de los modos de visión corpórea y espiritual. Los ojos se abren a la percepción de la materia y de ella se desprende un conocimiento sensorial de la imagen que trae consigo una aprehensión del sentido místico de su apariencia. En la percepción espiritual una verdad escondida de las cosas se descubre, para finalmente alcanzar una contemplación de la realidad divina, un modo místico. Este modo de visión alcanza todas las experiencias de la época: “no había modos de visión religiosos y profanos en el arte gótico, únicamente diferentes grados mediante los cuales se podía conducir al público a un reino espiritual más alto a través del trampolín de los sentidos”.³³⁷

El espacio interior del templo se erige y articula como totalidad, en la que el mundo se rehace hacia lo celestial, mediante la arquitectura, la escultura, la pintura, la orfebrería y la vidriera. Un milagro de la luz: hacerse tangible, tomar cuerpo. Abundancia y continuum de luz que se hace en el muro, en la pared que se ha vuelto luminosa. El espacio se cierra casi en su totalidad con elementos de vidrio, articulados en un muro translúcido y coloreado que filtra la luz natural, transformándola en el interior, haciéndola presente. Luz coloreada y cambiante: “a la metáfora y símbolo de Dios como luz se le dio una respuesta arquitectónica mediante el empleo de la vidriera como filtro conversor de la luz natural exterior en un sistema de iluminación visualmente diferenciado y evocador de una realidad inmaterial y trascendente”.³³⁸ Inmaterial, porque es materia trascendida, es una otra materia. Las imágenes no se diferencian de su materialidad, que finalmente se hace en corpúsculos de luz.

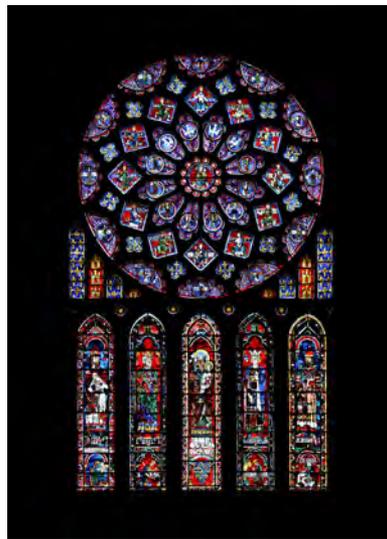


FIG. 47

337 *Ibíd.*, p. 21.

338 Nieto Alcaide ([1978] 2010). *La luz, símbolo y sistema visual*, p. 15.

La materia del muro es fuente luminosa, se llena de luz y la conduce al espacio interior, no para ofrecer más luz, sino para in-corporarla en una atmósfera en la que ésta se propaga desde la pared misma. Las vidrieras góticas son también materia *fototrópica*, como piedras preciosas pulidas y sutilmente engarzadas.³³⁹ Los sentidos se abren a aquello que los ojos no habían podido percibir, pero que es al tiempo todo lo que anima el cosmos, todas sus pequeñas estructuras que se hacen aquí no solo presentes sino que se articulan para la consciencia, la luz se hace manifiesta. Los cristales son cuerpos luminosos y las imágenes que albergan se hacen de intensa luz, son historia sagrada de la luz, que atraviesa la materia informe para configurar el universo. Un momento cósmico: esta luz es la luz primera del origen, toda la experiencia multisensorial del interior del templo es signo de lo sagrado. Incluso de la piedra brotan figuras, nacen plantas, que nada tiene que ver con el concepto de decoración que posteriormente se les ha asignado. De la misma manera las figuras e imágenes no aparecían como hoy podemos observarlas bajo otra luz, muchas veces la de los museos, sino que fluctuaban con el espacio, entre la luz y la sombra. El mundo no como *cosa*, sino como *fuerza*.³⁴⁰

Esta luz esencial insufla vida al cosmos como aliento divino del que brotaron los primeros seres *in illo tempore*, es luz de revelación y de experiencia, reconcilia a las escrituras sagradas con la Naturaleza. La *lux spiritualis*, como sustancia de pura luz, se transforma en *lux corporalis*, como sustancia material. En la catedral gótica se asiste al milagro de esta transustanciación o alquimia: Dios como luz del mundo atraviesa el universo sin alterarlo ni destruirlo para entrar en el mundo material, en el reino terrenal. La metáfora fundamental que aquí *se hace*, es la del misterio de la encarnación, que en las escrituras cristianas adquiere la imagen de María: “no representa tanto la conquista racional del territorio por el ojo científico adaptado a la perspectiva, como la idea de su cuerpo impenetrable, el cual como un cristal transparente, o un jardín cerrado, permaneció perfecto en sí mismo. (...) Ella es la *ventana del cielo*, la fenestra coeli a través de la cual Dios llevó la verdadera luz al mundo”.³⁴¹

El proyector cinematográfico produce modulaciones de luz, y en la pantalla todo vive y participa de ella. Una luz primera que fluctúa e insufla vida a las imágenes como la luz del sol atraviesa las vidrieras. La película, en su formato tradicional, es un filtro conversor de luz, y la imagen un continuum luminoso que se articula en distintas modulaciones. En la pantalla todo se erige como totalidad, las formas viven su vida, parecen flotar y palpitar. *Lux corporalis*: son como las piedras brillantes engarzadas en el cristal del templo gótico, como sus figuras y visiones, y al mismo tiempo el universo sensorial que alumbran es el lugar-luz de su interior. Como en los planteamientos de Ricardo de San Víctor este primer estímulo visual, el del nacimiento mismo de la imagen en la pantalla, se convierte en el trampolín de los sentidos, de una mirada a una visión. Ante el territorio del film, el ojo es aquel *poderoso sentido-órgano de percepción, conocimiento y placer*. No habremos de conformarnos, sin embargo, únicamente con estas reflexiones en torno a la luz, ya que tanto el interior gótico como la imagen cinematográfica encarnan al mismo tiempo la sombra.

En la catedral gótica las visiones fulgurantes se hacen entre sombras y a partir de su insondable presencia: “al entrar en la Ciudad Celestial de la catedral de Chartres, incluso en una espléndida mañana de sol, uno siente inmediatamente el efecto de su sobrecogedora penumbra, tenebrosa incluso. Sólo

339 Sedlmayr ([1960] 2011). *La luz en sus manifestaciones artísticas*, p. 25.

340 Camille ([1996] 2005), Op. Cit., p. 138.

341 Camille ([1996] 2005), Op. Cit., pp. 52-54. Podemos entender de esta manera el mito de María, no como mito de virginidad, sino de fertilidad.

lentamente, conforme nuestros ojos se adaptan a la oscuridad, comienzan a emerger los puntos luminosos azules y rojos provenientes de las vidrieras. (...) En la catedral de Canterbury la nueva arquitectura formaba parte de una importante experiencia espacial para los peregrinos, que se trasladaban de la oscuridad a la luz cuando eran guiados desde un lugar de culto en la cripta hasta dos niveles más arriba (...) aún podemos imaginarnos los ojos deslumbrados adaptándose al resplandor del espacio después de la penumbra del piso inferior. Junto con la rica variedad de las columnas de mármol de Purbeck en el extremo oriental, estas vidrieras formaban parte de una ruta de peregrinación cuidadosamente planeada dentro de la catedral”.³⁴²

La imagen cinematográfica se forma también desde las tinieblas, cuando el rayo de luz del proyector atraviesa la negrura para conformar la imagen en la pantalla. El territorio mismo de la imagen se ilumina de igual modo desde la penumbra, desde el negro donde comienzan a emerger las formas, a revelarse los puntos luminosos, las densidades de blanco y negro, o las de color. El ojo es aquí como aquellos peregrinos recorriendo las estancias de la catedral: una aventura de la percepción que recorre todas las luces y todas las sombras, todas sus gradaciones y fluctuaciones, en una estructura, tanto de la imagen como del film, que es pensada como peregrinación por su lugar interior, por todas sus superficies.

La imagen cinematográfica construye, al tiempo que se encarna y reverbera la luz, una plasticidad de la sombra, como en la casa japonesa tradicional, descrita por Jun'ichiro Tanizaki, donde la oscuridad construye la experiencia de la estancia: “los orientales creamos belleza haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. (...) Lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias”.³⁴³ La visión se abría a las sutiles gradaciones de luz, a su claridad que quedaba atrapada en la superficie de las paredes de la casa, como en un lienzo desnudo, pero al tiempo, las tinieblas se hacían matéricamente visibles, como la palpación de todas las negruras. Un universo de sombras donde hacer la visión, allí donde se suscitan resonancias inexplicables.³⁴⁴ Cada estancia o habitación produce cambios o modificaciones de densidad, tanto en la claridad de las paredes como en el tono de las sombras: la casa, el lugar, como partitura musical de luces y sombras.

Los objetos de laca que, bajo la luz titilante de alguna vela, se dibujaban en el interior de la casa japonesa, son también una materialización de las tinieblas. Lacas negras, marrones o rojas que se tornan profundamente presentes en su densidad, cuyos dibujos en oro se trazaban como fulguraciones. La experiencia del uso cotidiano de estos objetos, como el cuenco para la sopa, se tornaba en un acontecimiento de alcance místico al asomarse a sus profundidades de oscuridad: “Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco pero tu mano percibe una lenta oscilación fluida, una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llegue a la boca”.³⁴⁵

Por otro lado, el *toko no ma* es un hueco generalmente presente en las salas de estar, también en los monasterios, donde se coloca un cuadro o un adorno floral, que en sí mismos funcionan como superficie, independientemente de su valor, en la que se recogen las sutilezas de luz, quedando dibujados muchas

342 Camille ([1996] 2005), Op. Cit., pp.21 y 45.

343 Tanizaki ([1933] 2014). *El elogio de la sombra*, p. 69.

344 Ibídem, p. 36.

345 Ibídem, Op. Cit., pp. 37-38.

vece como figuras imprecisas, pero haciendo presente esta armonía, y prestando su lugar a las sombras. El objeto se sitúa ahí como cuerpo que hace presente aquello que fluctúa en él y a su alrededor, como sucede en el bodegón de Zurbarán.



FIG. 48

La sombra se hace sustancia visible, adquiere consistencia y cuerpo, poder de fascinación. Las figuras de un film emergen de entre sombras y se disuelven en su negro matricial. La sombra no es únicamente la de la sala de cine, “arte de la inmersión en un entorno oscuro para que se ofrezcan allí figuras y ficciones, visiones y apariciones varias”,³⁴⁶ sino también la cualidad del dispositivo, el negro de la película virgen sobre el que quedarán inscritas las formas, mediante un acto de fotosíntesis. No es de extrañar, por tanto, que tras asistir a una de las primeras proyecciones del cinematógrafo, Máximo Gorki escribiese: “La noche pasada estuve en el Reino de las sombras”.³⁴⁷ Es la negrura del cosmos, la ausencia de luz, y es también la oscuridad de los cuerpos inscritos mediante la luz, sus volúmenes que se dibujan en el claroscuro. La sombra en la imagen es personaje, la sombra es ficción. La sombra se manifiesta como fenómeno, es presencia.

La *narración* es lo que acontece entre la luz y la sombra, entre todas sus cualidades, vibraciones y densidades, a través de los colores y las formas. La imagen se forma en este espectro visible desde las tinieblas hasta las más altas luces, y sus presencias viven en esta actividad *fototrópica* de la imagen. Acontece la *narración* como estructura sensible, en articulación de elementos y relaciones. Resulta por esto mismo, imposible separarla de esta vida de la imagen, pues se construye con ella y en ella: forma y contenido son la misma realidad, el *qué* y el *cómo* son inseparables en la aleación alquímica que se opera en la imagen. La continuidad cinematográfica no es otra cosa que un fluir de la energía. Un film, por lo tanto, acontece en este devenir, en el paso de un estado a otro, en un continuum que se transforma y que, en una duración de potencias multidimensional, cambia en el transcurso de su proyección.

346 Aumont ([2009] 2014), Op. Cit., p. 101.

347 *El reino de las sombras*, texto publicado en castellano en VV.AA. *Los escritores frente al cine* (1981), pp. 17-23.

2.6

Visión

La noción de escena ha sido utilizada desde los inicios del cine para referirse a lo que acontece en la imagen. Heredada del teatro, al mismo tiempo esta noción tendría su origen en las primeras pinturas que inician un trabajo de perspectiva lineal y que a partir del renacimiento conformarán la cultura de occidente. Esta perspectiva cercana al punto de vista de la percepción ocular es propia de la mirada cinematográfica, puesto que el desarrollo de la tecnología óptica ha tomado desde la cámara oscura dicho referente, el de un “realismo” óptico. Sin embargo, incluso tras la aparición de esta noción de lo escénico, desplazada del contexto del teatro al de toda imagen, algo habrá de formarse, de vivir su vida y su lógica más allá de dicha normativa. Algo se hará presente, para hacer visible: algo que in-terfiere en la escena, porque esta se ha erigido para hacer ver lo que aún no se había visto, un *invisto* en lo visible, porque la imagen se abre primeramente a la visión. Recordemos las palabras de Nietzsche cuando afirmaba que el escenario fue pensado primeramente como visión, lugar para *ver de un modo concretamente visible*.³⁴⁸ Queremos atender aquí a la construcción y la manifestación de la imagen cinematográfica como visión, como *mundus imaginalis*, lo que acontece en el *templum* o en la *mandorla*, y cuya experiencia nuevamente podemos pensar a partir de las relaciones con los *acontecimientos estéticos* de la pintura, la escultura y la fotografía.

Sobre cómo y dónde acontece la visión nos han llegado dos grandes teorías contrapuestas que queremos reconciliar: la primera, de tradición platónica, y de gran consenso durante la Alta Edad Media, es la teoría de la extraversión; la segunda, en auge a partir del siglo XIII y durante el Renacimiento, de tradición aristotélica, es la teoría de la introversión. La extraversión, propone que el ser humano es la fuente de la luz que ilumina las cosas, por tanto, una iluminación del interior al exterior, en la que el ojo se presentaba como lámpara que emite rayos visuales para hacer visible el objeto al que se mira. Teoría que no dejaba de entrañar ciertos problemas, sobre todo a la hora de explicar por qué el ser humano no podía ver en la oscuridad o el fenómeno de persistencia de ciertas imágenes en la retina. La introversión supone el planteamiento contrario: en lugar de ser el ojo la fuente de luz, es el objeto el que refleja los rayos en dirección a la retina. El mundo se presenta entonces como algo objetivo, externo a nosotros. El mundo visual no es un mundo iluminado por nuestros ojos, sino un mundo observado, fundamentado en los planteamientos geométricos de la óptica desarrollados por los perspectivistas. Esta teoría, sin embargo, nada sabía decir sobre las visiones cuyo objeto no era exterior sino fundamentalmente de orden interno. La visión basculaba entonces entre un fenómeno activo (subjetivo, de luz interior) o uno pasivo (objetivo, de luz exterior).

La reconciliación de ambas perspectivas nos permite hablar del acontecimiento de la visión más allá de la noción de estímulo visual, un equilibrio y armonía en el que la experiencia no se queda fuera o dentro, sino que flota en la apertura. Y es la experiencia la que prevalece, lo que únicamente puede ser

348 Ver capítulos 2.1. y 2.2.

experimentado, o *experimentado*, utilizando el neologismo. El poema recoge esta experiencia y la hace presente. El cine, como afirma Nathaniel Dorsky, nos ofrece las herramientas para acercarnos y elucidar esta experiencia: “Cuando el cine puede hacer que las formas de la visión del interiorizado medieval y del exteriorizado Renacimiento se unan y trasciendan, puede alcanzar un equilibrio universal. Este punto de equilibrio desvela la transparencia de nuestra experiencia en la tierra. Estamos flotando. Es un equilibrio en el que ni se trata de nuestra visión ni se trata de la creencia en una objetividad exterior; no le pertenece a nadie y, extrañamente, no existe en ningún sitio. Es dentro de ese equilibrio donde el potencial del cine más profundo tiene lugar”.³⁴⁹

Por un lado, es la atención y la escucha. Por otro, es la resonancia, la formación de las cosas en nuestro interior. Un estímulo interno y otro externo que se encuentran en un punto de flotación y de energía que habrán de configurar el poema. La imagen como visión tiene un sentido externo y un sentido interno, es la convergencia de dos iluminaciones: la luz exterior, de la naturaleza, y la luz interior, de la mente. Es el lugar de encuentro, en ninguna parte y en todas partes, entre la percepción y el mundo, que no es enteramente el sujeto (lo subjetivo) ni enteramente la naturaleza (lo objetivo), sino aquel espacio vital que María Zambrano nos había alumbrado como el *alma*.

La experiencia de la visión, por lo tanto, sigue reclamando ese otro haz de luz que proviene de la retina, de esa *mente del ojo*, del poder formativo de la mirada: “la visión exige mucho más que un órgano físicamente sano. Sin luz interior, sin una imaginación visual formadora, somos ciegos”.³⁵⁰ La afirmación de Arthur Zajonc debemos entenderla por un lado metafóricamente, reclamando el papel activo de esa *mente del ojo* en la formación del mundo, en la percepción y aprehensión de realidades. La luz interior estaría vinculada con el desarrollo de capacidades cognitivas que otorgan sustancia y sentido al mundo. Por otro lado, las palabras de Zajonc comprenden un nivel también literal, basadas en los casos registrados por los cirujanos Moreau y le Prince, en 1919, y por los psicólogos Gregory y Wallace en los años sesenta. Los primeros se refieren a un niño de ocho años, ciego de nacimiento y operado por ambos cirujanos. Los segundos toman el caso de un hombre de cincuenta años, ciego desde los diez meses de edad, operado de córnea. En ambos casos el resultado era paralelo, descrito así por Zajonc en el caso del niño: “podía sentir el movimiento, e incluso, como les dijo, oírlo, pero le quedaba mucho trabajo por delante para aprender a verlo. La luz y los ojos no bastaban. Por más que aquella primera luz atravesara la pupila negra y cristalina del ojo, no suscitaba el eco de una imagen interior”.³⁵¹ La visión no acontecía, sí por el contrario el estímulo, pero la luz interior permanecía en silencio. Las actividades sensoriales constantemente otorgan forma al mundo percibido, en toda época y en todo pueblo: “la visión necesita no sólo del ojo y de la luz exterior, sino también de una luz interior cuya luminosidad complementa la de aquella y transforma la sensación bruta en percepción dotada de sentido. La luz de la mente tiene que fluir y unirse con la luz de la naturaleza para crear un mundo”.³⁵²

Todo acto de percepción es, por lo tanto, un acto de sentido, la elaboración de un mundo de sentido, y el encuentro de las dos luces es el destello de la *inteligencia*. Todas las culturas, en todas las épocas, se componen de una realidad sensorial, de la mirada que permite una visión del mundo. Toda realidad sensorial reverbera en la realidad cultural, la formaliza y la articula. La realidad del poema, por ello, es

349 Dorsky ([2003] 2013), Op. Cit., p. 29.

350 Zajonc ([1993] 2013), *Capturar la luz*, p. 17.

351 *Ibidem*, p. 13.

352 *Ibidem*, p. 18.

sensorial, realidad de la experiencia humana y de su *religiosidad*. En el siglo XII, Adelardo de Bath define la visión como un hálito invisible, en la que la luz externa es inhalada y la luz interna exhalada. Como en todo acto de respiración se ponen en funcionamiento tanto los mecanismos físicos como espirituales: por un lado el mecanismo orgánico del sistema respiratorio-muscular, por otro el aire que penetra en el cuerpo y regresa al exterior, y que los antiguos griegos llamaron *pneuma*, esto es, espíritu. Así esta respiración nos conmueve, y así el poema alumbra “el órgano necesario, el instrumento interior que se requiere para conocer más profundamente la naturaleza”.³⁵³ De esta forma se opera un acto de consciencia, obteniendo facultades nuevas para el alma y desarrollando nuevas estructuras cognitivas. Todo gran caer en la cuenta del poema es la obtención de sentidos nuevos o renovados, de nuevas revelaciones.

“Through the camera I can immerse into the matter”, dice Helga Fanderl,³⁵⁴ y en esta consciencia ampliada que acontece en el film las cosas se hacen más visibles, se presencian como materias rítmicas. La mirada penetra en los eventos escondidos que se revelan en la imagen, que se tornan a la visión en su fragilidad, se hacen perceptibles y sensibles. Cinema: “es el procedimiento de retención y emisión de vibraciones sensibles a nuestros sentidos, la vía flotante, el conducto libre por el que pueden en cualquier momento deslizarse los documentos arrancados al espacio y al tiempo”.³⁵⁵ Inmersión en las entrañas de lo cotidiano, donde florece lo extraordinario, donde se abre “el conducto directo con la realidad, la vida con su vibración inconsciente, y el individuo”.³⁵⁶ La experiencia se desenvuelve entre *presentimientos, sugerencias e intuiciones*, y en las percepciones proyectadas en la pantalla, como rayos luminosos en la *superficie de un lago*, el instinto se reconoce. Resplandecen así, como en fulguraciones, las *flores de la percepción*. La superficie cristalina del lago despliega todo un universo de sales fotosensibles. Allí se refleja lo celeste y se deja entrever el fondo de las aguas, todo cohabita y vibra en esta superficie hermana de la fílmica.

Las formas palpitantes y luminosas de las vidrieras, y los universos cambiantes y resplandecientes de los cielos y las aguas, son la materia prima que parece componer las sustancias sensuales de la pintura de Odilon Redon. Todo el cosmos crece y se transforma como la visión intensamente coloreada de los cielos, la vida de las nubes, la explosión de las formas, el estallido primaveral de la retina, el milagro que se hace por la luz y se evapora intensamente. Se abre y germina así la visión, soplan los vientos que guían la *barca mística*: universo de visiones evocadoras, de figuras enigmáticas, de fuerzas y presencias espirituales. Un cosmos que se despliega entre nebulosas coloridas y vidrios de luz, desde formas embrionarias y destellos, desde las primeras evocaciones de la materia, desde la visión de una caracola hasta la amplitud de los estratos celestes donde habitan los mitos, pasando por una tierra fértil y florida de druidesas y divinidades, y descendiendo a los claroscurios de sus pinturas a carboncillo, sus *Negros* o *Sombras*, las visiones nocturnas del pintor, habitadas por extraños seres, en los que destacan las cabezas, a veces flotantes, y los ojos, que también se echan a volar. Criaturas ciclópeas y ojos abiertos en los aires. En una de las estampas dedicadas a Edgar Allan Poe, un inmenso ojo abierto y vuelto hacia arriba toma vuelo transformado en un globo aerostático. Leemos al pie de la lámina: “El ojo, como un globo grotesco, se dirige hacia EL INFINITO”. Un ojo que se sale de su órbita, que despega y atraviesa los estratos celestes, hacia un viaje de la percepción.

353 *Ibidem*, p. 344.

354 *Op. Cit.* (2006), sin paginar.

355 Val del Omar (junio de 1932). *Sentimiento de la pedagogía kinestésica*. En, *Op. Cit.* (2010), p. 43.

356 Val del Omar (1934). *Las misiones pedagógicas y el cine*. En, *Ibidem* (2010), p. 47.



FIG. 49



FIG. 50

El ojo se lanza a la aventura de ver lo que se le había escapado, de percibir cada vibración y cada gesto, de captar nuevos sentidos, una más clara visión en la que, como propugnaba Cézanne, el ojo se torna concéntrico, y llega al fondo, al mismo corazón de las cosas, o como manifestaba Brakhage: “Mi ojo (...) alcanzará cualquier longitud de onda para poder ver. Escribo sobre la percepción, la conciencia del ojo de la mente frente a todas las vibraciones posibles”.³⁵⁷ La alquimia supone esta realidad de vasos comunicantes, de lo exterior en lo interior y lo interior en lo exterior. Una integración de niveles que no desemboca en la confusión, sino en la identificación y el entrelazamiento de los mismos.³⁵⁸ La imagen no opera por segregación de las facetas de la conciencia, sino que retorna siempre a una unidad mitopoética y multifacética de la existencia. Y al mismo tiempo, la imagen es el punto mismo donde la retina vibra con cada fluctuación, donde se llena de gozo y temblor ante su sensualidad, y así lo dejó escrito Robert Bresson apelando a “la fuerza eyaculatoria del ojo”.³⁵⁹

Es la visibilidad que acontece entre lo exterior o el mundo físico, la realidad retiniana del ojo, y el mundo interior o la necesidad interna, lo vital. Es el punto de encuentro y contacto entre la tierra y el cielo, el punto de flotación, la visión del instante: lo que se manifiesta en el lugar acotado del *templum*, el lugar de intersección de dos círculos, el terrestre y el celeste, que conforman el lugar de la mandorla. Lo que la imagen muestra, en su raíz misma, es la vida: “la vida se siente y se experimenta a ella misma de forma inmediata, de modo que coincide consigo misma en cada punto de su ser y, sumergida toda entera en sí y agotándose en ese sentimiento de sí, se realiza como un pathos”, nos dice Michel Henry.³⁶⁰ La imagen es un hacer ver, *hacer sensible un contenido abstracto que es la vida invisible*, y hacerlo mediante apariciones sensibles, en las cuales aquello que se da es realmente una experiencia visual del mundo. Surgimiento interior continuo de la vida, en su incansable venida a sí misma,³⁶¹ de su fondo eternamente viviente, allí de donde adviene una emoción intensa.

357 Brakhage ([1963] 2014). Op. Cit., p. 63.

358 Zajonc ([1993] 2013), Op. Cit., p. 334.

359 Bresson ([1975] 2007). Op. Cit. p. 22.

360 Henry ([1988] 2008) Op. Cit., p. 19.

361 *Ibidem*, p. 29.

Las apariciones sensibles de la imagen son conductoras de emociones estéticas, apariciones “en su singularidad y en su ámbito de influencia, esa forma de contornos inaprehensibles, poblada de destellos que fulguran en deslumbramientos de la tarde, deslumbramiento en el que la realidad, pulverizada en puros resplandores de luz ciega, bascula en lo desconocido, pierde toda consistencia y termina por desaparecer”.³⁶² Los elementos de toda imagen son antes que nada elementos sensibles, y si de algo ha de tratar la imagen, el arte, nos recuerda Henry, es de la sensibilidad y de estos sus elementos primeros.³⁶³ Por ello mismo la imagen es el impacto de una visión: “esta visión mágica de otro mundo (...) es precisamente la visión que pretende el arte, lo que este nos da a contemplar o, más bien, a experimentar en nosotros. La visión de lo invisible es lo invisible mismo tomando conciencia de sí en nosotros, exaltándose y comunicándonos su alegría”.³⁶⁴ Visión de otro mundo que es la de aquellas existencias que pertenecen a un plano otro, el de la sensibilidad, el de las fuerzas de la vida, el de la vida que se vive a sí misma, la revelación de su interioridad, de su pathos, de su poder ineludible. La imagen es la exaltación de este poder,³⁶⁵ y así resuenan en nosotros sus presencias. Es la visión de la *hora más hermosa de Moscú*, de la que nos dio cuenta Kandinsky:

“El sol está ya bajo y ha alcanzado su mayor potencia, la que ha buscado y a la que ha aspirado durante todo el día. No es un espectáculo de larga duración: unos minutos más y la luz del sol se volverá rojiza por el esfuerzo, progresivamente, de un rojo primero frío, luego cada vez más cálido. El sol funde todo Moscú en una mancha que, como una turba furiosa hacen entrar en vibración todo el ser interior, el alma en su integridad. ¡No es la hora del rojo uniforme la más bella! No es sino el acorde final de la sinfonía lo que lleva cada color a su paroxismo vital y triunfa sobre Moscú entero haciéndolo resonar como el *fortissimo* final de una orquesta gigantesca. El rosa, el lila, el amarillo, el blanco, el azul, el verde pistacho, el rojo brillante de las mieses, de las iglesias - cada uno con su melodía propia -, el césped de un verde rabiosos, los árboles de bordón más grave o la nieve de mil voces que cantan, o el *allegretto* de las ramas desnudas, el anillo rojo, rígido u silencioso de los muros del Kremlin, y, por encima de todo, dominándolo todo, como un grito de triunfo, como un aleluya olvidado de sí, el largo trazo blanco, graciosamente severo, del campanario de Ivan Veliky. Y sobre su largo cuello, tendido, estirado hacia el cielo en una nostalgia eterna, la cabeza de oro de la cúpula que es, entre las estrellas doradas y abigarradas de las demás cúpulas, el sol de Moscú.

Reflejar esta hora me parecía la felicidad más grande y más imposible de un artista.

Esas impresiones se renovaban cada día soleado, procurándome una alegría que me conmocionaba hasta el fondo del alma y que llegaba hasta el éxtasis”.³⁶⁶

Lo que acontece en la imagen es la vida en sus movimientos propios, y por ello su esencia es lo abstracto de una plástica donde fulgura lo vital, realidad del *mundo imaginal* que nos recuerda la ecuación molecular de Jorge Oteiza. La experiencia mística, por lo tanto, es al mismo tiempo una experiencia estética, habitando ésta última en el seno de aquella. En la visión de la imagen se experimenta un *pathos*

362 Ibídem, p. 28.

363 Ibídem, p. 56.

364 Ibídem, p. 59.

365 Ibídem, p. 54.

366 Kandinsky. *Regards sur le passé* (Rückblicke, Der Sturm, Berlín 1913), citado por M. Henry en Op. Cit. ([1988] 2008), pp. 30-31.

de las formas, de los colores, de la luz, y como nos dice Victoria Cirlot, la imagen es la realidad de ese *pathos*, de la vida.³⁶⁷ La imagen por ello mismo, no representa la vida, sino que nos la da a sentir en nosotros mismos. Lo que acontece en la imagen es un doble rostro donde se unen lo incognoscible y lo semejante: una figuración abstracta.³⁶⁸ La imagen es este lugar de re-velación, allí donde se des-vela la visión y se vela nuevamente para poder hacerse visible, en un movimiento que es incesante, que es la formación de una máscara cósmica, pues lo profundo adviene como máscara, es en sí mismo máscara: “de mostrar justamente el hondo misterio, y por tanto de ser icono que, en oposición al ídolo, hace visible una lejanía intransitable”.³⁶⁹



FIG. 51

El orden y la perspectiva visual de los iconos de la tradición ortodoxa pertenecen a otra lógica, aquella que desde el plano de lo sagrado penetra en la percepción a través de la mirada y se presenta como la visión de un cosmos que no responde a las formas de visión ordinaria, sino a la visión de lo trascendente: el mundo más allá de lo visible que en la tabla se manifiesta en perspectivas *invertidas* o *conversas*, propias de esta otra mirada santificada, desplegándose la tierra no en su horizontalidad, sino elevada, desde la parte superior hasta la inferior de la pintura, creando múltiples centros de visión, como si el ojo, de nuevo, sobrevolara las planicies de esta tierra santa, y desde un mismo punto pudiera adaptarse a tantos otros. Distintos puntos de vista convergen, distintas fugas que atraviesan la retina de una sola vez, en un punto de fuga que se sitúa fuera de la pintura, en el *orador-observador*, y ante él se despliega este universo de formas y colores simbólicos, de rostros que le devuelven la mirada, de relaciones y proporciones en base a la importancia sagrada y al sentido teológico. Universos que se hacen en la tabla entre brillantes oros, azules, blancos y rojos, en los que el observador es introducido y guiado, universos que en la tabla se forman como el rostro de Cristo en un sudario.

El ojo vuelto hacia una visión que se despliega en múltiples estratos, como las perspectivas se agolpan en las construcciones cubistas, reunidas a un tiempo y en una sola mirada, extendiéndose y fundiéndose en la tela. Construcciones rítmicas de vistas fragmentadas, arquitectura de formas espaciales, de nuevas relaciones visuales, de figuras que alcanzan otros límites, se despliegan o descomponen, disueltas con el

367 V. Cirlot (2005). Op. Cit., p. 231.

368 Ibídem (2005), p. 232.

369 Ibídem (2005), p. 232.

entorno, con el paisaje y el aire: “siente el espacio como una composición de líneas, unidades espaciales, ecuaciones cuadráticas y cúbicas y relaciones de probabilidad”.³⁷⁰ El mundo a partir de una geometría musical, la realidad que se hace construcción geológica, acumulación de formas desde lo abstracto, en unión formal y en un orden no naturalista, y del encuentro de materiales y fragmentos. Esta cualidad constructiva, sea de un cuerpo, de un bodegón o de un paisaje, este despiece en planos, estas geometrías como edificadas, parecen resonar entre las construcciones de un Nueva York que crecía en similares formas a principios del siglo XX, y que Alfred Stieglitz fotografió no desde la perspectiva del indefenso que mira hacia arriba, sino desde una altura o la ventana de otro edificio, que le permite componer planos más que perspectivas en fuga.



FIG. 52



FIG. 53

Con la luz sobre algunos edificios y las densas sombras inundando otros, estas fotografías urbanas de Stieglitz aparecen deshabitadas: tan solo vemos las formas, bloques y edificios, claros y oscuros y geometrías de la ciudad, que crece en estructuras hipnóticas, entre el acero y la piedra. Algunas aún desnudas, todavía en construcción y otras ya terminadas, todo un sistema de edificios agolpados, pero en todo caso erigiéndose en planos y líneas constructivas que Stieglitz ya había podido observar en las pinturas de Picasso o de Bracque, entre otros artistas que habían expuesto en su galería neoyorkina. Cuando Stieglitz mira hacia las nubes, encuentra allí también construcciones y musicalidad, y así una secuencia de diez fotografías de la inmensidad del cielo poblada de cúmulos de nubes aparece titulada como *Music, A sequence of Ten Clouds Photographs*, de 1922. Nubes articuladas como estructuras e impresiones musicales, entre claros y oscuros, atisbando mínimamente alguna montaña que se asoma por la parte inferior, si bien el ojo ya ha despegado y se abisma en lo infinito, recorre las orografías del mundo que se presentan como una visión.

La fotografía es la huella de una afectación, de un latido en lo sensible, imagen de lo pre-sentido, de la experiencia y sus marcas sensoriales. La fotografía, que *se revela*, es también *revelación*. La fotografía es un *equivalente* de los estados sensoriales, primero los del fotógrafo y en segundo lugar aquellos que la imagen provoca en el observador. La imagen es esta encarnación, esta equivalencia de la relación del ser humano con el universo, con la profundidad de sus experiencias, una alquimia. En su viaje a los estratos del cielo,

³⁷⁰ Roger Allard. *Los síntomas de renovación en la pintura*. Publicado en V. Kandinsky y F. Marc ([1912-1914] 2010). *El jinete azul*, p. 84.

Stieglitz encuentra así estos universos donde Redon encontraba sus mitos, y el fotógrafo los llamará *Equivalentes*. Habremos de afirmar, sin embargo, que todas sus fotografías manifiestan esta cualidad de equivalencia.



FIG. 54

La imagen es así una construcción latente, en correspondencia con una vibración del alma, y destinada a resonar en ella, como nos lo recuerda Vasili Kandinsky, ya que toda forma y todo color poseen su sonido interno, su vibración y calidad acústica, su perfume espiritual, que operan como teclas de un piano, como una pulsación, de efecto físico y penetración interior mediante sensaciones profundas. Son estas sensaciones las que generan un sonido interior, como una conmoción emocional, cuyo efecto es el de una fuerza que llega a lo más hondo, a ese centro que no es el yo del sujeto, ni pertenece a la exterioridad, que es punto de flotación, que es pensamiento pero de las corazonadas.

Es en este punto donde las cosas vibran en sus *notas pictóricas interiores*, que Kandinsky retoma de Cézanne, siendo así la imagen un objeto de resonancia interior. La imagen es una composición, que adquiere para sí misma también el sentido musical del término, en yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas que conforman una totalidad: “el grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de una forma por otra, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas: utilizado idóneamente avanza y retrocede y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio”.³⁷¹ A esta composición, nos advierte Kandinsky, debemos sumarle el obrar del espíritu, su necesidad interior que se traduce en una vida del cuadro y en su efecto sobre la sensibilidad.

Por lo tanto, la composición no es algo arbitrario sino que al tiempo que se construye sobre la intuición y la escucha, responde también a las necesidades de esta música interna, que logrará así estar *acorde*, término también puramente musical, con toda la vibración del universo, con la música de las esferas, puesto que al hablar de esta cualidad acústica de las formas y los colores, de la composición musical que se sigue de toda estructura de la imagen, estamos de alguna manera cerca de los pitagóricos. Ese punto de flotación es el lugar de encuentro, en el alma, entre las dos vibraciones, externa e interna, de toda música universal. También nos recuerda Kandinsky, que al ser toda estructura sensible, toda composición está

371 Kandinsky ([1912] 2015), *De lo espiritual en el arte*, p. 87

sujeta a sus contrapuntos, a elementos que se articulan y se relacionan, por lo tanto se modifican, que resuenan y vibran, se ordenan y se agrupan, se combinan y generan consonancias y disonancias. Hay encuentros y empujes, contenciones y fuerzas de arrastre, incluso una disipación de formas. Tal es la vida del cosmos, y tal es la vida interior de una imagen.

Estas son las fuerzas que actúan en la flotación de las formas, fluctuación de ritmos y disonancias en manchas, trazos y colores. Tres formas redondeadas de distinta densidad plástica se agrupan en el centro de *Pintura con tres manchas*, en desplazamiento hacia la derecha, arrastradas por la corriente que discurre hacia la parte superior. Tres manchas como tres sustancias, como coágulos cósmicos, que emergen en la continua música de este universo formante en el lienzo. Posteriormente surgirán formas más geométricas en la pintura de Kandinsky, articulaciones nacientes como un sistema de cuerdas y acordes resonantes.



FIG. 55



FIG. 56

Esta trasmutación de sustancias, propia de la alquimia, abre los sentidos hacia una consciencia cósmica presente en la planicie de los lienzos como campos de energía. Así sucede en la serie *Light coming on the plains*, 1917, de Georgia O'Keeffe, perteneciente a las pinturas realizadas en Texas, donde se despierta el alba como un viento de halos e impulsos que se expanden por toda la bóveda celeste. Los fenómenos del mundo se hacen vibración pictórica, que condensa en cúmulos de resonancia la palpitación densa y eléctrica de una tormenta, como en *From the plains*, de 1919. Así también en sus paisajes y flores como estratos geológicos y biológicos de desnuda carne, en relación a la descripción que Paul Rosenfeld realiza de la orografía de Nuevo México: “Las formas de la tierra se adaptan una a la otra como los órganos de apareamiento, las montañas de color rosa fresa salpicadas de frondosos arbustos venenosos, recuerdan senos y úteros de arcilla, las nubes son como lechos de plumas revoloteando en el cielo (...)”.³⁷² Unión o encuentro nuevamente entre el mundo exterior y el mundo interior en el punto de flotación de la imagen, lugar de pulsaciones de energía, lugar magnético y tectónico.

³⁷² Rosenfeld (1924). *Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns*, p. 92 Citado por Deborah Jenner (2004) en *Georgia O'Keeffe y Alfred Stieglitz: la alquimia de una pareja*, texto incluido en el catálogo VVAA. *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo [1905-1930]*, p.232.

Captación de energías y ondas vibratorias que en la pintura de Hilma af Klint parte del caos primigenio del mundo para alcanzar unas dimensiones de la existencia en las que se han de reflejar el microcosmos y el macrocosmos: “utilizar dentro del cuadro conexiones situadas más allá de lo que percibe el ojo”.³⁷³ Una visión que la pintora, en tanto que médium, encuentra en la unión de fuerzas, internas y externas, que como en su pintura, encuentran una unidad, pues estas relaciones entre el ser humano y el cosmos no son sino una deseosa vida de regreso a la unidad originaria, como lo masculino y lo femenino, en tanto que energías y mitades del alma humana, son tendentes a dicha unidad. La pintura habrá de ser la transcripción de aquellas fuerzas: pinturas cargadas de simbolismo, de formas geométricas, de figuras antropomorfas y animales o criaturas, de líneas y letras o palabras. Espirales, caracolas, flores y formas orgánicas, formas en gravitación, como vórtices de energía, tensiones de línea, de círculos como mandalas, de cruces, de formas prismáticas. Una genética de formas y una epifanía de colores en la visión clarividente de un cosmos en el que la materia ha sido fecundada por el espíritu: “[sus] superficies mates, sus gamas de colores, sus permutaciones simétricas de formas, sus combinaciones de sutil escritura gráfica con un toque suelto, libre, y su juego de escalas, entre detalles de átomos y expansión cósmica”.³⁷⁴



FIG. 57



FIG. 58

Hilma af Klint encuentra en la vida de la planta, en las formaciones botánicas, todo un universo orgánico de fuerzas y energías donde se cumple el destino de unidad de lo creado, identificado en la unión de sexos que se cumple en el hermafroditismo, *coincidentia oppositorum* que acontece en las estructuras biomorfas de lo vegetal, y que en las pinturas adquiere la codificación de esquemas y espirales: visiones del alma de la planta, de su vida en tanto que fluir de energías, fuerzas entramadas, universo interior de sistemas biológicos. Esta vida botánica se manifiesta no como mimesis, sino como estructuras y motivos orgánicos, en tanto que vida y ley interior de lo vegetal. Finalmente, en la serie Sobre la visión de las flores y los árboles, este mundo botánico se torna en visiones meditativas, en formas y colores, impulsos y texturas auráticas. Longitudes de onda, esencias y fluidos, dimensiones espirituales.

373 Iris Müller-Westermann (2013). *Cuadros para el futuro: Hilma af Klint, una pionera secreta de la abstracción*. En, VV.AA. *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción* (2013), p. 33

374 Pascal Rousseau (2013). *Abstracción premonitoria: mediumnidad, escritura automática y anticipación en la obra de Hilma af Klint*. En, ibídem (2013), p. 162.

Las prácticas del Collage y del frottage llevadas a cabo por Max Ernst surgen de una experiencia visionaria, como nos lo recuerda Victoria Cirlot, momentos de apertura sensorial o de liberación de las imágenes, que le revelan al pintor un universo sensorial en los intersticios del mundo cotidiano.³⁷⁵ La visión acontece nuevamente en el punto liminal, en la tierra intermedia. Los paisajes de Max Ernst son un cosmos donde hallar toda una historia natural, donde confluyen todos los estratos biológicos hasta las formas vistas en el microscopio. Bosques y paisajes geológicos, calcáreos, de figuras que parecen de coral, de montañas y peñones formados como estalagmitas, como acumulación de sedimentos endurecidos, calcificados.

El mundo como un nudo de materia, el lugar de la visión que se materializa en la pintura: tierra y cielo terminarán por confluír, en el punto del horizonte y en la retina, en la misma visión de las esferas: imágenes que sin duda nos sitúan ya en la estela de los grabados y pinturas de los alquimistas, como también sucede con las pinturas de Hilma af Klint, en todas las intuiciones y vivencias cósmicas de los chamanes, en visiones tanto macrocósmicas como subatómicas, en todos los niveles de lo cuántico. Estratos sensoriales en los que se funda una realidad como confluencia de los sentidos externos con los internos. La imagen encarnada en el poema es la posibilidad de apertura de esta realidad que es recibida y aprehendida no solamente con los estímulos externos, sino también elaborada meditativamente en el espacio de la interioridad.³⁷⁶



FIG. 59

Lo que acontece en la imagen, lo observamos en este pequeño recorrido, es la percepción de una historia que no se reduce o que en absoluto se subsume a una cronología de sucesos e ideas, al relato meramente intelectual, sino que antes bien es una historia de la consciencia. Una historia que no deja de lado el componente sensorial y cognitivo que la consciencia humana desempeña en el universo, sus relaciones y resonancias sensibles, el saber no sabiendo de un cosmos multifacético y mitopoético. La imagen es un horizonte para el ojo, allí donde la luz interior y la consciencia confluyen, donde

³⁷⁵ Tanto en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (2005), pp. 186-192, como en *La Visión abierta: del mito del Grial al surrealismo* (2010), pp 39-40.

³⁷⁶ V. Cirlot (2005). Op. Cit., p. 185.

pensamiento y sentir se identifican, recordemos a María Zambrano: donde no pueden ya distinguirse el conocimiento y la vida. Es lugar de luz, y como en ella, lo más fundamental de la imagen se encuentra en su integridad: “en su capacidad incorregible de ser una y múltiple, partícula y onda, una cosa individual con el universo en su interior”.³⁷⁷

Las pinturas que en el siglo XV realizara Miraj Nameh para acompañar el manuscrito del poeta Mir Haidar, *El milagroso viaje de Muhammad*, presentan el viaje del profeta del islam, viaje cósmico, de ascensión: “El episodio conocido como el Viaje Nocturno (*isra*) de Muhammad, desde la Meca a Jerusalén a lomos del enigmático *Buraq*, y desde allí su ascensión (*mi`ray*) al misterio de los cielos, significa la iniciación más profunda tras el velo de las apariencias. Se trata del tránsito a la otra vida, después de pasar por el mundo intermedio del *barzaj*, aun sin haber hallado por ello la muerte”.³⁷⁸ Viaje de desvelamiento que en las pinturas de Nameh no puede sino hacerse presente con los esplendores de una visión deslumbrante, con las incandescencias del oro y las profundidades del azul, universo de figuras en pleno vuelo, a través del cual el profeta es guiado por el ángel Gabriel. Viaje nocturno que prende una luz en la oscuridad de la noche, puesto que los signos quedan desvelados para el viajero. Travesía nocturna que nos recuerda el camino de la Amada de Juan de la Cruz, en su *Noche Oscura*, saliendo sin ser notada al encuentro del Amado. Pero también con resonancias en la *Divina Commedia*, de Dante, en la que le poeta tiene por guía a Virgilio en su travesía.

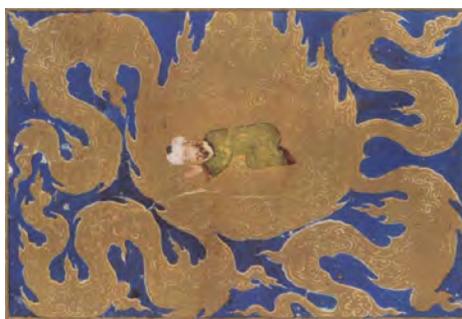


FIG. 60

Un viaje *en Él*, como afirma Ibn Arabi, viaje *sin fin*, nos dice el místico, como también nos lo recordará Val del Omar en sus películas, viaje hasta los límites donde el viajero se convierte todo él en luz.³⁷⁹ Así en una de las pinturas de Nameh, en el folio 36 del manuscrito, el profeta Muhammad aparece envuelto por las llamas doradas que emana su cuerpo en el cielo. De nuevo el azul y el fuego áureo que estalla en torno a la figura ascendida y suspendida del profeta. Una inmensa llama dorada que lo acoge mientras él se deja zambullir por el mismo fuego que de él procede, mientras en los extremos se extienden lenguas de llamas en sinuosas formas. La sencillez de la pintura, que no quiere el realismo del acontecimiento irrepresentable, deja lugar a la luz de la visión, a sus fulgores y a sus formas.

El ojo que ha salido en pleno vuelo, a la aventura sensorial, se ve inmerso en intensas estructuras y luminosidades de un mundo vivo. La percepción en la imagen es una *impresión*, algo que *presiona* hacia adentro y vibra en el interior. Aquellos otros mundos se encuentran en una visión más desnuda, en una

377 Zajonc ([1993] 2013), Op. Cit., p. 302.

378 Varona Narvi3n (2008) en su *Introducci3n a El esplendor de los frutos del viaje*, de Ibn Arabi, p. 21.

379 Varona Narvi3n, *Ib3dem*, p. 23.

visión *sacramental* de la realidad, como afirma Aldous Huxley, una inteligencia libre que recorre el sistema nervioso y los órganos sensoriales, en una visión que recupera una inocencia: “(...) contemplando lo que Adán había contemplado la mañana de su creación: el milagro, momento por momento, de la existencia desnuda”.³⁸⁰

En sus *Notas sobre el cinematógrafo*, Bresson escribía: “TRADUCIR el viento invisible por el agua que esculpe a su paso”.³⁸¹ Lo invisible, o *invisto*, a través de lo visible. En palabras de Eduardo Chillida: “No vi el viento vi moverse las nubes. / No vi el tiempo vi caerse las hojas”.³⁸² Esta traducción es la de hacer ver, la de hacer visible no solamente el viento que no vemos, pero que se inscribe y materializa en la imagen, sino también hacer ver el agua que este viento esculpe a su paso: “Me gusta que una película se perciba primero con los sentidos y que la inteligencia sólo intervenga después”.³⁸³ Cuando Pedro Costa llega al barrio lisboeta de Fontainhas, descubre una experiencia iniciada por una intuición sensorial: “Llegué al barrio y me gustó, en bloque, humana y plásticamente”.³⁸⁴ Esta primera impresión le llevará a filmarlo, para sumergirse en él y en la vida de sus habitantes. La experiencia no es la de registrar algo, sino la de ver: “para verlo por primera vez”.³⁸⁵

En este sentido recordemos también la obligación del cineasta a la que apuntan Daniëlle Huillet y Jean-Marie Straub, la tarea del cine de hacer ver, no la de contar una historia en imágenes. La imagen hace presente, hace una presencia, es por ello un medio de visión: “Tenemos un ojo para ver, y está el mundo que va avanzando, incluso si todo está mezclado” - afirma Jean-Luc Godard - “si uno puede traer lo metafísico a través de lo ordinario, entonces está bien. Es la tarea del artista. Una simple manzana pintada por Cézanne es más que una simple manzana. O sólo una simple manzana”.³⁸⁶



FIG. 61

380 Huxley ([1977] 2012), Op. Cit., p. 19.

381 Bresson ([1975] 2007), Op. Cit., p. 61.

382 Chillida (2016). Op. Cit., p. 28.

383 *Entrevista con Robert Bresson*, por Jacques Doniol-valcrozze y Jean-Luc Godard. En *Bresson por Bresson, entrevistas [1943-198]* (2015). Versión francesa original en *Cahiers du Cinéma* 104, febrero de 1964.

384 *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa* a cargo de Cyril Neyrat (2011), p. 41.

385 *Ibidem*, p. 47.

386 Godard (2010). *Pensar entre imágenes*, pp. 328 y 341 respectivamente.

Las desnudas fotografías de Eugène Atget, muestran la ciudad de París como un lugar de maravillosa extrañeza, portadoras de un misterio atrapado entre las calles de la urbe, impresiones y huellas de lo que parece suceder en filigrana.³⁸⁷ La mirada situada entre los umbrales, como en aquella fotografía, *Hotel des Archeveques de Lyon, rue Saint-Andre-des-Arts, 58, de 1900*; donde una hoja abierta del portón, deja ver otra puerta al fondo, encuadrada en la parte superior izquierda. Una visión que se des-vela, pero que solo se deja entre-ver, pues parece acontecer solo en el *entre*, como en los lugares de paso, los pequeños túneles, y las puerta de acceso que el fotógrafo encuentra en instantes de presencias y ausencias al mismo tiempo, latencias, territorio de todos los fantasmas.³⁸⁸ Así se presentan los escaparates de la ciudad, donde se produce el encuentro de dos planos, lugar de reflejos, de una calle aun solitaria y el interior de una tienda donde los maniqués aguardan en absoluto silencio, en absoluta quietud.

Brassaï publicó a principios de los años treinta su álbum *Paris de nuit*, con una serie de fotografías nocturnas de la ciudad. Espacios urbanos sumidos en la penumbra, entre neblinas, con la luz mortecina del alumbrado público reverberando entre los edificios y los puentes, o extendiéndose entre los árboles de un parque. Única fluctuación de luces eléctricas que se difuminan, debido al tiempo de exposición prolongado, creando a su alrededor todo un universo de sombras, toda una ciudad de espectros, cuando los habitantes de la urbe se han ido a dormir. La fantasmagoría, tanto diurna en Atget como nocturna en Brassai, es sin embargo un acto de visión, de pura desnudez de formas y articulaciones, o dicho con las palabras del propio Brassai: “la realidad convertida en fantasía por la visión”.³⁸⁹



FIG. 62

La imagen es una realidad en sí misma, una realidad como articulación de elementos sensoriales, como estructura donde las presencias lo son en tanto que una realidad hecha visión, vuelta a lo sensible. De esta forma, un término como el de fotogenia, definido por Louis Delluc y Jean Epstein en sus respectivos textos de 1920 y 1926, nos conduce al encuentro de un conjunto de elementos, y no a una cualidad de lo representado en tanto que “una virtud natural de quedar bien en la reproducción”,³⁹⁰ sino

387 Q. Bajac. *Lo fantástico moderno*. En VV.AA. *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine* (2010), p. 124.

388 *Ibidem*, p. 124.

389 Citado por Q. Bajac. *Ibidem*, p. 154.

390 Del comentario introductorio al texto de Louis Delluc, por Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (2010). En *Textos y manifiestos del cine*, p. 325.

antes bien a la vida que otorga la imagen, a una “afinidad misteriosa entre la foto y el genio”, en palabras de Delluc,³⁹¹ y que en la imagen cinematográfica habrá de ser fundamental, incluso fundacional, como podemos extraer del texto de Epstein, que retomó el término ya definido por Delluc, para completarlo y profundizar en él: “Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica”.³⁹²

Es por lo tanto la fotogenia una *propiedad cinematográfica de las cosas*, en su potencialidad más conmovedora. Si esta cualidad está íntimamente relacionada con el cine es por su presencia como movilidad, pero entendida ésta en un sentido general, *en todas las direcciones perceptibles para el espíritu*, nos recuerda Epstein, es decir, en su movilidad dentro de un sistema, el cinematográfico, de espacio-tiempo. Así adquieren los objetos una intensa vida, adquieren la categoría misma de personajes, en su evolución, en su tensión como visualidad, en su hacerse presencia. Por lo tanto, un *alma visible* de las cosas, una vida de las apariencias, que se vive misteriosamente en la pantalla. Intimidación de las cosas en una nueva realidad: “un primer plano del ojo ya no es el ojo, es UN ojo”.³⁹³ Volvemos a la manzana de Cézanne de la que nos hablaba Godard, una manzana que es tan solo una manzana pero al mismo es más que una manzana en la pintura: una visión. Así Epstein nos recuerda la importancia de la mirada del cineasta, puesto que la poesía existe “con la misma realidad que una mirada”.³⁹⁴

Una serie de fotografías realizadas en torno a 1911 por Edward Steichen a la escultura que Auguste Rodin realizó del escritor Balzac, y publicadas en la revista *Camera Work*, hacen emerger la figura imponente de entre las sombras de la materia fotográfica. Steichen hace una nueva escultura con ella, como el escultor extrae la imagen del bloque de piedra. La placa sensible de la fotografía y su materialización como fotograbado, esculpen la efigie erigida hacia los cielos abiertos, donde queda dibujada en una luz de atardecer, o con una luz prácticamente nocturna, llevada hasta su silueta.



FIG. 63

La figura de Balzac que reverbera en la materia escultórica de Rodin, nos aparece entre la penumbra de la fotografía de Steichen como San Francisco de Asís en las pinturas de Zurbarán. Dos pinturas de formato vertical como San Francisco de pie contemplando una calavera (c- 1633-1635) y San Francisco (1631-1640) disponen la figura del monje frontalmente, en la primera con la cabeza inclinada hacia abajo, en contemplación de la calavera que sostiene entre sus manos, en un umbral que bien se asemeja

391 *Fotogenia* (1920). En *ibídem*, p. 328.

392 Epstein (1926), *A propósito de algunas condiciones de la fotogenia*. En *ibídem*, p. 335.

393 *Ibídem*, p. 339.

394 *Ibídem*, p. 340.

a una hornacina; en la segunda, con las manos cruzadas por debajo de las mangas del hábito, mira hacia arriba dejando entrever su rostro en el claroscuro que se dibuja con su capucha. Los contrastes de luz y sombra hacen aparecer a ambas figuras con presencia escultórica, acentuando una materialidad y una plástica de sus vestimentas como habiendo sido esculpidas, con su peso y densidad.³⁹⁵



FIG. 64



FIG. 65

Cuando las esculturas primitivas son igualmente mostradas en la penumbra, dejando entrever sus formas y atributos, sus volúmenes y superficies trabajadas para producir brillo y luminosidad, o dejando al desnudo la textura y el vetado del material, generan un fuerte estímulo visual: toman presencia como una visión. La propia formalización y encarnación de la escultura es ya la manifestación de un mundo sobrenatural, de una materia idéntica a sí misma, de una verdad estética, cósmica: presencia de antepasados reales o totémicos, seres míticos o divinidades. Los medios plásticos parecen infinitos en la articulación de vacíos y masas que se alternan, elementos físicos que se alargan o se acortan, se geometrizan y sintetizan, se tornan a volúmenes puros como el cilindro, el cubo, la esfera... los conocidos fetiches, figuras de divinidades procedentes en su mayoría del Congo y llamados *Minkisi*, aparecen cubiertos de clavos y cuerdas, así como de barro o elementos refractantes.³⁹⁶ En las estatuas reside así una energía, una potencia que vincula y relaciona los mundos, los estados de la materia, los planos de la existencia y del cosmos.



FIG. 66

³⁹⁵ No habremos de pasar por alto la cualidad escultórica de las figuras que pintara Zurbarán, ya sea en sus *San Franciscos* en meditación, de sus monjes cartujos y sus hábitos blancos, de las santas y la fuerte presencia de sus vestidos, los corderos, las piezas de sus bodegones... y por supuesto sus crucificados, entre los que destacaremos aquí el fechado en 1627 y perteneciente a la colección del The Arte Institute of Chicago; y el fechado entre 1638 y 1640, que se encuentra en el Muso de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, proveniente de la colección Pedro Masaveu.

³⁹⁶ Ocampo (2011). Op. Cit., pp. 137 y 145-147.

“(...) I really do see people as sculptures”, declaraba Robert Mapplethorpe,³⁹⁷ en cuyas fotografías percibimos los cuerpos como bronce y mármoles esculpidos, con la fuerte presencia de las texturas de la piel. Son igualmente signos de lo táctil, y estimulan a través del ojo la tactilidad de los cuerpos, así como su densidad y su estructura física. Bronces y mármoles que son grano fotográfico esculpido, sales de plata de los que emerge la figura en un acto de convocar al cuerpo como un deseo. Todo emerge, incluso las entrañas, a flor de piel y de carne, tanto en los cuerpos humanos como en las flores, que se revelan como pintadas con toda su plástica y organicidad, con la misma igualdad escultórica con la que el fotógrafo retrata los órganos sexuales humanos. Son de hecho, y así nos lo recuerda Mapplethorpe, la misma cosa, órganos reproductores, del animal y de la planta.

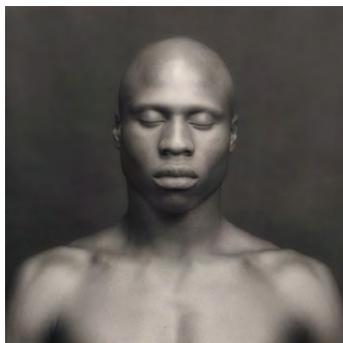


FIG. 67



FIG. 68

Un hombre reposa, como figura escultórica tumbada, autorretrato del pintor, quien sabe si descansando o muriendo, en *Die berühmten Orden der Nacht*, de Anselm Kiefer. Un cuerpo tendido en un universo de materia idéntica a su misma carne, en una tierra seca, resquebrajada, en la parte inferior de la pintura. Sobre él, la inmensidad de un universo, de una materia de estrellas y noche, que respira, se eleva y expande, mientras parece aún pesar, pero sin saber hacia qué dirección. Simplemente suspendido, hacia donde parece tender todo, perderse todo, hacerse todo polvo estelar, quedar inscrito en el firmamento, materia que fluctúa en la tela de Kiefer, entre tímidos vacíos que quieren abrirse y cúmulos de estrellas a punto de solidificarse.



FIG. 69

³⁹⁷ *Metaphors of Desire* (1983), entrevista de Germano Celant a Robert Mapplethorpe, recogida en *Mapplethorpe. The nymph photography* (2014), p. 10.

Visión abierta hacia la inmensidad, como la del monje junto al mar que pintara Caspar David Friedrich entre 1808 y 1810. Pequeña figura vertical en un cosmos de horizontes, de estratos que crecen hacia lo inconmensurable, diferentes densidades en extensión hacia la materia celeste, magma de lo innombrado, de lo inasible, en una pérdida de la perspectiva y de la escala, que la visión deja atrás, más bien abajo, con la figura del monje, pequeña presencia humana en la infinitud.



FIG. 70

Queda el cosmos inscrito en la imagen, queda lo inaprehensible en la finitud de sus estructuras, pero estructuras que se abren, desde lo microscópico hasta lo macroscópico, desde un *invisto* a otro, pasando por el mundo de lo visible donde se inscribe la imagen. Una unidad en pura co-relación. En la pintura *Hombre con turbante rojo*, de Jan Van Eyc, de la que se ha sospechado pueda ser un autorretrato, los pliegues del turbante, nudo imposible y danzante sobre su cabeza, se nos presentan en la oscuridad del fondo de la tabla como la visión de una galaxia o de una nebulosa, es la visión incandescente del nacimiento de las estrellas. Un turbante rojo es más que un turbante, es todo un cosmos, pero a la vez, tan solo un turbante.



FIG. 71



FIG. 72

Una visión de los pliegues y en los pliegues: la presencia de las cosas en toda su intensidad, en *incesante modulación*, como apunta Aldous Huxley, *laberinto de complejidad infinitamente significativa*.³⁹⁸ Un elemento fundamental de la pintura, su insondable misterio, que no representa el tema, sino tan solo un rizoma sensorial. “Así es como deberíamos ver; así son realmente las cosas”, exclama Huxley, “¡Cómo ansiaba estar a solas con la Eternidad en una flor, con la infinitud de las cuatro patas de una silla y con lo Absoluto en los pliegues de unos pantalones de franela!”.³⁹⁹ Los pliegues como continuo de la materia, como órganos plegados que recorre el alma, encarnación de sus mismos pliegues: “activas o pasivas, las fuerzas derivadas de la materia remiten a fuerzas primitivas, que son las del alma”, dice Deleuze.⁴⁰⁰ El pliegue como algo revelador, de relaciones complejas, de infinidad de estados, imbricados uno en el otro, en unidad de la materia, tejida en pliegues infinitos: “pliegues de los vientos, de las aguas, del fuego y de la tierra, y pliegues subterráneos de los filones en la mina. Los plegamientos sólidos de la geografía natural”.⁴⁰¹ Así acontecía en el cosmos de la caverna paleolítica, un cosmos que emerge de los pliegues de la roca, encarnación primera de las fuerzas del paisaje, del universo.



FIG. 73

Pliegues de la materia haciéndose como pulsaciones de energía, como construcciones tectónicas. Estados de la materia que tanto en formas gestuales como en formas geológicas, en conformaciones orgánicas y minerales, se configuran en la pintura de Rafael Ruiz Balerdi como un cosmos de marañas y vidrios, de bloques magnéticos y acumulaciones de masas y densidades: “obras de una fuerza cromática vital y de un mundo formal orgánico muy complejo y visionario”.⁴⁰² La imagen es un medio de contemplación y de revelación, un lugar de vibraciones, de ritmos expansivos y de densidades. “Todo lo que crece vibra o encaja”, escribe Eduardo Chillida.⁴⁰³ Sus obras también se configuran como movimientos tectónicos, como fuerzas de arrastre, de líneas, de tierra. Fuerzas geológicas y magnéticas: los de la materia en la que se abren lugares y vías, un rumor de límites, vibración y resonancia. Fluctuaciones que acontecen en el diálogo entre la materia y el espacio, diálogo liminal, en el *tarte*, rumor que es una fuerza magnética, una energía, una tensión que se abre camino, que respira, que se canaliza y se abre. Hacia el interior de la materia lo profundo del aire se hace corazón y se hace respiración. Energías del mar y de la música, un ritmo hecho densidades.

398 Huxley ([1977] 2012), Op. Cit., p. 33.

399 Ibídem, pp. 37 y 38.

400 *El Pliegue* ([1988] 2012), p. 54.

401 Ibídem, p. 15.

402 Comentario de Javier Viar recogido en VV.AA. *GAUR Konstelazioak* [1966-2016] (2016), p 60.

403 Op. Cit. (2016), p. 30.



FIG. 74

M^a Paz Jiménez explora en una serie de pinturas las formas arborescentes, de pliegues y planos interrelacionados, formas gestuales: “El gesto representa un sentido de unidad con todas las fuerzas vivas del universo”.⁴⁰⁴ También como en el caso de Balerdi, iniciará la pintora una investigación de la materia en tanto que geología, en estructuras íntimas de lo geológico y lo mineral, de lo terrestre y lo fósil. Una vida de la Tierra: “sus pinturas realizadas con arena y minerales pulverizado son una metáfora de la Tierra como organismo vivo y en continua actividad”.⁴⁰⁵ Los movimientos y las densidades de estas pinturas son las de una existencia vuelta sobre la geología. Estas pinturas matéricas son las consciencia de una Tierra como cuerpo, lugar de sacrificio y fertilidad, de ritmos y estructuras, superficies de tensión tectónica y superficies de contemplación. Lugar de colores terrosos, de negros y grises, también de rojos oscuros, de texturas y formaciones.

De este universo tectónico, M^a Paz Jiménez regresa al óleo y con ello a un cosmos de pliegues en una materia más callada, la de la tela, organismo espacial de veladuras, a formaciones orgánicas y de núcleos o nódulos biológicos que se forman en una superficie que es la de un tejido sobre el que se forman pliegues y huecos. Estas formaciones son núcleos de luz y energía: “formas siderales que generan una energía lumínica que se irradia a todo el espacio circundante, fluyendo más allá de los límites del marco”.⁴⁰⁶ Todo un cosmos: “las formas planetoides y la energía lumínica en expansión ilimitada, nos sitúan en el espacio cósmico. Su pintura ha emergido de la profundidad mineral de la Tierra, para ascender a la claridad celeste. Transforma la materia en luz”.⁴⁰⁷ Este universo es orgánico y de sentido materno, uterino. Un lugar de composiciones espaciales, de membranas, veladuras y huecos.



FIG. 75

404 A. Olaizola. *Tierra y Cosmos. La pintura abstracta de M^a Paz Jiménez*. En A. Moya y A. Olaizola, *María Paz Jiménez* (2000), p. 56

405 *Ibidem*, p. 59.

406 *Ibidem*, p. 68.

407 *Ibidem*, p. 69.

Con la incandescencia del magma, la luz primera de los fuegos, cae en un mundo de pliegues y colores, el vestido rojo de María en la tabla central del *Tríptico de los Santos Juanes*, de Hans Memling. A su alrededor otros vestidos, telares y alfombras. La intensa presencia sensorial de textiles, bordados y formas arquitectónicas. En un gesto, como el de M^o Paz Jiménez, del magma de la Tierra al Cielo, podemos aquí recordar igualmente el blanquecino hábito en el *San Serapio* de Zurbarán, que como una intensa visión, como presencia inefable e incommensurable, cae silenciosamente en inmensos volúmenes táctiles y delicadas formas. Superficie elemental, gravitacional, tectónica y lumínica, de densidades y pliegues.



FIG. 76

Las vestimentas de la *crucifixión* en doble tabla de Rogier van der Weyden, así como de su *Calvario*, donde se repiten los elementos visuales, suben y descienden por los cuerpos en pliegues de aspecto escultórico, en figuras todas ellas conformadas de plegamientos, como accidentes geológicos, montañas de mármol y nieve. Su pintura del *Descendimiento* presenta todo un sistema de figuras que parecen flotar, pues ninguna termina por poner enteramente los pies sobre el suelo y las líneas de los cuerpos, sus miradas y nuevamente los vestidos nos introducen en una gravitación de formas y colores, donde la mirada descendiende siguiendo la línea central de la cruz, pero vuelve elevarse en un viaje incesante a través de la pintura. La visión de un cosmos que existe por sí mismo, que tiene su vida propia, su propia lógica, en el que todos los pliegues se han introducido entre los vestidos y los cuerpos.



FIG. 77



FIG. 78

Hacia las alturas se eleva el rubor de los pliegues del *Paraíso* de Tintoretto: Una ascensión de figuras y materias celestes hacia la infinitud de estratos superiores, allí donde la vista se pierde en un último círculo de luz.⁴⁰⁸ Una pintura como el torrente de las aguas que tienden a lo alto, un cauce ascendente, cuya fuerza y tendencia de vuelo nada podría detener ni desviar. Desde la distancia, esta visión del Paraíso es toda ella una fuerza, una tendencia de fuerzas, es la visión de lo indómito, es la aparición de la *invisto* con el rugido de un mar agitado, pero un mar que se hace con las materias del cielo. Solo al acercarnos a la pintura descubrimos las figuras, pues antes tan solo habíamos percibido una serie de densidades, una estructura de materias, de impulsos, formas y colores. Es lo primero que los ojos habrán de captar ante la visión.



FIG. 79

Mediante el instrumento de lente que es el cinematógrafo, como nos dice Epstein, se crean las imágenes: escogidas y separadas de lo incognoscible. La imagen hace visible en lo invisible, elevando a realidad sensible aquello que inicialmente se presentaba como magmático, como amorfo, como imperceptible. La imagen le confiere forma, una existencia, una realidad. En ella se manifiesta este universo como otra realidad, como una visión que toca la sensibilidad del espectador, visión que apela a unas facultades primitivas, instintivas, al conducto que reúne y comunica la mirada con el corazón.⁴⁰⁹ La pantalla acoge esta revelación de la imagen. De la *materia de imagen* cinematográfica emergen las figuras, las formas, quedan inscritas en sus pliegues, cobran vida en un territorio que tiene sus propias condiciones orográficas y climáticas, sus accidentes geográficos.

En este lugar impactan y fluctúan los impulsos de luz, esculpiendo todas las densidades y texturas, toda la geología de un cosmos que nace como una visión, entre una luz interna y otra externa, en el punto mismo de flotación, equilibrio universal entre la extraversión y la intraversión, entre lo interiorizado y lo exteriorizado, en el encuentro de las fuerzas y las energías, las vibraciones y los ritmos, en latidos y palpitaciones, en una música. La imagen como lugar liminal: *mundus imaginalis*. El ojo aventurero, el ojo salido de su órbita, el ojo-globo, recorre los parajes de este territorio.

La cartografía se realiza al mismo tiempo, en el origen del cosmos, desde el magma fílmico de lo increado, en el abrirse a su visión, encuentro de lo exterior y lo interior, uno en otro, otro en uno, vasos comunicantes. Rebasar así los límites de la escena, desbordar la noción de escena, para hallarnos ante la visión. La imagen cinematográfica se construye y se manifiesta como visión. Una inmersión

⁴⁰⁸ Estructura que nos recuerda a la ascensión construida por Lucio Muñoz en el retablo del ábside del Santuario de Arantzazu.

⁴⁰⁹ Epstein ([1947] 2014). Op. Cit., p. 47.

en la materia, algo que se capta primeramente con los sentidos, un territorio donde habrá que guiarse por lo sensorial, donde el pensamiento no discurre independiente. Es pensamiento de un saber, de un *saber que no se sabe sabiendo*. Retención y emisión de vibraciones sensibles a nuestros sentidos. Un viaje sin fin en la aventura sensorial, viaje a través de los pliegues de la materia. Allí donde vemos lo que antes no habíamos podido ver, porque las presencias encienden una nueva luz sobre las cosas.

2.7

Experiencia sonora y escucha

La experiencia de la caverna es también un acontecimiento sonoro. En el cosmos subterráneo, lugar limítrofe, de paredes sensibles al encuentro de los mundos otros, la escucha auditiva también se abisma a una dimensión de resonancias y ecos que recorren las galerías y vibran en los pliegues de la roca, de la viva membrana. A la luz de la llama titilante de las antorchas y lucernas se descubren las figuras, el universo de animales flotantes, ingravidos, que respiran y palpitan. Los sonidos del exterior han ido quedando a lo lejos, han sido dejados atrás. Las corrientes de aire parecen arrastrar atisbos de aquellos sonidos, ahora incluso indistinguibles, amplificados, reverberantes. Pero también la cueva desprende sus sonidos, los hálitos y ecos del fondo de la garganta terrestre, del mundo del subsuelo, de lo que respira al otro extremo, de lo que vive al otro lado de la membrana de roca, de la que se siente incluso su humedad, su transpiración. Resonancias de aguas subterráneas, de ritmos sanguíneos, sonidos arteriales. Fenómenos que se pierden entre la negrura, que suenan en todas partes, que van y vienen. Quien se ha adentrado en la caverna también emite sonidos, incluso entona cantos, palabras, quién sabe si alguna oración. Tal vez aún escuche los latidos de los tambores percutidos en la entrada a la gruta. Al tiempo que se hace la visión y se extrae de la membrana al animal, pueden golpear las piedras, las estalagmitas y estalactitas, que se tornan cuerpos resonantes, sonidos de animal.

La experiencia de la caverna es como asomar el oído a una caracola vacía. Algo se percibe desde su fondo, y resuena en nosotros, algo que podría ser también nuestro propio resonar. Ósmosis acústica entre el adentro y el afuera, la escucha de lo insondable, de lo inefable. El oído abierto al conocimiento, a un pensar acústico: “capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no conceptualizados”.⁴¹⁰ En el nacimiento es el oído el sentido más desarrollado en su totalidad, el que primeramente incide en el ser humano. Los paisajes resonantes que fluctúan en los recovecos y volutas de la caracola, vienen desde un fondo desconocido pero pre-sentido, sonido que hiende las entrañas, trae consigo lejanas reminiscencias. Porque toda creación fue primeramente un sonido, una vibración, un estruendo, como así se dice que será el final de todo tiempo: “los ritmos del universo son infinitamente variados. Algunos son de tal magnitud que resultan incomprensibles. Piense, por ejemplo, que la creación del mundo no fue sino una pulsación en la gran sinfonía universal de la creación y la destrucción. Todavía no tenemos indicios de cuándo se producirá la próxima. Sin embargo, dentro del inconmensurable marco de la eternidad, tal vez estas pulsaciones no sean más que un par de insignificantes ciclos que aportan el más ínfimo de los fragmentos tonales que componen la sinfonía del universo”.⁴¹¹

El ser humano tiene en esta vibración universal sus ritmos y sus sonoridades, desde los latidos del corazón y el sistema respiratorio, metrónomos naturales por excelencia, vinculándose con los ritmos musicales, con los del habla y el lenguaje, así como con la escritura; hasta los sistemas nervioso y

410 R. Andrés ([2008] 2013). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, p. 14.

411 R. Murray Schafer ([1993] 2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, p. 311.

sanguíneo. Al despertar, como al nacer, el oído es el primero en abrirse, y como el ojo aventurero, recibe los ecos de un universo que puede considerarse como una composición musical macrocósmica. Sin embargo, ya antes del nacimiento el sentido del oído ha despertado, en una primera escucha, en una escucha pre-liminar. Pues el útero resuena como una caverna, en la que las ondas sonoras se transmiten por un medio acuoso, antes de que el oído, efectivamente, en el nacimiento, se abra a la escucha en el medio aéreo y atmosférico: “el habitante dispone de un protohogar en el que las ondas sonoras, con sus flujos y reflujos, se acomodan al medio elástico del agua, medio primero de la transmisión del sonido y de la escucha”.⁴¹²

Antes del nacimiento, por lo tanto, acontece una protoescucha, en la que ya resuenan, en el medio acuoso intrauterino, los sonidos culturales y los ritmos, los afectos y expresiones, así como los hábitos y los gestos. Al nacer, el oído habrá de adaptarse a un nuevo medio, pues ha acontecido la expulsión de este primer mundo, primigenio habitáculo, como lo será la caverna, como lo será el océano, en ambos casos arquetipos de gran importancia en la mayoría de culturas y pueblos. Arrojado al mundo, el ser humano se habrá de llevar una caracola al oído, y al escuchar las resonancias de su interior, al escuchar el océano de sus profundidades, recibe los ecos de aquel mundo primigenio.

Incontables mitos y cánticos han emergido de las aguas, han sido dedicados al océano. El planeta entero lo fue antes de la retirada de las aguas, antes de la vida en el medio terrestre. Nuestra primera vida fue oceánica antes de pisar la tierra, y nuestra primera escucha aconteció en sus aguas: “el océano de nuestros antepasados tiene su correspondencia en el acuoso vientre de nuestra madre. Ambos son químicamente afines. El Océano y la Madre. En el sombrío líquido oceánico, las incansables masas de agua rozaron al primer oído sónar. Como el oído del feto dando vueltas en su líquido amniótico, aquél también se afina con arreglo al borboteo del regazo marino. Antes del sonido de las olas fue la resonancia submarina del mar”.⁴¹³ Y a partir de esta primera materia sonora, de esta primera escucha que será reminiscente, el oído atento se abre a un mundo de paisajes sonoros, a un mundo que es una constante impresión de sonidos, en un campo de vibraciones e interacciones, puesto que los sonidos, como los colores de una pintura, se influyen mutuamente, colisionan y se alteran, se amplifican o disminuyen, y al mismo tiempo en sus diferentes presencias y acontecimientos, nos influyen de distintas maneras. Los humanos nos hemos abierto a su escucha y a su influencia: “desde los detalles más cercanos a los horizontes más lejanos, los oídos operaron con una delicadeza sismológica”.⁴¹⁴ En esta incursión en el paisaje sonoro, han sido levantadas las piedras de esta escucha, alzada la conciencia que erige una máscara cósmica, en este caso, sonora, ya sea en la acústica de los espacios construidos, en el propio habla y en la música.

Las catedrales góticas de los países del norte europeo llevan a su resonante interior abovedado las reverberaciones de los bosques nórdicos, como hizo notar Oswald Spengler, y es que el interior de los templos es también un organismo resonante, atravesado por el hálito sagrado de los cantos, y el estruendo de órganos y trompetas en las liturgias de la tradición cristiana europea. El teatro griego es otro gran ejemplo de acústica y resonancia, anfiteatros amplios y al descubierto, en los que no predomina la reverberación, pero en los cuales el sonido es amplificado por toda su concavidad. Allí debía vibrar el canto del coro, el sonido percusivo de sus crótalos, y la voz de los dioses, héroes trágicos y mortales. El

412 Trías (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, p. 568.

413 Murray Schafer ([1993] 2013). Op. Cit., p. 35.

414 *Ibidem*, p. 72.

habla es también un resonar, una materia fónica, es también una composición, y es un canto. Diálogo y canto, como puede decirse de los pájaros, que resulta otra gran influencia en la música humana, incluso en el intento de notación e interpretación instrumental de los propio cantares, ya sea en la música de Clément Janequin, en el siglo XVI o en las composiciones de Olivier Messiaen, en el siglo XX.

“Los pájaros, como los poemas, no deberían significar, sino simplemente ser”, afirma Murray Schafer.⁴¹⁵ De la materia sonora, que es constante fluir y duración, se elabora una composición, se articula una forma, en una organización de las dimensiones sonoras: una composición sonoro-musical. El sujeto de la escucha reúne en su experiencia sensorial auditiva, como el ojo aventurero en su visión, de realidades que sin embargo, se presentan siempre imbricadas las una en la otra: el corazón y la razón. Así por un lado, es una experiencia de lo sensible, en la cual se activan las pulsiones emocionales en un ritmo y una pulsación, que es el de toda vibración de la materia sonora y de sus propiedades. Por otro lado, una aprehensión intelectual de la forma, de la organización de aquellas dimensiones sonoras, que es al tiempo afectiva y sensorial, de la que se extraen ideas sensibles, de carácter musical. La composición sonoro-musical es así portadora de sentido, reveladora de un universo de escucha. De aquella unión se conforma lo que Eugenio Trías llama la *imaginación sonora* o sonoro-musical: “se entrega a la escucha una posible propuesta de organización del sonido del que puede desprenderse cierta significación y sentido (...) que deriva de esas formas de determinarse el continuum que constituye la materia fónica”.⁴¹⁶

La imaginación sonora es por tanto el vínculo entre sensibilidad e inteligencia, la vía mediadora, vibración de las cuerdas que en su pulsación entonan la música de la cor-dialidad. Esta imaginación sonora, “facilita la conversión del registro sensible, sensorial y emotivo de la escucha en una forma que apela a la inteligencia, a la razón, al conocimiento”.⁴¹⁷ Pero en todos los casos, con la inmediatez del sentido, con la mediación instantánea de la sensibilidad, sin el rodeo del lenguaje verbal o el discurso racional. La composición sonoro-musical es un puente, un trazado entre el sonido y el sentido. La materia fónica se articula en tonos, ritmos, intensidades, dinámicas, timbres, densidades, ataques y estereofonías, tal como nos las enumera Eugenio Trías, y nos conduce por una *gnosis sonora*, por un sentido resonante, algo que se re-conoce - ¿Una escucha pre-liminar?- un reconocimiento que es sanador. Una escucha que enlaza la sensibilidad, vinculada al devenir, con el intelecto, vinculado a la forma: imaginación-sonora.

Nos propone así Trías repensar y revisar el término imaginación, que ha sido asociado por su raíz lingüística exclusivamente con la articulación de imágenes, y por tanto únicamente con el ámbito visual. Sin embargo, la imaginación nos ha de remitir más bien a una fuerza configuradora. Esta definición que Trías abre en el término la extrae del sentido que tiene la palabra alemana *Einbildungskraft*: “concepto alemán de imaginación, podría traducirse por fuerza configuradora, o conformadora (pues *Bildung* significa formación, educación); o si se quiere: configuración formativa”.⁴¹⁸ La imaginación sonora es una fuerza configuradora que interviene en la materia fónica, que en lugar de seguir el camino de lo imaginario, toma la ruta del oído, de la escucha. “Fuerza configuradora capaz de subsumir vibraciones en el medio elástico del sonido”.⁴¹⁹ Interviene en la materia para articularla y formalizarla, generando

415 Op. Cit. ([1993] 2013), p.

416 Trías (2010). Op. Cit., pp. 576-577.

417 Ibídem, p. 580.

418 Ibídem, p. 614.

419 Ibídem, p. 615.

una gnosis sensorial, que procura la aparición de ideas sensibles en el ámbito del sentido, y no en el de las significaciones. Si hablásemos de luz, como hemos hecho anteriormente en referencia a la visión, habríamos de hacerlo ahora en relación al oído, pues la experiencia de esta imaginación sonoro-musical es la de una iluminación sonora. Hemos visto un mundo en un grano de arena, y encontramos otro, aunque en ambos casos debiéramos usar el plural, en el oído.

La experiencia de un paisaje sonoro es resultado de una atención a cada sonido que nos rodea, desde aquellos que produce el cuerpo, hasta los que vienen de algún lugar lejano, puesto que todo habrá de comenzar por la escucha. Así nos los recuerda Hildegard Westerkamp cuando habla de los *paseos-sonoros* o *soundwalking*, en los que el *flâneur* atiende exclusivamente a los ambientes sonoros que se van sucediendo en su caminar: “is an opportunity to let the world in without any compulsion to respond or—to put it differently—to be open without a need to define, intellectualise, categorise, or interpret, to listen without expectations, assumptions or judgement, to listen without the compulsion to change things or to act immediately. Such a soundwalk simply allows participants to hear the environment for what it is and to become aware of their own relationship to the soundscape. In this sense a soundwalk can be similar to a meditation: the world happens, the sounds occur and they pass.”⁴²⁰ En esta relación con el entorno el oyente se vuelve más consciente de los sonidos que se producen a su alrededor, una experiencia sonora que posibilite una afinación del mundo, y en definitiva, un cambio en el ambiente acústico que el ser humano desea configurar a su alrededor, una salud para el oído, que también necesita de un horizonte.

El mundus imaginalis es también un mundo sonoro: “entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios”.⁴²¹ Como los pliegues de la caverna, el oído recibe los pliegues de la materia sonoro-musical, resonancias y accidentes como los del mundo liminal de la pared por los que transitamos de una energía a otra, de un estadio de la energía a otro. Fluctuaciones estas en campos tectónicos sonoros, como en los océanos, la energía de las aguas primigenias: “como volver a la fuente de la vida, al momento de nacer, volver al poder del origen (...) la energía que viene del océano. El agua se mueve de una forma muy particular. Hay variaciones en esa forma, pero siempre es la misma”.⁴²² Energía que mana de las masas de agua: “nacimiento y germinación compartidas”- nos dice Chillida - “la mar es siempre la misma, pero de distinta forma, como la música de Bach”.⁴²³ Sutiles relaciones y poder expansivo, la música de Johann Sebastian Bach, “siempre nunca diferente pero nunca siempre igual”,⁴²⁴ modulación incesante de fuerzas y densidades, movimientos de las aguas, las tierras y los cielos. Contrapuntos en un discurrir que podría no tener fin, ser eterno, pliegue sobre pliegue, variación sobre variación, fuga sobre fuga.

Vibraciones hacia las altas esferas del oído, resonancias en el eco de todos los límites, invocaciones como en el percutir de los tambores, de los *tam-tam*, que erigen un puente vibrátil y rítmico entre la materia y el espíritu, resonar creador y destructor, danza en el límite de las fuerzas, en medio de todas las fuerzas: “son vehículos de los ritmos que, al comunicarse a los cuerpos, devuelven todo el ser a las esencias cósmicas”.⁴²⁵ Modulación

420 H. Westerkamp (2006). *Soundwalking as Ecological Practice*. Publicado originalmente en *The West Meets the East in Acoustic Ecology. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology*. Reproducido en: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundasecology2.html>

421 Hildegard Von Bingen ([1513] 1999). Op. Cit., p.487.

422 Declaraciones de Barry Gerson en la entrevista realizada por John Hanhardt (1976). Op. Cit., pp. 76-77. Traducción de Francisco Algarín Navarro para *Lumière*. http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_16/01_text/xcentric_16_gerson_02.php

423 Chillida ([2005] 2016) Op. Cit., pp. 26-27.

424 Ibídem, p. 111.

425 Schuon ([2997] 2011). Op. Cit., p. 115.

de una tensión de golpes en diálogo rítmico-sonoro, como el de la *txalaparta*, que de un equilibrio se quiebra para retornar a otro, en hacer y deshacer las estructuras rítmicas, en constante relación de alturas sonoras, de ritmos y de huecos, de *tartes*.

Voces que resuenan como los sonidos de una caracola llevada al oído, modulaciones acústicas como las de los cantos llanos, sea del gregoriano o el ambrosiano, o en el rizoma acústico de las polifonías y los motetes de Thomas Tallis: tejido infinito de voces. Flotación de intensidades que en sí mismas son progresión narrativa en expansión hacia todos los puntos cardinales, impactos en el afuera y el adentro, abismos en espejo. Experiencia oceánica de la escucha, de fluctuaciones y resonancias, de acontecimientos en un paisaje sonoro, como en la música de Miles Davis o en la de Brian Eno, ambientes y tejidos sonoros, mínimas permutaciones en un pasaje acústico, transmutaciones de la totalidad del espacio musical, y complejidad *micropolifónica* como en György Ligeti: pequeñas percepciones indispensables para el conjunto, voces mínimas llevadas al límite de lo audible en capas sonoras que se fecundan en una única sonoridad.

El oído se hace a la aventura en vuelo, en lo infinito, pues también se ha salido de su órbita. Discurrir de fuerzas e impulsos: “Parto de un punto y llego lo más lejos posible”, dijo John Coltrane.⁴²⁶ Sumergirse en el cosmos sonoro e indagar en las puertas de la percepción, como Hildegard Westerkamp en su *Türen der Wahrnehmung*. La energía también como respiración, como hálito, de nuevo reminiscente del origen, de aquella respiración o *ruagh* que habitaba sobre las aguas, o los pliegues mismos del *pneuma*. La música de Morton Feldman se expande en el espacio-tiempo del sonido como creciente desde una primera célula musical, que puede ser un intervalo. En *Violin and String Quartet*, de 1985, los sonidos se ensanchan como una respiración de las notas, como un organismo que inhala y exhala, una fluctuación entre expansiva y contractiva de la vibración acústica. El latir de una serie de pinceladas o de colores en un lienzo, la relación con Rothko no sería casual, cuya dirección es su mismo resonar, la energía misma en sutiles transformaciones y permutaciones.

El organismo sonoro crece desde su gestación en el silencio, toda pincelada sonora que habrá de llegar a la saturación de las tramas polifónicas, necesita crecer desde un silencio que le preceda. Un silencio que a su vez es escucha, disposición. De esta forma John Cage opera en sus composiciones mediante sustracción y despojamiento hasta ese silencio inicial, para preguntarse nuevamente sobre el sonido, sobre las notas y su articulación. Música: organización del sonido.⁴²⁷ Pero el silencio desnuda incesantes sonoridades, retorna a la escucha primigenia donde nuestro organismo no deja de resonar, tanto el sistema nervioso como el sanguíneo, que el compositor escuchó al penetrar en 1951 en una cámara anecoica, que dejaba al descubierto esta sutil y primigenia polifonía: “nueva actitud al escuchar (...) simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos”.⁴²⁸ Entre los sonidos y sosteniéndolos como sobre un abismo, los silencios. En su *Conferencia sobre nada*, Cage escribe como si compusiera una pieza musical, articulando las palabras con huecos de silencio en la página y en su lectura, haciendo que los sonidos hagan emerger el silencio: “pero ahora hay silencios y las palabras sirven de ayuda para hacer los silencios”, dice.⁴²⁹

426 Declaraciones de Coltrane que sirvieron como título al libro de entrevistas de Michel Delorme en su versión francesa y que en su versión española cambió a *My favorite Things. Conversaciones con John Coltrane* (2012). Las declaraciones aparecen en la p. 13.

427 John Cage ([1961] 2012). *Silencio*, p. 3.

428 *Ibidem*, p. 10.

429 *Ibidem*, p. 109.

Silencio que no es una ruptura, sino otra forma de la vibración, la resonancia de las cosas antes de la primera nota musical y la resonancia que queda al finalizar. Cada nota o conjunto de notas queda flotando en el silencio y le deja su lugar. Un respiro antes de irrumpir nuevamente. Cada conjunto de notas *tintinabulares* de Arvo Pärt se manifiesta como una vibración que solo puede hacerse posible en relación al silencio, notas que como las campanas resuenan hondamente y se apagan en una pausa, una atención del oído, una disposición a la escucha. ¿Pero la escucha de qué? La escucha del silencio: “die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet”- escribe Rilke – El incesante mensaje que se forma a partir del silencio. El silencio que es quietud y condición vital: “Siempre está ocurriendo algo que produce un sonido. / Nadie puede hacerse idea / una vez que empieza a escuchar de verdad”.⁴³⁰

Entre las materias fónicas emergen también los sonidos de la voz humana, sonidos guturales, primigenios, los sonidos y musicalidad de cada lengua. Pasado y presente de un habla que se congregan en los cantos de Mikel Laboa: momento presente de una lengua y sus sonidos primeros, articulaciones fonético-musicales. Los *Lekeitioak* son piezas en las que las palabras retornan a su condición primera de sonidos articulados, de entonaciones y expresiones, acompañados de movimientos y gestos en sus interpretaciones en directo. Laboa desnuda la dicción y la sonoridad de las formas lingüísticas, devolviendo la lengua a su materia sonora, a su condición de música, para trascender la noción utilitaria de comunicación e ir a una lengua que es canto: “Kantuz sortu naiz.....”. En *Gernika* son los gemidos y los gritos los que articularán un canto de duelo, un grito acontecido en todo, el dolor de todo lo que grita, o de lo que ya no puede gritar entre los escombros del tiempo. Y en *Orreaga* es el nacimiento, desde un sonido primero, del *irrintzi*, de una gestación en las entrañas, de una primera modulación, en una tierra de montes y de valles: orografía que es también la de todo aparato fonador que modula los sonidos en un esfuerzo del cuerpo, un trabajo de la materia para que nazca un sonido.

Materia fónica que al tiempo de su gestación recorre la orografía de un territorio sonoro, que es trazado en su mismo nacimiento y acontecer, en todas sus inflexiones. El músico es así el mediador de una encarnación sonora, de un acto de alquimia: la canción pasa a través, como ha afirmado alguna vez Bob Dylan. También como un ritual chamánico, en el ideal del músico encarnado por Jim Morrison y The Doors. El músico es mediador, pone en relación Cielo y Tierra, en el lugar liminal, unificador, en el que la música y el ser humano comparten un mismo destino. De hecho, en la antigüedad, “los músicos y cantores tuvieron un papel determinante, hasta el punto de ser considerados los transmisores del aliento divino, los mediadores celestes, el lazo entre lo visible y lo invisible”.⁴³¹

Hay una temporalidad inherente a la composición musical, como dijo Gérard Grisey, una cualidad en la que se privilegia la dimensión temporal, su duración.⁴³² Un acontecer que es temporal, y al mismo tiempo, que se argumenta a través del movimiento. De esta forma, Eugenio Trías relaciona con aquella fuerza configuradora, con la imaginación-sonora, un trabajo sobre la foné-movimiento y la foné-tiempo, poniendo en relación la composición musical con la composición cinematográfica. La imagen-sonora cinematográfica se nos presentan como una composición de sonidos y silencios, de articulaciones sonoras y musicales, de todos los sonidos que intervienen en una relación con la imagen-visual: “desde el Cine-ojo hasta la Radio-ojo es decir, hasta el Cine-ojo audible y radio-difundido”, escribió Dziga Vertov.⁴³³

430 *Ibidem*, p. 1911.

431 R. Andrés ([2008] 2013). *Op. Cit.*, p. 173.

432 Trías (2010). *Op. Cit.*, p. 586.

433 Vertov ([1929] 2011). *Op. Cit.*, p. 239.

Sobre este cine visual y sonoro Vertov se refiere en términos musicales, componiendo a partir de las tomas de imagen y sonido una sinfonía visual y sonora. Hay una música en los gestos y ritmos visuales, hay una música para el ojo, y al mismo tiempo hay una música de sonidos, de composición de ruidos y sus contrapuntos. El resultado del filme es el de toda una serie de interacciones complejas del sonido y la imagen.⁴³⁴ En un sentido musical se refería también Walter Ruttmann al film sonoro, como un instrumento que habrá de descubrirnos el mundo audible.⁴³⁵ Una investigación sonora que Jean Epstein defendió como reveladora de un universo acústico aún no desvelado por el oído, permitiendo la escucha de lo inaudito, aquello que aún no se ha oído o en lo que la escucha nunca se había detenido en atender: “es a través de los campos sonoros del amplio mundo por donde hay que esparcir los micros”.⁴³⁶

El arte del cine sonoro es un mundo sensorial que se abre al oído y que le trae, como lo hacían las volutas de la caracola, universos sonoros en diferentes aspectos, modulaciones, texturas y tonalidades. “Creación de una partitura puramente sonora”, afirma Epstein,⁴³⁷ revalorizando la importancia de la experiencia sonora, que en el ralenti al que recurrió el cineasta, aumentaba su complejidad constructiva en tanto que fenómeno y revelaba la naturaleza de su formación y desarrollo. Revelar por tanto la vida de aquellas vibraciones acústicas, de fuerzas sonoras:

“Lo que esperamos oír a través suyo es lo que el oído no oye, de la misma manera que a través del cine vemos lo que se le escapa al ojo. ¡Que nada pueda permanecer en silencio! ¡Que se oigan los pensamientos y los sueños! (...) ¡Que los secretos de su elocuencia sea arrancados de las frondosidades y de las olas, que sean hechos trizas para poder reconstruir voces más verdaderas que las naturales! La palabra humana posee acentos que todavía no ha desvelado; con ellos creará su estilo el cinematógrafo. Estiraremos, hincharemos las palabras sospechosas, hasta que confiesen su mentira. Convertiremos los ciclones en canciones de cuna y todos los niños oirán crecer la hierba”.⁴³⁸

Sin embargo, podríamos también hablar de una escucha y de una sonoridad en la etapa anterior al sonoro y en el cine silente. Una escucha que se traduce, como hace notar Stan Brakhage, en un sentido del *silencio audible*. Las formas y los ritmos crean una musicalidad, y con ella un sentido sonoro de las imágenes. Los planteamientos de temas visuales y su desarrollo, se asemejan aquí a una composición musical. Los ritmos se hacen audibles, la orquestación de la imagen y del montaje es también una composición de temas sonoros, de la presencia de sonidos. Éstos no se presentan en su forma acostumbrada, es decir, en su forma audible, sino que lo hacen en tanto que un sentido sonoro, en su sentido de sonoridad y musicalidad.⁴³⁹ La imagen visual también se dirige al oído, en una conexión de impulsos sensoriales: “Busco oír el color de la misma manera en que Messiaen busca ver el sonido”.⁴⁴⁰

434 *Ibidem*, p. 252

435 Ruttmann ([1928] 2010). *Revelación del mundo audible*. Publicado originalmente en 12 de diciembre en *Pour Vous* y recogido en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, Op. Cit. (2010), p. 486.

436 Epstein ([1930] 2010). *El cinematógrafo continúa*. Texto publicado originalmente en *Cinéa-Ciné* y recogido en *Ibidem* (2010) p. 491.

437 *El ralenti del sonido* (1947). Texto publicado originalmente en *Livre d'or du cinéma français* y recogido en el libreto que acompaña la edición en DVD de *El hundimiento de la casa Usber*, publicada en 2011, p. 48.

438 Epstein ([1930] 2010). Op. Cit., p. 492.

439 Brakhage. *El sentido del silencio audible*. Texto recogido en Op. Cit. (2014), p. 42.

440 Brakhage. *Cine y Música*. En *Ibidem*, p. 83.

Si bien la relación entre ambas pulsaciones, visual y sonora, es compleja y no del todo equivalente, Brakhage añade que “el pulso externo percibido por el ojo parece afectar más directamente el pulso interno del oído”.⁴⁴¹ La articulación de las formas y los planos es rítmica y al mismo tiempo se organiza para apuntar a lo sonoro, para hacer espacio al sentir de lo sonoro.

A partir de este sentir y de la disposición a la escucha, la relación entre imágenes y sonidos habrá de suscitar una problemática de los ritmos y la composición, como un trabajo musical, pero también en el modo en que un pintor podría trabajar los colores. Similitud a la que apunta Robert Bresson: “si un sonido es el complemento obligado de una imagen, dar preponderancia o al sonido o a la imagen. En paridad, se dañan o se matan, como se dice de los colores”.⁴⁴² Relevo entre ambos, impaciencias de uno y otro -ojo y oído-, regular sus potencias, actuar con precisión en ambos casos, tocar las notas en el momento adecuado.⁴⁴³ Composición rítmica: “A las tácticas de velocidad, de ruido, oponer tácticas de lentitud, de silencio”.⁴⁴⁴ Por ello mismo Bresson afirmará que *el cine sonoro ha inventado el silencio*.⁴⁴⁵ La película, más allá de un proyección de imágenes y sonidos, es la presencia de una *acción visible e instantánea* que ejercen *los unos sobre los otros*, una *transformación*,⁴⁴⁶ una alquimia. Como al poeta en literatura se le presentan con fulguración las palabras, así se manifiestan las imágenes a la visión y los sonidos a la escucha: fulgurante manifestación de lo sensorial, de imágenes-visuales e imágenes-sonoras.

Las profundas capacidades del oído pueden ser así experimentadas: “El ojo (en general) es superficial, el oído, profundo e inventivo. El silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación”.⁴⁴⁷ Al mismo tiempo es revelador de lugares y localizaciones espaciales: “Un grito, un ruido. Su resonancia nos hace adivinar una casa, un bosque, una llanura, una montaña. Su rebote nos indica las distancias”.⁴⁴⁸ La presencia de los sonidos también trae consigo sus cualidades y sus características propias, sus tonos y cromatismos, sus alturas y texturas, como en el caso de las voces, *alma hecha carne*: “ese sonido de voz exclusivo de cada hombre, en virtud del cual lo reconocemos por completo”.⁴⁴⁹ La voz y los sonidos como instrumentos musicales, como experiencias sonoras que acontecen, vibran y resuenan y provocan sensaciones, estímulos, relaciones... etc. Sonidos y silencios, articulaciones musicales: “Silencio musical, por un efecto de resonancia. La última sílaba de la última palabra, o último ruido, como un nota sostenida”.⁴⁵⁰

Devenir y forma en una fuerza configuradora de universos acústicos reveladores, imaginación sonora que trae consigo una vida de las formas acústicas, de su acontecer, de su manifestarse y de sus presencias. La aventura del oído en las volutas de la caracola, en los pliegues de un lugar sonoro, desde un sentido para la escucha hasta la audición misma. Impresiones sensoriales: sonidos como motas musicales, como colores pictóricos, como cuerpos escultóricos, fenómenos danzantes... materia vibrátil y musical,

441 *Ibidem*, p. 84.

442 Bresson ([1975] 2007). *Op. Cit.*, p. 51

443 Bresson cita a Johann Sebastian Bach, en *Ibidem*, p. 96.

444 *Ibidem*, p. 51.

445 *Ibidem*, p. 41.

446 *Ibidem*, p. 57.

447 *Ibidem*, p. 64.

448 *Ibidem*, p. 78.

449 Bresson en una entrevista de 1963 realizada por Georges Sadoul: *Para que pase la corriente hay que pelar los cables*, publicada en *Les Lettres françaises*, N° 968.. Entrevista recogida en *Op. Cit.* ([2014] 2015), p. 157.

450 Bresson ([1975] 2007). *Op. Cit.*, p. 76.

materia fílmica-sonora modulada. Composiciones que presentan nuevas armonías y melodías, en las que “se revelan una serie de fenómenos hasta ahora desconocidos. Estrechas combinaciones de los sonidos y los procesos de esa estrecha combinación”.⁴⁵¹ Estructuras sonoras que provocan sensaciones en el oyente y hacen ejercitar y desarrollar el oído hacia los sonidos y los acentos de las voces, corrientes sonoras en las que todo fenómeno sonoro, toda voz que se oye, más allá de lo inteligible, es “devuelta de nuevo a la magia pura de una presencia anterior a las cosas y a las palabras. Lo que aflora entonces en ella es el contenido invisible de la vida. (...) La voz en cada una de sus modulaciones e inflexiones”.⁴⁵² Al mismo tiempo la influencia de estas “finas composiciones y alteraciones de los sonidos” impacta fuertemente sobre el alma.⁴⁵³

451 N. Kulbin ([1912] 2010). *La música libre*. En V. Kandinsky y F. Marc ([1912-1914] 2010), Op. Cit., p. 126.

452 Henry ([1988] 2008) Op. Cit., p. 58.

453 N. Kulbin ([1912] 2010). En V. Kandinsky y F. Marc ([1912-1914] 2010), Op. Cit., p. 126.

2.8

Musicalidad y gesto

Viene a nacer el poema de una escucha y de un pensamiento rítmico, y habrá así de resolverse en una música, que como afirmara Nietzsche, es la *auténtica Idea del mundo*, su corazón, pues habla la música desde este latir del universo. Una *idea sensible*, que como verdad naciente, y siempre dándose a luz, se presenta en su inmediatez, rasgando el velo de apariencia en una fecundidad desbordante, la del saber dionisiaco: “Sobrebundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir”.⁴⁵⁴ Una vida eterna que se desborda y se precipita instintivamente en la imagen. Nos preguntamos ahora por este instinto musical, por la musicalidad en las imágenes-visuales, o lo que podríamos denominar una *música visual*, y su manifestación en la imagen cinematográfica; así como por aquello que viene a fecundarse no sólo en las estructuras y articulaciones de una imagen, sino también en la experiencia misma de la visión. La forma pensante de una imagen es primeramente un pensamiento musical, que se activa así por sus ritmos y resonancias, y cuyas verdades se fundan por medio de este sentir. Sobre el hondo alcance de este pensamiento musical nos dan cuenta las palabras de Marius Schneider:

“Una cultura que quiere expresar las relaciones místicas del cosmos por medio de melodías consideradas como la substancia de las fórmulas abstractas de la especulación matemática y astrológica, deja entrever un pensamiento metafísico o filosófico cuyo ritmo, por ser cantado y no solamente pensado, respira algo de la verdad inmediata de la sensación biofísica. Sus ideas son no sólo sabidas, sino también sentidas”.⁴⁵⁵

La forma que piensa de la imagen está constituida por un sentir musical, cuya verdad se manifiesta en la inmediatez de la que ya nos hablaba Nietzsche. Una verdad que es lógica de la sensación, vivencia en las entrañas y en la carne, y que toma cuerpo precisamente en un saber que no puede escindir de aquel primer sentir y de toda sensación. Toda especulación científica del cosmos se instala, entonces, sobre los pilares de esta substancia que es de ligación, de relación sensible con lo que desborda el principio de individuación y que fundamenta las relaciones entre el ser humano y el cosmos que habita. El universo no es únicamente pensado, sino también cantado. Un pensamiento que proviene de la escucha y que se aplica en una música.

Y es esta música, como afirmó Schopenhauer en paráfrasis a Leibniz, la que genera un ejercicio del pensamiento, un pensar sin saber que se piensa, puesto que aquí el pensamiento es puro instinto: “la música es un ejercicio metafísico inconsciente, en el que la mente no sabe que está filosofando”.⁴⁵⁶ La afirmación de Schopenhauer es válida para ambos lados, tanto para el músico como para el oyente,

454 Nietzsche ([1872] 2014). Op. Cit., p. 168.

455 Schneider ([1998] 2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, p. 137.

456 En *El mundo como Voluntad y Representación*. Citada por Javier Arnaldo en su texto para *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* (2003), p. 22.

tanto para el poeta como para el que se sumerge en el universo del poema. Esta forma que piensa a la que apelaba Godard se resuelve en una musicalidad de las estructuras, allí donde acontece un impensado en el pensamiento, el límite mismo, el encuentro con lo inefable de su acontecimiento, de su vibración sensible. La imagen-visual se manifiesta así como lo hace la composición musical, como el fenómeno sonoro de las notas y de sus relaciones. Una constante armónica de lo visual que se vive como experiencia sinestésica, en la cual las formas y los colores, las articulaciones visuales, sus impulsos y ritmos se componen como una música no audible pero de laguna forma sensible, sobre la que trataremos de articular algunas palabras.

Las relaciones musicales entre lo visual y lo sonoro han estado siempre en un diálogo que ha sido traducido a un lenguaje de analogías, y así la música ha sido relacionada con el cromatismo o la tonalidad propios de lo visual, que también por su parte, ha manejado un lenguaje próximo al sonoro-musical mediante nociones de disonancia o intensidad, así como de complementariedad, etc. Pero para referirnos propiamente a una relación ya de cualidad intrínsecamente analógica debemos recurrir al círculo cromático de Isaac Newton y a sus observaciones y experimentos de óptica que nos muestran una profunda especulación acerca de las asociaciones cromáticas y sonoro-musicales. De aquí surge la estructura circular para ordenar tanto el espectro de los colores como el de los sonidos musicales de la escala de octavas.

Correspondencias que son aquí proporcionales y matemáticas, si bien su círculo de siete colores se basaba en la necesidad musical de siete tonos, para lo cual Newton añade un tono de azul al espectro de color de seis (colores puros y secundarios) ya diferenciado en su época. La necesidad es primeramente musical, de la que deriva una investigación asociativa. También Goethe indagó en estas correspondencias cromático-musicales con sus estudios de cromatología, a partir de los grados de contracción y dilatación de la luz y en su relación con las alturas del sonido a partir de relaciones de polaridades en la física de la luz, en clara oposición a los fundamentos newtonianos. El jesuita Louis-Bertrand Castel llevó más lejos en aquel momento los experimentos de concordancias cromáticas y de armonías musicales en el campo de las experiencias de sinestesia, creando un círculo de doce tintas y realizando completos planteamientos en la música ocular, o utilizando el término de Novalis, una *música visible*.⁴⁵⁷

Vasily Kandinsky, heredero de las investigaciones de óptica, cromatología y armonía musical, de las cuales hemos dado tres breves ejemplos importantes, así como continuador de planteamientos pictóricos que ya se habían postulado abiertamente en su relación con la música, como una música visual, nos recuerda que la imagen es portadora de una resonancia interior, que emerge de los elementos formales que articulan la pintura y que retoma de Cézanne, de esa *nota interior* de las cosas, que se manifiesta como forma, pulsación que se resuelve en las sensaciones como sonido interior, como vibración que pone en marcha una asociación entre órganos sensoriales, percepciones que se activan en el interior del sujeto, allí donde los elementos de una imagen provocan una resonancia: “Sentir en cada cosa al espíritu, al sonido interno (...). Alcanzar el sonido interior de las cosas”.⁴⁵⁸

Esta resonancia interior es el realismo de una imagen, su realidad como vida que pulsa en ella y como una serie de vibraciones es experimentada por el alma, como ganancia espiritual. La revelación se alcanza así, mediante finas vibraciones, complejo entramado de resonancias y mediante movimientos internos. Los

⁴⁵⁷ Sobre estas indagaciones de cromatología, en torno al círculo cromático y la armonía musical, escribe J. Arnaldo en *Ibidem*. Consultar las páginas 18 a 20 si se desea completar los apuntes que hemos realizado en esta investigación.

⁴⁵⁸ Kandinsky ([1912-1914] 2010). *Sobre la cuestión de la forma*. En V. Kandinsky y F. Marc, Op. Cit., pp. 140 y 161.

signos de la pintura no son pues imitativos o representativos, sino antes bien sensibles, provocan relaciones anímicas, en una articulación interna y en la necesidad de su estructura, en una lógica inherente a ella: “porque uno se tiene que atener a lo que la obra de arte proporciona y no a lo que dio exteriormente ocasión a ella”, nos dice Arnold Schönberg.⁴⁵⁹ Hay en la imagen una necesidad propia de la articulación de los distintos elementos compositivos y sensoriales. La música es una unión sensible con el cosmos, una visión abierta: conciencia cósmica en lo inefable de su acontecer. Scriabin se refería, en un sentido puramente nietzscheano, a una disolución del yo individual, del principio de individualidad, a través de la música que sumerge al sujeto en un todo, en el mismo principio creador, que no es sino una resonancia primera. Scriabin no se aleja aquí de aquellas afirmaciones de Johann Sebastian Bach cuando reclamaba como único propósito de la música el elevar un canto a la *gloria de Dios y al regocijo del alma*.

No debemos aquí, sin embargo, considerar esta relación entre música e imagen-visual únicamente en obras estrictamente no-figurativas, sino como algo propio de las estructuras visuales y su materialización en una imagen. En todos los casos, figurativos o no, podríamos afirmar que la musicalidad está relacionada con la dimensión abstracta de la imagen, esto es, con su plástica. La imagen es una articulación de elementos que se presentan como fuerza, como impulso: “la imagen para nosotros, está cargada de misterio, porque es la expresión de fuerzas misteriosas. Sólo a través de ella adivinamos (...) el *Dios invisible* - nos dice August Macke - “cada fuerza se manifiesta como forma”.⁴⁶⁰ Articulación, por lo tanto, que se presenta como música. La imagen-visual quedaría así dotada de un cuerpo musical que provoca una afectación sensible, en su encarnación como estructura rítmica, en una música manifiesta en el acto de la visión, en el ojo interno del sujeto. La musicalidad es por tanto una pulsación interna, algo que proviene de una corriente de lo visible.

En referencia a una reflexión sobre la musicalidad en la imagen cinematográfica, Eric Rohmer desvincula inmediatamente esta cuestión de la noción temporal que de forma superficial podría vincular al cine y a la música. No se trata de una cuestión temporal, si bien el tiempo puede aparecer como elemento secundario, sino que se trata primeramente de una operación análoga a la reacción del sonido musical. No hablamos aquí, y no se refiere aquí Rohmer, a la musicalidad del atributo sonoro o hablado del cine, que tiene mucho también de composición sonoro-musical, como hemos podido observar en el capítulo anterior, sino a un atributo propio de la imagen cinematográfica: “De hecho, será en los filmes de la época muda, de Griffith, Murnau, Lang o Stroheim, donde se den los ejemplos más convincentes de tal musicalidad” - nos dice el cineasta.⁴⁶¹ Se trata pues de una presencia fenoménica en la imagen-visual, de la capacidad del cine de rastrear en el fenómeno, pero haciéndolo no como representación o apariencia, más propia del registro, sino como una forma sensorial de ir a la *cosa-en-sí*. Rastrear en el fenómeno de una forma sensible y sensorial, el fenómeno de la percepción de las cosas. La imagen-visual cinematográfica se hace así en una musicalidad: “El arte del cine, en el fondo, consiste en hacernos descubrir dicha melodía, ese canto secreto de los seres y el mundo que la percepción ordinaria disimula”.⁴⁶²

Las estructuras fenomenológicas de la imagen generan una tendencia musical, un entramado rítmico y sensorial de reacciones sensibles parejas a los estados musicales, una sinestesia que se resuelve en la sensibilidad, en una sinapsis de lo sensible. En el sentido en que Stieglitz se refería a sus series fotográficas de

459 *La relación con el texto* ([1912-1914] 2010). En ibídem, p. 80.

460 *Las máscaras* ([1912-1914] 2010). En ibídem, p. 62.

461 Rohmer ([1996] 2005). Op. Cit., p. 99.

462 Ibídem, p. 100.

nubes primero como *imágenes musicales* y luego como *equivalentes*, así Stan Brakhage establece una relación directa, inmediata, entre la música y los procesos mentales, como un “sonido equivalente al movimiento de la mente”,⁴⁶³ lo cual nos podría mostrar los cambios acontecidos en los procesos de pensamiento de una cultura, apuntar directamente a una fisiología del pensamiento. La reacción instintiva de la que también da cuenta Helga Fanderl para hacer del percibir y del filmar un solo gesto, no puede sino estar intrínsecamente unida, como un acto de respiración, a los ritmos y a la inmediatez de lo fisiológico, del cuerpo y de sus latidos. Estos ritmos son una excitación de la vida, una intensidad que se forma en la imagen, transfiguradores y alquímicos. *Ritmos encontrados*, como los denomina la cineasta, ritmos visuales que tienen la fuerza de intensificar y hacer más consciente la experiencia de la imagen.⁴⁶⁴

La musicalidad tiene por lo tanto una base fisiológica que a su vez deviene en una experiencia de intersensorialidad interna, tanto en una escucha con el oído interno, como una visión con el ojo interior, o el ojo de la mente, que a su vez establecen conexiones sinápticas como una serie de impulsos sensoriales, lazos aparentemente invisibles y que operan al nivel del sistema nervioso. Brakhage recoge una cita de Olivier Messiaen en la que el músico afirma: “Cuando escucho música, e incluso al leerla, tengo una visión interna de colores maravillosos; colores que se funden como combinaciones de notas y que cambian y giran con los colores.” En este mismo sentido responde Brakhage, como ya hemos citado en el capítulo anterior, que *busca oír el color de la misma manera en que Messiaen busca ver el sonido*.⁴⁶⁵ Es consciente Brakhage sobre las limitaciones, primeramente fisiológicas, que estos vínculos pueden traer consigo, sin embargo, es preciso señalar, como él hace, la necesidad e importancia de un proceso de crecimiento, de una ejercitación perceptiva y psicológica para que dichos vínculos puedan llevarse a buen puerto, puedan cumplirse y realizarse en una satisfactoria plenitud.

Esta experiencia fisiológica de impulsos nos lleva nuevamente a la problemática de las fuerzas, a su encuentro en las estructuras de la imagen. La musicalidad se presenta como una serie de fuerzas formadoras, tanto en la propia sonoridad de la música como en la imagen-visual: Intensidades que actúan sobre las vivencias físico-psíquicas del sujeto que las percibe, un cauce de lo sensible que en su fluir deja una fuerte impronta cosmológica, provocando una afectación vital en su totalidad.⁴⁶⁶ Intensidades y ritmos que como los ritmos-símbolos y los sonidos a los que se refiere Schneider, “hacen resonar la esencia del cosmos en un concierto místico, el cual no *representa* sino que *es* la armonía y la substancia del mundo”.⁴⁶⁷ Vibraciones sobre las que se construye y en las que reside un orden cósmico, pues el cosmos entero puede ser considerado desde el plano musical como una serie de tramas vibrantes, que resuenan de un plano a otro, como de una cuerda a otra, en resonancias simpáticas.

Estas fuerzas formadoras de la musicalidad devienen en una continua gestación del mundo, en un eterno nacer y dar a luz de las cosas, lanzando por doquier, como afirmara Nietzsche, *chispas-imágenes*, en las que “el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas”.⁴⁶⁸ Aquí de nuevo la imagen de Dioniso, que es música y universalidad, y que continuamente se descarga en lo apolíneo, mundo de imágenes. Dioniso es este desbordamiento de la musicalidad, esta ebriedad de las

463 Brakhage. *Cine y música*. En, Op. Cit. (2014), p. 81.

464 Fanderl, Op. Cit. (2006), sin paginar.

465 Op. Cit. (2014), p. 83.

466 J. Arnaldo (2003). Op. Cit., p. 35.

467 Schneider ([1998] 2010). Op. Cit., p. 141.

468 Nietzsche ([1872] 2014). Op. Cit., p. 83.

formas, su transgresión, puesto que operan en la ruptura misma del velo de Maya, de la membrana, el lugar de Apolo, para resolver la experiencia en una unidad. La música abre pues un camino hacia el centro, hacia el núcleo más íntimo de las cosas, las *Madres del ser*. Lo que se intuye en la musicalidad es una universalidad, la de lo dionisiaco, en la que toda imagen simbólica adquiere una significatividad más alta, un estatus supremo. La música es una sobreabundancia de formas, una vida eterna, que procura el nacimiento de los mitos, pues su significatividad cósmica otorga una elevación a toda estructura narrativa y formal. Palabra e imagen se ven fecundadas de musicalidad para alcanzar esta vida de hechos universales. El abismo más íntimo de las cosas habla perceptiblemente, y las relaciones humanas con ellas se establecen así en relaciones musicales inconscientes.⁴⁶⁹

En la armonía y unión entre Apolo (imagen) y Dioniso (música) emerge una intensificación, un grado supremo de visualidad, en el lugar de unificación de potencias, el velo o la membrana como mundo intermedio entre belleza y verdad, el *mundus imaginalis* que en su musicalidad nos habla desde lo hondo, pues lo profundo de la narración y de la imagen es su música, que hace ver de un modo más intenso e íntimo que de ordinario, y por ello ver más, penetrar con la mirada en la visión de las cosas. Este ojo, en palabras de Nietzsche, es un ojo espiritualizado, y el mundo de las imágenes, aquel mundo de la escena en la tragedia griega, queda ampliado de modo infinito. La paradoja queda cumplida: la finitud nos otorga la visión de la infinitud, pues la imagen queda así iluminada desde dentro, vibrante de musicalidad, de una música que es la auténtica *Idea del mundo*.

470

La música se nos presenta como clave para aprehender las estructuras del universo, aquello que es lo sagrado, sus formas y sus vibraciones. He aquí el conocimiento dionisiaco y evangelio de la armonía universal. Una materia resonante pues se encuentra asistida por *signos de vida*, como afirma Isaac Newton en sus *Scholium* o comentarios en torno a los *Principia Mathematica*, haciendo referencia a una vida universal que se rige por unas leyes del movimiento que nacen de este orden cósmico, al que en relación a la música alude Newton:

“A alguna de esa leyes parecen haber aludido los filósofos antiguos cuando llamaron Armonía a Dios y representaron su materia activa armónicamente por el dios Pan tocando la flauta, y, al atribuir música a las esferas, hicieron que las distancias y movimientos de los cuerpos celestes fueran armónicos, y representaron los planetas mediante las siete cuerdas del arpa de Apolo”.⁴⁷¹

Nicomaco de Gerasa, que vivió entre los años 50 y 150 d. C., en su *Enchiridion harmonices* o *Tratado de armonía*, como seguidor del movimiento heredero de los postulados pitagóricos, hace referencia a esta vida cósmica, que ya para Pitágoras suponía una *Gran teoría Unificada del universo*. Una unidad que encuentra su armonía y su lógica en una música universal:

“(…) dicen que todos los cuerpos que dan vueltas en un mismo fluido y producen movimientos deben necesariamente producir ruidos que difieran uno de otro según su tamaño, la velocidad de su sonido, y su posición, es decir, según sus sonidos propios, y su velocidad propia, y el medio en que se realiza la revolución de cada cuerpo, dependiendo de si ese medio es más fluido o más resistente”.⁴⁷²

469 *Ibidem*, p. 25.

470 *Ibidem*, p. 209.

471 Texto recogido por Joscelyn Godwin en *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música* (2009), p. 390.

472 Capítulo III. 10. En, *Ibidem*, p. 51.

Lo que se cumple en las altas esferas de lo universal, en el macrocosmos o en los mundos mayores, se cumple igualmente en el microcosmos o en los mundos menores. ¿Acontece así este logos sonoro-musical en las estructuras del velo o de la membrana de la imagen-visual? Tomando las palabras de Nicómaco de Gerasa podemos pensar la imagen como aquel fluido universal habitado por cuerpos vibrantes. Una imagen queda así activada por su musicalidad, un poder resonante que actúa sobre el ánimo y el alma, y así sobre las emociones, pues éstas se encuentran dominadas por el corazón, sede del espíritu, como indicó Athanasius Kircher;⁴⁷³ o como dio cuenta Al-Hasan Al-Katib, en torno al año 1000, la música “hace que el alma pase por diferentes estados”,⁴⁷⁴ armonizando así con ella, en pura semejanza entre ambas, deviniendo en unidad. Andreas Werckmeister, por su parte, se refería a esta armonía universal en tanto que religación entre Dios, lo insondable e inefable y su Creación, y el ser humano, que se resuelve en la música pues discurre ésta en paralelo al fluir del cosmos, en el que se revela ese fondo sagrado.⁴⁷⁵

Sin embargo, la música de las esferas no es únicamente de orden sonoro, de vibración acústica, sino que puede expandirse a otros órdenes sensitivos, entre ellos el visual, puesto que igualmente conecta o religa con las formas resonantes de lo inefable del universo, en una vibración del aire, en una pulsación que se vive esta vez en el interior de ojo y en el ojo interior. Encontramos en las siguientes palabras de Athanasius Kircher una relación entre estas resonancias sonoro-visuales, entre el vibrar de las cuerdas y el de la luz:

“Dicen que la luz actúa sobre la sustancia del mundo de la misma manera que lo hace el espíritu del hombre sobre el aire; que, además, la materia del mundo es una cuerda – un monocordio megacósmico, en realidad – en la que los pasos armónicos reproducen perfectamente la disposición de una escala armónica”.⁴⁷⁶

En diversos textos sobre la música de las esferas y la armonía universal, escritos y publicados en diferentes épocas, se hace no solamente alusión a las relaciones entre sonidos musicales con colores, luces y formas visuales, sino que también se recurre a ellas como métodos de investigación, al mismo tiempo que ya desde los inicios de estas relaciones encontramos un vínculo entre música y geometría universal, y de ahí que para la indagación de la música de las esferas se haya recurrido a una profusión de diagramas y esquemas, pero también de dibujos, grabados y pinturas. Traemos aquí un ejemplo de Robert Fludd tal como nos lo describe Kircher en un pasaje:

“(…) Para explicar mejor estas proporciones, Fludd inventa una pirámide doble, una de luz o formal, la otra oscura o material, entrecruzándose de manera que la luz tiene su base en el cielo Empíreo y su cúspide tocando la Tierra. La oscura tiene la base en la Tierra, y la cúspide fijada al Empíreo. Las dos pirámides se cruzan en la esfera del sol, donde hay una mezcla notablemente igual de luz y oscuridad, y continúan así su progresión armónica: de la Tierra al Agua es un tono, del Agua al Aire otro, del Aire al Fuego (que no es otra cosa que la cima más alta del Aire) un semitono; del Fuego al Sol tres tonos más – a la Luna, a Mercurio y a Venus -, y de Venus al Sol un semitono. Así, hay un total de cinco tonos y dos semitonos entre la Tierra y el Sol, y la esfera de igualdad divide la cuerda exactamente en dos, uniendo la cuarta y la quinta en una octava”.⁴⁷⁷

473 *Musurgia Universalis* (1650), *Ibidem*, p. 333.

474 *Kitab Kamal Adab Al-Gina'*, *ibidem*, p. 162.

475 *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus, order Richtiger musikalischer Weg Weiser...* en *ibidem*, p. 373.

476 *Ibidem*, p. 334.

477 *Ibidem*, p. 337.

En dirección inversa, una pintura de Mikoajus Konstantinas Ciurlionis titulada *Andante*, de 1908, se gesta a partir de una sensación o experiencia análogamente musical, en una estructura ascendente, también con una forma piramidal en el centro y coronada por una esfera solar o de luz. La pintura presenta un paisaje cósmico y así nos lo comenta Joscelyn Godwin: “El pintor lituano, que fue también pianista -había estudiado en el conservatorio- y compositor, intenta una traducción visual de la música, utilizando imaginiería cósmica y angélica y la sugerencia de la vibración del aire”.⁴⁷⁸ Sobre esta vibración nos hemos referido anteriormente, y en relación a la imagen-visual, la hemos comprendido como pulsación óptica, como resonancia del sistema nervioso. Impulsos sensoriales que como pulsaciones internas establecen puentes, donde acontece la equivalencia, en una percepción interior. Brakhage se refiere a un recuerdo de infancia en la que esta experiencia de equivalencias se le hizo intensamente presente: “Recuerdo haber escuchado por primera vez acordes sonoros cambiantes que se correspondían completamente con lo que estaba viendo durante mi infancia cuando estaba en un campo de maíz de Kansas a la medianoche. Aquella fue la primera vez que estuve en un entorno lo suficientemente silencioso como para oír la música de las esferas, como es llamada, y lo suficientemente visual como para advertir el pulso ocular de la percepción visual”.⁴⁷⁹



FIG. 80

La musicalidad se construye o se compone como una danza o coreografía de formas y elementos plásticos, de fenómenos sensoriales, en la articulación de la imagen-visual, como una manifestación de presencias, un fluir y una energía. Se trata pues de la creación de un cosmos sensorial, de la lógica interna de un universo en la propia imagen, lo que habrá de encarnarse como experiencia de la misma, que es máscara cósmica. En este universo la luz se presenta como forma musical, en sus recorridos e impactos, en sus cualidades e intensidades y claroscuros, ritmos de luz y sombras. Formas en las que los elementos de la imagen quedan iluminados y se presentan a la visión, en una fulguración de las cosas, que se resuelve en una música hecha de luz. Al mismo tiempo, y en relación a lo anterior, las cualidades de los colores y sus ritmos son también elementos musicales: ritmos cromáticos, de tonalidades y tramas de formas coloreadas, así como gradaciones de tonos claros y oscuros.

478 Comentario al pie de la reproducción de la pintura de Ciurlionis, *ibídem*, p. 33.

479 Brakhage (2014). *Op. Cit.*, p. 83.

La estructura del cosmos sensorial está habitada por ritmos internos y rimas visuales, por resonancias, que en el caso de la imagen cinematográfica podemos localizar no solamente en el montaje interno del plano, sino en el montaje de diferentes imágenes: un ritmo del montaje y una rima entre planos. Lo que aquí se articula es un entramado, una modulación, y la articulación de diferentes formas en una unidad que podemos denominar con el término análogamente musical de *heterofonía*. Pero de la misma manera podemos recurrir a otra noción musical como es la de *polifonía* para referirnos a la composición de elementos distintos en tramas de relaciones múltiples y a diferentes acontecimientos que se hermanan en un mismo tiempo dentro de la imagen visual. Se da aquí la composición y el desarrollo de elementos y formas, de temas y variaciones, de relaciones estructurales, de series visuales, de constantes y cambios.

La musicalidad por tanto es parte de una ficción de la imagen en la que se concreta una experiencia cosmogónica, allí donde fulgura la intimidad del mundo y un saber profundo, saber dionisiaco, nos recuerda Nietzsche, pero en una lengua que la razón no alcanza a entender, como nos advierte Schopenhauer. Es *un saber que no se sabe sabiendo*, como nos lo había ya enseñado San Juan de la Cruz y los místicos de diferentes épocas y culturas. En la musicalidad de la imagen-visual, las impresiones ópticas se transforman en cantos y composiciones musicales. Más allá de una sinestesia literal, es la sensibilidad la que crea las analogías, como señala Marianne von Werefkin.⁴⁸⁰ Analogías que se establecen mediante una disposición a proyectar sobre la experiencia aquella multiplicidad sensorial como la vivencia de una totalidad.

Como fuerza formadora en la imagen-visual, la musicalidad es una pulsación y un estímulo para la mirada, una resonancia para el nervio óptico, y una vibración que se extiende por todo el sistema nervioso, allí donde todo deviene en sensación y por la sensación misma, como en el cuerpo sin órganos artaudiano. He aquí pues una fisiología de la imagen, una relación entre imagen y cuerpo, y por ello también, una fisiología de la imagen cinematográfica que, como nos advertirá Brakhage, es una danza, pues mientras el nervio óptico esté en movimiento, vibre en el acorde de la resonancia de la imagen que recibe, el cuerpo entero estará en movimiento.⁴⁸¹ Por lo tanto podemos hablar del cine como de una conciencia fisiológica, allí donde esta conciencia se encarna en lo cinemático, en un ejercicio de las facultades sensoriales que implican al cuerpo a través de la resonancia del ojo. La imagen como una danza porque es la *manifestación de las fuerzas en su lugar propio*, como nos lo describe Michel Henry:

“Su esencia consiste en el puro despliegue de la fuerza y lo que trata de mostrar es la historia de esa fuerza; su historia interior, se entiende: cómo se apodera de sí en la felicidad del esfuerzo llevado a su término, que no es en absoluto ningún obstáculo exterior, sino el Fondo de la Vida”.⁴⁸²

La imagen cinematográfica, en tanto que musicalidad y danza de un cuerpo formado por acontecimientos fenoménicos, es un lugar de gestos, “es un arte gestual sin gramática”.⁴⁸³ Lugar donde se hace el gesto y se realiza, porque se intensifica, porque es percibido como una perturbación, como efecto sensible. Experimentar un cambio, un estado que es diferenciado o comparado con el anterior: “es la recurrente inscripción de la experiencia del cine (del rodaje) en la vida”, dice Gonzalo de Lucas.⁴⁸⁴ Así el

480 J. Arnaldo (2003). Op. Cit., p. 45.

481 Brakhage. *Cine: danza*. En, Op. Cit. (2014), p. 99.

482 Henry ([1988] 2008). Op. Cit., p. 59.

483 Brakhage (2014). Op. Cit., p. 99.

484 *Ver, tocar una imagen*. En VV.AA. *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013), p. 141.

cine se constituye a partir de un primer gesto, que es el una mirada, la que descubre y forma la imagen, la del cineasta y la del espectador. Allí acontecen los gestos, se despliegan y se resuelve.⁴⁸⁵ Gestos que son los de una ficción y al mismo tiempo los de una relación con quien(es) están al otro lado, en el fuera de campo. Gestos que son una música y una danza en la imagen, de las formas y los seres que la habitan como infinidad de rostros. Así es que nos dice Francisco Algarín Navarro: “sólo el poeta, conservando los infinitos rostros, es capaz de notar que, en ellos, una modificación mínima de un detalle, de un rasgo o de un gesto inadvertido puede dar lugar al máximo de agitaciones, pues incluso en los estados de reposo, escribía Georg Simmel, convergen los mayores movimientos”.⁴⁸⁶

Redes de gestos trenzados, desvelados por el cine, como arrancados al mundo, que la imagen hace emerger: gestos mesurados, calculados, pero también inconscientes y espontáneos, inadvertidos. Gestos cotidianos y fugaces que se hacen presentes para la mirada, aquello que habría podido pasar desapercibido, aquello que aún no se había visto, *invisto* aún antes de la imagen. Son los gestos del mundo, los fenómenos como gestos, y los gestos del cineasta, el filmar y el montar como un gesto o una serie de gestos. Por lo tanto es música mediadora, un puente entre lo visible y lo invisible, que provoca y define un estado de conciencia, como apuntaba Focillon,⁴⁸⁷ y así actúa sobre la vida interior del sujeto. El gesto es anunciador, de un *invisto* en lo visible, y es reclamo de una escucha, pues es pura apertura, *un volcarse hacia afuera*, una *fuga tendida a lo ilimitado*.⁴⁸⁸ De nuevo una noción sonoro-musical nos parece estrechamente vinculada a lo visual, pues toda atención, todo reclamo de la mirada, es una necesidad de escucha, y adviene el gesto en ella como un sonido, como una música.

Este emisario que es el gesto invita a la mirada y convoca en la imagen aquello que no-es-todavía, pero que se ha de revelar adquiriendo una forma, haciendo en lo visible la aparición de un *invisto* que ya el mismo gesto anunciaba y pe-figuraba, un no-visto-todavía que se revela como la apertura de una herida: “el gesto abre su fisura en el tiempo de forma inversa a como la cicatriz lo cierra. Y así, coleccionar gestos, como exponerlos a la mirada, es inventariar un mapa imposible: abre, en forma de escucha, a aquel tiempo que siempre, todavía, está por venir”.⁴⁸⁹ La musicalidad y el gesto son regalada llaga, una herida necesaria para poder ver, una herida como aquella a la que canta San Juan de la Cruz, y que volvemos a traer a estas líneas:

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

La musicalidad es una abundancia de formas vivientes, vida eterna que se nos hace presente en la imagen, una muerte que es trocada en vida, una herida abierta, un hueco por el que algo emerge de la membrana, un desbordamiento de lo dionisiaco en lo apolíneo del velo, una constante descarga de las

485 I. Pintor Iranzo (2013). *Elogio del secreto. El gesto de silencio*. En, *Ibidem*, p. 110.

486 Algarín Navarro (2013). *Montando una secuencia infinita de sueños, vigiliyas y visiones mortales. Alegorías de Philippe Garrel y Werner Schroeter*. En, *ibidem*, p. 180.

487 Citado por Xavier Antich en su texto *Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)*. En, *ibidem*, p. 73.

488 *Ibidem*, p. 75.

489 *Ibidem*, p. 76.

potencia vitales en las formas de lo abstracto. La musicalidad de la imagen visual deviene como una serie de asociaciones *intersensitivas*, una puesta en relación que a nivel de experiencia es vivida, diría Goethe, como una *fórmula más elevada*, mediante disposiciones sensitivas y cognitivas de una multiplicidad de estratos y de niveles de vivencia sensorial, sinestesia que se cumple en lo sensible primeramente. Reside aquí la experiencia del cosmos, la apertura hacia una música de las esferas, el lugar entre el yo del sujeto y lo otro en lo percibido. Una rítmica que como pulsación nos conduce a la vida interior del pensamiento, es un impensado mismo por el que el pensamiento parece nacer como una corriente, equivalente al movimiento de la mente, a los procesos del pensamiento, y equivalente a los impulsos del cuerpo, a las fuerzas y a las sensaciones que recorren el sistema nervioso.

Vida sensorial que es vivida en el interior, con los sentidos internos, y que abre la mirada hacia la visión, hacia el corazón del mundo que, como nos decía Nietzsche, es desde donde nos habla la música. La musicalidad es lo profundo, lo más hondo de la narración que se articula en la imagen. La musicalidad cinematográfica se nos puede presentar en un paralelismo entre ritmos musicales y visuales, emparentada a un patrón o composición musical, pero también, y esto es lo que nos interesa, como una exploración de los ritmos propios de lo visual, en su música interna. Todos ellos ritmos que conectan con la pulsación primera de lo biológico, de lo más atávico: la resonancia primera y el gesto primero. Allí donde la verdad es vivida como un canto, un pensar musical, que expresa las relaciones con el universo, con el cosmos creado. Una mística que es la raíz del pensamiento, que no solamente es pensado sino que se resuelve en música, como nos recordaba Schneider. Y un saber de inmediatez, de sensación, de ideas primeramente sensibles que no solamente son sabidas sino igualmente sentidas.

2.9

Montaje

Una de las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson viene en nuestra ayuda a la hora de iniciar una serie de comentarios en torno al montaje: “LOS VÍNCULOS QUE LOS SERES Y LAS COSAS ESPERAN PARA COBRAR VIDA”.⁴⁹⁰ En efecto, la raíz del montaje es primeramente una puesta en relación, una vinculación por la que adviene algo en lo cinematográfico, y por la que lo cinematográfico mismo cobra vida, por lo que viene a nacer la realidad cinematográfica, parafraseando a Pudovkin.⁴⁹¹ Un disparador de asociaciones, de nexos, dirá Béla Balázs, que bajo su efecto provocan asociaciones interiores, profundas, como un reflejo psíquico, estados de consciencia.⁴⁹² Relaciones que activan procesos de pensamiento que no pueden ser inicialmente sino vínculos, como afirma Jean-Luc Godard: “Pero el cine está hecho para pensar, puesto que está hecho para relacionar”.⁴⁹³

El montaje es una composición, problemática de la *armonía* planteada por Sergei M. Eisenstein, y que nos remite nuevamente a lo musical y a las palabras de Kandinsky, a una problemática de las fuerzas y las vibraciones que en lo cinematográfico se presentan como modificaciones cinemáticas: un palpitar de la imagen, un oscilar de la luz, y un cambio mediante los movimientos y las transformaciones en el film. Así a partir de un apunte musical Eisenstein se refiere al montaje cinematográfico: “En música, esto se explica por el hecho de que desde el momento en que las armonías pueden ser oídas paralelamente con el sonido básico, también pueden ser notadas las vibraciones, las oscilaciones que cesan de impresionar como tonos y que comienzan a funcionar más como desplazamientos puramente físicos de la impresión percibida”.⁴⁹⁴ La noción misma de composición nos sitúa nuevamente en la cuestión de las relaciones, de los vínculos. Sin embargo, estas asociaciones no se producen únicamente en la unión de diferentes cortes, de tomas diferentes. Antes bien, diremos que acontecen en la puesta en relación de diferentes planos y encuadres, pero que éstos pueden estar en una misma toma, en un mismo corte. El montaje se inicia pues en el interior del mismo plano cinematográfico, siendo éste primeramente una cuestión de montaje. Heri Langlois responde así sobre esta cuestión a Eric Rohmer en torno a los films de Lumière:

“Si se miran con atención las películas de Lumière, parecen muy espontáneas. Se coloca la cámara en la calle, la calle desfila ante el objetivo... y si es algo bueno, si nos impresiona, nos decimos: *es el azar*. Pero no es el azar, porque hay tomas de Lumière evidentes. Por ejemplo, cuando se ve en una película de Louis Lumière, como por azar – y esto es una cuestión de tiempo, la película dura determinado tiempo porque eso es lo que dura el plano – la película empieza con un

490 Bresson ([1975] 2007). Op. Cit., p. 63.

491 Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin. *El montaje en el film*. Fragmento del prefacio al libro *Film-Regie und Filmm-Manuskript*, publicado en Berlín en 1928 y recogido en el libro de Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet ([1989] 2010), Op. Cit., p. 368.

492 Balázs. *El montaje*. De su libro *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, publicado en su versión rusa en 1945. En *ibídem*, pp. 376-379.

493 Godard (2010). Op. Cit., p. 351.

494 Eisenstein. *Métodos de montaje*. En *La forma en el cine* (1958) y recogido en Op. Cit. ([1989] 2010), p. 85.

tranvía que entra en cuadro por la derecha, hay una sucesión de movimientos, y termina con un tranvía que entra en cuadro por la izquierda. ¿Cree que es fruto del azar? En absoluto. Buscan una localización, observan durante un tiempo lo que ocurría, escogieron el mejor ángulo y consiguieron algo extraordinario, algo que solemos olvidar, que durante esos segundos lograron introducir en una imagen, sin alterar el lugar de la cámara, un máximo de planos. El primer plano, el plano medio, el plano americano, el general... con un movimiento que los une todos”.⁴⁹⁵

Un mismo encuadre está así compuesto de múltiples niveles, de elementos internos que es preciso articular. He aquí el montaje: la relación de estratos, en acumulación y yuxtaposición, una trama que se forma en la imagen. Este entramado que se estructura en el plano y que articula una composición de relaciones y fluctuaciones es en sí mismo una narración, el desarrollo de una estructura, que puede ir transformándose con la sucesión de cambios en el cuadro: plano secuencia. En el fluir de la imagen cinematográfica acontece una cascada, estratos e imágenes interconectados, puesto que el montaje es la construcción de un múltiple, de algo que es muchas cosas a la vez. Podríamos hablar también de ejemplos en los que múltiples pantallas conviven en un solo encuadre, en un nivel de montaje interno que al mismo tiempo recurre al corte entre planos, una multiplicidad de pantallas que entran en relación unas con otras en diferentes configuraciones.

Montar pues en un solo corte, en un único plano que puede dar cita a otros tantos en su interior, sea una única imagen o en la relación de varias pantallas, y montar también distintos planos, imágenes con imágenes, imágenes con sonidos... etc. Cuando el *haijin* compone su haiku está elaborando un sutil montaje, una puesta en relación a todos los niveles. Porque el haiku lleva en su esencia esta trama de relaciones, incluso invisibles, entre los seres, y que forma parte de la condición de lo sagrado: una acción que es vínculo.⁴⁹⁶ Todo acontecimiento está formado por estratos de relaciones, por nexos y por encuentros. La vida misma es una unidad de relaciones, un encadenamiento de elementos en su interior, como así atraviesa un fino hilo por las palabras del *haijin*, que sumergen en lo acontecido, en el asombro. Comprobamos nuevamente la importancia de la estructura sensorial y de cómo se presenta organizada, como organismo, y articulada en el poema, construyendo la impresión, que no sería la misma en otro orden, ofreciendo aquellos trazos de vivencia que el lector habrá de paladear, penetrando así en las estructuras sensoriales, en las impresiones del poema en una actitud activa.

Puesta en relación de elementos sensoriales, de impresiones, que es la del montaje y que Eisenstein reconoce en la pintura de El Greco, cuando frente a un paisaje de Toledo, afirma: “El cuadro está compuesto de motivos y elementos tomados independientemente y reunidos en una construcción arbitraria inexistente desde un punto de vista único, pero que responde plenamente a las necesidades internas de composición que guiaban al pintor”.⁴⁹⁷ Lo que en la pintura articula El Greco es una unidad de relaciones, que más allá del relato y de la descripción, más allá de la figuración, se presentan como una fuga, sirviéndonos de nuevo, como lo hace el cineasta, del motivo musical para referirnos a la visión articulada por el pintor a partir del material reunido sobre la ciudad y sus alrededores. Elementos que son tomados para elaborar con ellos un montaje, a partir, incluso, de recortes (*découpage*), de figuras que son dispuestas en base a yuxtaposiciones y variaciones, como puede apreciarse en las múltiples pinturas sobre un mismo tema.

495 En el film de Rohmer: *Louis Lumière*, 1968.

496 Haya (2013), Op. Cit., p. 236.

497 Eisenstein ([1937-41] 2014), Op. Cit., p. 24.

Montaje que es también temporal, y que en muchos casos descompone la acción en diferentes fases pero simultáneamente en el mismo cuadro. Así es posible reconocer en su pintura, de una sola vez, la transformación de un rostro, o de un gesto, de un acontecimiento que marca ya su tendencia. El Greco monta igualmente con la luz, esculpiendo con ella los detalles y los rostros, mostrando la fulguración de las cosas, la luz que resplandece y brilla en ellas. Iluminación que provoca estallidos de colores, que son asimismo articulados, en una composición nuevamente rítmica y musical, una estructura *audiocromática*, como la denomina Eisenstein, cuya imagicidad se compone desde una estructura musical. Huelga decir que a partir de estos comentarios sobre la pintura de El Greco podemos sumergirnos y revisar el hacer en el arte de todas las culturas, y que al mismo tiempo, se aproxima a la cinematografía en tanto que articulación de estructuras visuales.

David Wark Griffith, en su desarrollo del montaje, busca generar una emoción a partir de los ritmos y los cortes. La composición de los planos es la puesta en imagen de conflictos emocionales y espirituales. La narración puede acontecer en un rostro, en sus cambios y gestos, como parte de un proceso narrativo en el que Griffith inserta un plano medio o un primer plano, quebrando así la noción primera de escenificación cinematográfica para encontrar otros lugares de la imagen. Así, la continuidad se hace fragmentada, las acciones y los hechos suceden mediante distintos planos, bloques visuales, y cortes, al mismo tiempo que se modula la luz.

Un contacto entre pulsos como origen mismo de lo rítmico es para Eisenstein un punto de partida en su reflexión acerca del montaje. Como en la estructura de una muñeca rusa o *matrioshka*, los métodos abordados por el cineasta se encuentran uno dentro del otro, al mismo tiempo conviviendo en conflicto, en dialéctica y en crecimiento orgánico, hasta lo que Eisenstein considera un montaje más definido. Esa primera noción de pulso se hace presente en el *montaje métrico*, basado en las longitudes de toma y en los motivos-fuerza de las mismas. Dichas longitudes entraría en conflicto con los movimientos dentro del cuadro, precisamente con unos ritmos internos, que nos conducen ya a un segundo método, *rítmico*, cuyos principios serían precisamente musicales.

Una cualidad primitivo-emotiva del montaje, que habrá de integrarse en una noción de melodía para resolver el conflicto con los principios tonales de los fragmentos, esto es, para formar parte de un montaje tonal de carácter melódico-emotivo. Estos tonos propios de un fragmento equivaldrían a lo que en música es llamada la dominante y con la que habrá de construirse una armonía, tensión de la cual resulta un *montaje armónico*, cuyo efecto es fisiológico, en un grado más alto de intensidad que en el primer pulso métrico, esta vez como una fuerza motriz. La categoría superior de montaje sería para Eisenstein aquella que consigue una alquimia por la cual la agitación misma de lo fisiológico conlleva unos procesos intelectuales. Un pensamiento haciéndose y que reside en el dominio de los centros nerviosos superiores. Un *montaje intelectual* tendría su sentido en una armonía que penetra en el corazón de las cosas y de los fenómenos, en su verdadero corazón, en el que el pensar se constituye como percepción, en el proceso mismo del pensar: “el cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales”.⁴⁹⁸

498 Eisenstein [1958], En Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet ([1989] 2010), Op. Cit., p. 87.

El montaje permite una unión de fragmentos filmados en diferentes lugares y momentos, como afirmaba Dziga Vertov, quien partiendo de un material determinado, recopilado, partiendo de las imágenes filmadas, construía la obra cinematográfica, siendo ésta un montaje de lo percibido, de lo visible. Una lucha por la visión: “la yuxtaposición de diferentes lugares del globo terrestre y de diferentes pedazos de vida hace descubrir poco a poco el mundo visible. Cada serie añade claridad a la comprensión de la realidad”.⁴⁹⁹ Organización y puesta en relación que es capaz de vincular cualquier punto del universo con otro y en cualquier orden temporal: “organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido”.⁵⁰⁰ Un montaje que es ininterrumpido, que abarca toda la elaboración de un film, puesto que dicho sentido al que alude Vertov se construye en el proceso de un montaje continuado, partiendo de la orientación del ojo ante los estímulos visuales, un ojo que organiza lo visible.

Un montaje, pues, en el momento de la observación que desembocará en una organización de lo visual y por lo tanto en la filmación, “orientación del ojo armado de la cámara”.⁵⁰¹ No está Vertov alejado del método de Lumière a la hora de realizar las tomas, de captar un pulso de la vida, en la elección de un motivo o un tema, que resulta el elemento germinal del montaje. Vertov sin embargo continúa su proceso en la unión de fragmentos, de diferentes imágenes en un compuesto: un montaje después del rodaje, una puesta en relación de los fragmentos y de los trozos de montaje localizados en las tomas. La vista: “orientación instantánea en cualquier medio visual para captar las imágenes de relación necesarias. Facultad de relación excepcional”.⁵⁰² Este trabajo de la visión encuentra las relaciones, las configura, encuentra los temas, los vínculos, reorganiza el material en un montaje definitivo.

En todas las fases de elaboración de un film encontramos la problemática del montaje, la bella preocupación, como la denominara Godard. Una problemática central en lo que Vertov denominó como el *kinokismo*: “el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa”.⁵⁰³ Problemática del montaje y del ritmo, que es inherente a las cosas y que cobra forma en la composición fílmica, en la obra cinematográfica como totalidad. Partir por ello mismo de un ritmo primero, de elementos rítmicos, para construir un ritmo macroscópico en el film. Cuestión de los *intervalos*: los pasos de un movimiento a otro. Son los intervalos los que “arrastran el material hacia el desenlace cinético”.⁵⁰⁴ El movimiento queda organizado pues no desde sí mismo, sino desde un núcleo, un pulso, elementos rítmicos podríamos decir, que se resuelven en el movimiento, en lo que Vertov llama la *frase*, una primera organización en la que el movimiento asciende y cae, como la actividad de una energía. El siguiente paso es la organización de frases en el total de la obra cinematográfica, compuesta de modulaciones diferentes que articulan los procesos del movimiento.

Selección y articulación en los que el cine se conforma como una percepción de la realidad y como una realidad en sí misma. La imagen es un continuo entre contenido y forma, una relación de reciprocidad y de indivisibilidad a costa de perderse ambos. En el montaje, encuentro y estructura de los elementos en la

499 Vertov. *Cine ojo (Kino-glaz)*, publicado en *Pravda* el 19 de julio de 1924 y recogido en Vertov (2011), Op. Cit., p. 199.

500 Vertov. *Del cine-ojo al Radio-ojo*, en *Ibíd.*, p. 235.

501 Vertov. *Cine-ojo* (1926), en *Ibíd.*, p. 223.

502 *Ibíd.*, p. 223.

503 Vertov. *Nosotros. Variante del manifiesto* (1923). En *Ibíd.*, p. 173.

504 *Ibíd.*, p. 173.

imagen y entre imágenes, visuales y sonoras, adviene una imagen invocada pero inasible, in-imaginable: un invisto que se deja entrever en los pliegues, en las relaciones. “Lo que ocurre en las juntas”, escribía Robert Bresson,⁵⁰⁵ lo que acontece en esos pliegues, incluso en la elipsis entre dos imágenes, allí donde, afirmaba el cineasta, penetra la poesía. Traer un invisto a lo visible mediante el montaje, como la tercera imagen que emerge en el contacto de otras dos: “Uno está en el otro, el otro está en el uno, y estas son las tres personas”.⁵⁰⁶ Volvemos a través del montaje a la noción de complejidad, a partir de la cual el cine puede indagar en las relaciones, hacerlas visibles, y por ello mismo, no hacer un cine político, sino hacer cine políticamente, como afirmaba Godard, un cine que revela la realidad como percepción, en su sensorialidad.

La unión íntima entre imágenes es creadora de emoción y de hecho este establecer relaciones nuevas es, como afirma Bresson, el fundamento de toda creación, que no consiste ni en deformar ni en inventar, sino en posicionar y en enlazar, en lograr una relación armoniosa y una unificación de la composición: “imágenes y sonidos como gentes que se conocen en el camino y ya no pueden separarse”.⁵⁰⁷ En el sistema del cinematógrafo de Bresson la imagen cobra su verdadera vida en la unión con otras imágenes, y es por ello que el cineasta precisaba de aplanarlas, de vaciarlas, para que posteriormente florecieran en la proyección, en un orden adecuado, en una composición de *núcleos*, de *fuerzas* y de *seguridad*, anclándose unas con otras, reuniéndose o alejándose, en perpetua transformación: “Es preciso que una imagen se transforme al contacto con otras imágenes de la misma manera que un color al contacto con otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación”.⁵⁰⁸ Por ello la colocación adecuada de los elementos será decisiva, una palabra o un gesto, una imagen o un sonido, todo colocado en su lugar adecuado, un lugar de resonancia y vibración de los elementos: “desmontar y montar de nuevo hasta la intensidad”.⁵⁰⁹ En este sentido, el argumento habrá de servir como pretexto para los encuentros y las combinaciones, *múltiples y profundas*, para la organización de lo desorganizado, para encontrar el parentesco entre elementos visuales y sonoros, de que encuentren su lugar, una precisión en las relaciones, vínculos para la vida.

Las imágenes se comportan como una *modulación musical* y las relaciones se establecen rítmicamente, en una *omnipotencia de los ritmos*, en la que todo se hace duradero, estable, intenso y armónico: “del choque y del encadenamiento de imágenes y sonidos tiene que nacer una armonía de relaciones”.⁵¹⁰ La imagen debe así resplandecer en su lugar, como una nota musical o una palabra colocada adecuadamente, percutida o dicha en su justeza. El montaje es así esta potencia de la relación, como algo sagrado que se forma en lo visible: “Montaje. Fósforo que sale repentinamente de tus modelos, que flota a su alrededor y los liga a los objetos (azul de Cézanne, gris del El Greco).⁵¹¹ Y así una proyección de imágenes y sonidos es algo más, se asiste a la “acción visible e instantánea que ejercían los unos sobre los otros y a su transformación. La película embujada”.⁵¹² Por ello mismo, en un sentido hermanado

505 Bresson ([1975] 2007). Op. Cit., p. 26.

506 Citado en *Hélas pour moi* (Jean-Luc Godard, 1992).

507 Bresson ([1975] 2007). Op. Cit., p. 40.

508 *Ibidem*, p. 20.

509 *Ibidem*, p. 46.

510 *Ibidem*, p. 80.

511 *Ibidem*, p. 68.

512 *Ibidem*, p. 57.

a Cézanne, y en el camino de dichas relaciones y transformaciones, de composición y fuerzas, Bresson aconseja: “Ve tu película como una combinación de líneas y de volúmenes en movimiento al margen de lo que representa y significa”.⁵¹³ Sin embargo, en la armonía de relaciones y vínculos que conforma la realidad del montaje no todo ha de quedar mostrado, lo visible se hará también en las junturas a las que antes nos referíamos, en el entre donde algo acontece: “No mostrar todos los lados de las cosas. Margen de indefinición”.⁵¹⁴

La articulación musical del montaje y su configuración en una serie de núcleos, mediante una composición de fuerzas, nos lleva a pensar el montaje como un sistema orbital, de relaciones gravitacionales. Los vínculos entre planos se establecen en esta armonía de fuerzas, como sucede en el sistema de montaje de Jean-Claude Rousseau, en el que las imágenes van encontrando su lugar, su posición, se adivina una película en las imágenes y en sus gravitaciones: “il ne s’agit pas de dire quelque chose, mais de trouver une disposition qui favorise les correspondance, qui permette l’accord”.⁵¹⁵ La película está en las correspondencias, en los encuentros, en las necesidades del film mismo, en su inteligencia. Se trata de una operación de composición que encuentre las correspondencias y resonancias, los acuerdos, no tanto un acto de montaje que efectúe las conexiones de una continuidad literaria o un *raccord*.

Así también, de una forma musical, como una fuga, y de una manera orbital, en configuraciones circulares y acciones recíprocas entre planos, funciona el montaje a distancia de Artavazd Pelechian: “a diferencia del montaje de Kuleshov o Eisenstein, que disponían dos imágenes juntas para crear significado, yo trato de mantener las dos imágenes que crean sentido separadas una de otra; el montaje-distancia tensa la relación entre ellas y hace que dialoguen a través de la secuencia de planos que las separan”.⁵¹⁶ El sistema resulta contrapuntístico, a partir de temas y variaciones, de motivos que retornan y se transforman, de imágenes que van entretejiéndose unas con otras en mutuas relaciones, en motivos que van sumándose, pero en la lógica de este cosmos fílmico.

Las relaciones no son ya yuxtapuestas, en un conflicto entre dos planos o en intervalo, ni se trata de acercar las imágenes que sean similares, sino más bien de alejarlas. No es el ensamblaje sino el alejamiento, intercalando entre dos elementos de montaje correlacionados, sean un plano o una escena, una serie de elementos que las distancien, haciéndolas interactuar en dicha separación por una cadena de otras imágenes, por otro eslabón que reforzará un sentido más profundo. La interacción entre elementos es múltiple y las imágenes que permanecen ausentes pueden retornar de pronto en un nuevo elemento, en una nueva imagen, en una repetición que establece relaciones con lo anterior y con lo posterior. De esta forma, las relaciones no se establecen únicamente entre dos imágenes, entre dos elementos o puntos, sino que como en un acto se sinapsis o de sistema atómico, se interrelacionan grupos y conjuntos de elementos, individuales o colectivos, imágenes y bloques de imágenes, escenas y episodios. Todo el film se presenta interconectado en la interacción de procesos, de elementos y bloques. El distanciamiento inicial se transforma entonces en una nueva unión, pues las

513 *Ibíd.*, p. 71.

514 *Ibíd.*, p. 81.

515 En la entrevista de Cyril Neyrat (2008). *Op. Cit.*, p. 60.

516 De una entrevista con Pelechian incluida en el catálogo de la segunda Bienal Europea de Cine Documental, Marsella, junio 1991. Citado por Carlos Muguero en *Pelechian o el Arte de la Fuga* (Playdoc): <http://www.play-doc.com/web2012/pelechianc.html>.

distancias crean otro tipo de cercanías, de firmes relaciones que quedan establecidas en la conciencia del espectador. La semántica no se ofrece en un mismo punto, sino que se demora, se vuelve proceso de asociación, como en campos magnéticos.

La resonancia entre planos distantes es también una de las premisas en la operación del *montaje polivalente* o *montaje abierto*, mediante una separación de planos que evite que el film se desarrolle mediante una unión conceptual de imágenes, una estructura de montaje que actúa sobre los estados de conciencia y la psique, sobre el mundo sensorial y emocional, antes que dirigirse al mundo práctico de los conceptos: “Mi idea, cuando trabajo en mis películas, consiste en no crear un montaje en el que la mente pueda tomar el control de la situación”, explica Nathaniel Dorsky.⁵¹⁷ Es cuando los procesos cotidianos del pensamiento no logran tomar el control de la experiencia, que otros procesos de la conciencia, otros planos y otros estados intensos vendrán a emerger en la vivencia de una película. El montaje polivalente, por lo tanto, quiere configurar un film como un organismo que crece de forma autónoma, que se configura en múltiples relaciones y asociaciones con sus partes, que se desarrolla y se expande como un sistema de fractales. Warren Sonbert se nos presenta como una figura fundamental a la hora de iniciar una práctica en este método de montaje en el que todos los elementos resuenan mutuamente y el filme avanza devolviendo ecos, formando relaciones en arcos dentro de la densidad de imágenes que se van sucediendo. Nathaniel Dorsky nos ofrece una clara definición de este proceder: “progresar de un plano a otro partiendo únicamente de la necesidad de la propia película, no de alguna determinación exterior”.⁵¹⁸

Una película se transforma mediante sus planos y mediante sus cortes, en un equilibrio de presencias y desplazamientos sobre los que regresa Dorsky como punto fundamental para pensar la realidad cinematográfica. El plano se nos presenta como una acogida lumínica, que crece y se expande. Un plano es una presencia en tanto que realidad en sí misma, en tanto que mundo y esencia de una realidad sensorial. La imagen no muestra el mundo, sino que es el mundo. El plano contiene un mundo inherente, interno: superficie de tensión y de fluctuación de energía. Esta tensión se traduce como estado de la mente, denominación del propio Dorsky, un estado sensorial y de conciencia que conforma la realidad en el encuadre, articulándose en estratos y capas como la superficie tensional de un estanque. El corte es el punto en el que los planos explotan, como pompas de jabón, en el que su energía llega a un punto de fulguración y ha de llegar el corte para “declarar la claridad de los planos, reconstituyendo la claridad primaria de lo observado”, evitando así la solidificación del plano.⁵¹⁹

Este desplazamiento mediante el corte genera una frescura visual, un cambio en el proceder de la psique que se activa al nivel de las formas, de las texturas y colores, del movimiento y el peso del desplazamiento, en un orden de lo sensorial. El corte además anima lo innombrable, lo conmovedor, la revelación de “un orden inquietante y poético de las cosas”.⁵²⁰ El desplazamiento y la secuenciación que se deriva del mismo nos conduce a una serie de procesos lógicos, de razonamiento: un sentido narrativo en el que se alimentan los significados. Una reacción doble al desplazamiento: una de carácter nocturno (lo innombrable) y la otra de carácter diurno (lo narrativo). Los niveles sensoriales-visuales, poético-nocturnos y narrativo-diurnos, como jerarquía de los cortes en el montaje, deben funcionar en armonía

517 En la conversación con Francisco Algarín navarro y Félix de Villegas Rey (2012), Op. Cit., p. 18.

518 *Ibidem*, p. 13.

519 Dorsky ([2003] 2013). Op. Cit., p 49-50.

520 *Ibidem*, p. 51.

y proporción para que el film se construya como resonancia para la integridad de nuestro ser: “Primero el corte tiene que funcionar visualmente, luego la conectividad poética debe resonar y, finalmente, debe haber cierto sentido de la lógica o de inevitabilidad”.⁵²¹

Esta es la aventura que acontece en los planos y en los cortes: “las películas, de alguna manera, ejercitan el miedo que sentimos al establecer el territorio y al liberar el territorio”.⁵²² Una cuestión cósmica que se revela primero en cada plano, pues el plano contiene en sí mismo un cosmos, un entramado que se gesta en la luz y en la energía, estratos que se suman en la realidad de la imagen. Y segundo, en el montaje mediante el corte, cada plano entra en convivencia con otro, sin que el corte suponga una sustitución. El montaje polivalente, partiendo de estas consideraciones del plano y el corte y su interacción, se articula como sistema de resonancias, de arcos métricos, en el que los planos avanzan y devuelven un eco: una progresión de estados de la mente, de planos de consciencia. La aventura es esta relación entre el universo y el ser humano, una teoría del cosmos que se hace en la imagen cinematográfica, como una realidad cósmica, que habitamos como una inmersión en el fluir de las energías y los acertijos de la luz.

Con todo lo dicho, nos es preciso afirmar que el montaje tiene implicaciones más profundas que una coordinación de continuidad entre dos planos o el llamado *raccord* de continuidad. Como afirma Jean-Marie Straub, el *raccord* “es lo más estúpido que existe en el cine”.⁵²³ El montaje se inicia en la articulación y puesta en relación de los elementos del plano, en la realidad en el encuadre y prosigue en el corte, donde se reactualiza la percepción, como un cambio de las energías, un fluir de las fuerzas, un desplazamiento como reconstitución, los vínculos y las resonancias entre planos, las yuxtaposiciones y fricciones, así como los huecos, las elipsis, lo que se escapa en las costuras, el invisto que se aparece entre imágenes.

En todos los casos, las relaciones que conforman la vida que se vive y se transforma en la imagen, la construcción de un universo, el del film: palpitar de la imagen, oscilar de la luz, movimientos y cambios, nexos y vínculos. Composiciones y modulaciones musicales, orbitales, resonantes. Una vida de las formas, de las fluctuaciones, de ritmos y tempos, de densidades y pesos. El montaje construye lo narrativo por las vías de la experiencia sensorial, la aventura que se vive en los planos y los cortes, el lugar de los estados de consciencia y de la emoción, un desplazamiento que se traduce en relaciones sensibles, en aquello que activa las sinapsis de un pensamiento impensado, puro proceso del pensar como pensamiento sensible.

521 *Ibidem*, p. 51.

522 Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2013). *Op. Cit.*, p. 11.

523 *Onde jaz o teu sorriso? / Où git votre sourire enfoui?* (Pedro Costa, 2001)

2.10

Tiempo

Cuando hablamos del tiempo con respecto al cine debemos hacer una primera distinción entre el tiempo de la proyección y el tiempo cinematográfico, pues éste último es un tiempo de lo que acontece en el film, a diferencia del primero que es la propia duración cronométrica de una proyección. Pero al referirnos al tiempo cinematográfico no lo hacemos única y particularmente a sus rasgos o elementos narrativos, en su desarrollo legible, lo cual puede situarnos en momentos temporales distintos, interpretados intelectivamente, sino que sumergiéndonos más profundo en las aguas de la imagen, hablaríamos de sus duraciones y ritmos, de la lógica de sus estructuras fenoménicas y sensoriales. ¿Pero supone esta realidad de la imagen un único tiempo o hablaríamos de la posibilidad de varios tiempos, de varios niveles de tiempo? ¿Confluyen estos niveles en un tiempo presente de la imagen? ¿Cuál es la realidad del tiempo cinematográfico?

Referirnos al tiempo es hacerlo a la transformación, al cambio que acontece en los fenómenos cuando son observados, pues es este observador quien dispone del tiempo en relación con su propia duración, su percepción interior que es exteriorizada a los demás seres y objetos: una medida del cambio. Este tiempo, que es en realidad una medida de una cierta duración, es una cuestión de estados, del paso de un estado a otro, como nos recuerda Henri Bergson: “todo se modifica a cada instante, aunque hablamos de nuestros estados como bloques y que pasamos de uno a otro”.⁵²⁴ En este sentido, el constante cambio de algo percibido, incluso en su inmovilidad, nos conduce a la afirmación del filósofo de un *envejecimiento de la visión*, pues en cada instante hay un recuerdo de lo anterior, por lo que la duración interior es percibida. Un acto de memoria que “inserta algo del pasado en el presente”⁵²⁵ o dicho de otra forma, “la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente (...)”.⁵²⁶

El cambio es incesante, un estado mismo del alma supone un cambio en sí mismo, en una continuidad mutable, por mucho que nuestra vida psicológica nos sitúe en una discontinuidad de estados como los peldaños de una escalera. Pero estos estados identificados, cada uno de ellos, nos recuerda Bergson, “no es más que el punto mejor iluminado de una zona inestable que comprende todo cuanto sentimos, pensamos, queremos...”.⁵²⁷ Por lo tanto la duración, en su misma raíz, habrá de acontecer mediante una serie de cambios fundidos, interpenetrados, una duración que no se corresponde con los nombres, con los conceptos establecidos que detienen la realidad en una serie de estados ya hechos, sino que esta fusión constante de transformaciones se nos presenta sin contornos, en una continuidad indivisible. La duración trae consigo una creación incesante, un constante génesis y un constante final de los tiempos. La duración es creación de formas y elaboración continua, una

524 Bergson ([1957] 2012). *Memoria y Vida*, pp. 13-14.

525 *Ibíd.*, p. 14.

526 Bergson ([1903] 1973). *Op. Cit.*, p. 50.

527 Bergson ([1957] 2012). *Op. Cit.*, p. 15.

sucesión, un “zumbido ininterrumpido de la vida profunda”,⁵²⁸ en el que la consciencia jamás es idéntica consecutivamente. Cada estado anuncia el siguiente y contiene el anterior en su mismo presente, en un instante que es al mismo tiempo infinita duración. Los estados del alma no dejan jamás de hacerse.

La duración interior es la realidad que se percibe desde la intuición, sin el vehículo de los conceptos, y es desde esta realidad que se elabora una medida del tiempo, aplicada posteriormente a todo lo exterior, que igualmente se presenta como múltiples realidades de estados cambiantes. Pero esta medida, en tanto que realidad cuantitativa, nos sitúa en la discontinuidad, siendo la intuición la que constantemente nos ofrece una vida en la continuidad indivisible de estados. La duración no es así mensurable, es una cualidad y una calidad de lo que podemos sentir, lo que se vive desde el instinto mismo, que no es sino otra forma de apelar a la intuición. Los estados de consciencia son esta realidad cualitativa que como ya vimos pueden atravesar los estratos del cosmos: “aprehender en las existencias individuales, y perseguir, hasta la fuente de donde emana, el rayo particular que, confiriendo a cada una de ellas su matiz propio, lo relaciona de ese modo con la luz universal”.⁵²⁹

Como la fuente a la que cantaba San Juan de la Cruz: “Que bien sé yo la fonte que mana y corre, /aunque es de noche”,⁵³⁰ un instinto que al descender al interior de sí mismo también asciende emparentándose con una consciencia más profunda, más vasta, una consciencia superior, descenso y ascenso como un movimiento único, unificado. Pues en esta vida que se vive en nosotros, en esta interioridad de la consciencia se dan al mismo tiempo, confluyen, la materia y la vida del mundo. Las fuerzas que operan en todas las cosas, actúan en nosotros, las sentimos.⁵³¹ Somos un *ser siendo*, algo constantemente haciéndose con todo y en todo. La intuición nos permite seguir esta realidad por todas sus sinuosidades, adoptando el movimiento mismo de la vida interior de las cosas.⁵³² Por lo tanto, no hablamos de un tiempo pensado, sino de un tiempo vivido, un tiempo que se vive. Tiempo coincidente con la duración, un universo que dura en la imagen pues las formas se despliegan y se crean en ella, en configuraciones y transformaciones incesantes.

André Bazin se refirió al tiempo cinematográfico como un tiempo embalsamado: fragmentos atrapados de lo que constantemente fuga, de lo que en el mundo incesantemente muere, y el cine puede salvaguardar. Pero es este un tiempo cargado de experiencia, un tiempo que inevitablemente deja una huella, queda como impresión existencial, duración que se vive en el desplegarse de la imagen, una duración vivida. La noción de embalsamamiento no deja de remitirnos a algo muerto, y sin embargo, el tiempo cinematográfico, y esto es lo que nos interesa subrayar, es un tiempo vivo, que se hace materia fílmica, inyectado por las formas como consciencia del poema, como veremos, y la experiencia de una consciencia existente en el tiempo. El cineasta que para Bazin es embalsamador, para Andrei Tarkovski es un escultor en el tiempo: de la misma forma en que el escultor extrae y encuentra su escultura en la materia, el cineasta extrae de la complejidad el material de la película, o como nos dice el cineasta, “aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total”.⁵³³

528 *Ibíd.*, p. 27.

529 *Ibíd.*, p. 45.

530 En su poema *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*. *Op. Cit.* (2010), p. 84.

531 Bergson ([1957] 2012). *Op. Cit.*, p. 48.

532 *Ibíd.*, p. 51.

533 Tarkovski ([1986] 2008). *Op. Cit.*, pp. 84-85.

Un fenómeno que acontece inserto en el tiempo y que en la imagen cinematográfica se presenta como una mirada: “la imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta. El observar presupone una selección. Pues en la película sólo recogeremos y fijaremos aquello que sirve como parte de la futura película”.⁵³⁴ La imagen vive en un flujo temporal, pero de la misma forma el tiempo ha de vivir en la imagen, y todo lo que vive en ella es una vida en el tiempo, una percepción de algo que acontece en el tiempo y es por ello mutable y cambiante. Tarkovski nos habla, por lo tanto, de un *realismo del tiempo*.

Sin embargo, debemos preguntarnos por este realismo, preguntarnos por la realidad del tiempo que acontece en los pliegues de la consciencia, más allá de las afirmaciones de Bazin y Tarkovski. Compleja realidad, de duración y de ritmo, como los tiempos musicales, realidad de lo sensorial que pasa de un estado a otro, de una percepción a otra, de una forma de vivir el tiempo a otra. Porque el realismo del tiempo no puede ser sino la de un tiempo vivido y experimentado sensorialmente, un tiempo que se hace en la consciencia y desde ella se tiene su experiencia. Consciencia que puede remontarse a una fuente, como nos decía Bergson, descender y ascender en un movimiento solo, intuirlo en la noche, *perseguir el rayo hacia una luz universal*. Es el fondo mismo del que emergen las leyes del tiempo vital.

Un tiempo del origen que alborea y es un tiempo del suceder, en el que sucedemos entre todo y con todo: “¿Tiempo? Otro tiempo. El de los relojes, no; nada que solidifique las fuerzas. Un tiempo que permita acontecer entre todos y, a la vez, dar cuenta de ello”, nos dice Chantal Maillard.⁵³⁵ Una cuestión, nuevamente, de las fuerzas, allí donde radica esta realidad del poema: un tiempo del acontecer de las fuerzas. La realidad es por ello mismo *suceso*, de fuerzas, de vibraciones, como afirma Barry Gerson, “(...) estoy convencido de que el tiempo es la forma final de la energía. Y cuando entendemos el tiempo, entendemos la forma final de la fuerza de la energía”.⁵³⁶ Y es también una cuestión rítmica, como la del latido o la del respirar: “Nuestro ritmo. Pero también el de aquellos que teneos a nuestro lado. El ritmo de los otros, el de las cosas-siendo. El de una pared, por ejemplo, el de una piedra... Entre todos sucedemos”.⁵³⁷

Lo que en el lenguaje utilitario podríamos denominar *cosas*, se nos presenta aquí como vibración, como proceso en el que nada se detiene y como proceso compartido, en el que las fuerzas viven en sus trayectorias, en sus encuentros, fluctuaciones, convergencias, superposiciones o incluso desapariciones, de lo que ya nos daba cuenta Kandinsky, pero sobre lo que retorna Maillard para abrirnos a este otro universo comprensivo, en el que el tiempo es una temporalidad del suceder, una cuestión de la escucha y no del discurso. Escucha que a la vez incluye la atención, “¿Es el tiempo una forma de nombrar la atención?”, se pregunta Maillard,⁵³⁸ una atención que es aprendizaje del ritmo, de un ritmo otro, del *ritmo del otro*. Y en el ritmo, el sentido, pues la atención muestra una dirección, *situarse en la confluencia de las cuerdas sonoras*.

El tiempo del poema no es una duración pensada, no es tiempo del que se haga discurso, sino más bien discurrir y acontecer de sucesos, de fuerzas, de vibraciones. Es la experiencia que se vive en la escucha, es la atención y el ritmo. La vida de las formas tiene siempre su tiempo, una duración que es estética, un tiempo del poema, que por sí mismo está en duración, un tiempo

534 *Ibidem*, p. 89.

535 *Op. Cit.* (2008), p. 35.

536 Hanhardt (1976), *Op. Cit.*, p. 81. Traducción de Francisco Algarín Navarro.

537 Maillard (2008), *Op. Cit.*, p. 35.

538 *Ibidem*, p. 35.

que atraviesa las formas, y así nos dice Oteiza: “estéticamente, en la forma, lo que va a acontecer y lo que se recuerda, están materialmente vivos y presentes, turnándose y sucediendo en un curso reversible, desde la cinemática cronológica de la cinematografía hasta la dinámica espacial de la pintura”.⁵³⁹ Cuando del magma de la materia emergen las formas, con ellas surge un tiempo, en esa discontinuidad instaurada en lo informe, en combinación con el espacio, surgido de ese nacimiento de las formas: “nuestra vida es un desgarrar de la unidad, plantado en el valle de las diferencias que, creando el desnivel, movilizan la energía que nos permite ascender en conciencia a Dios”, nos dice Val del Omar.⁵⁴⁰ De nuevo la posibilidad de una conciencia más alta a partir de una vida en la discontinuidad. Un tiempo que se funda en las formas y que vive como tiempo del poema, como una unidad de su tiempo, como una integración a partir de la *cohesión molecular* y la *gravitación universal* que acontece en las estructuras, *cohesión-amor* de las formas.

El cinematógrafo abre a un conocimiento del tiempo, a su percepción como variabilidad, al misterio del tiempo que desde la interioridad y la exterioridad fluye en la imagen en nuevas *apariencias de duración*, nos dice Epstein.⁵⁴¹ Diversidad de la vida que define un nuevo relieve, una nueva dimensión de los fenómenos, su corriente perpetua y flujo ininterrumpido que se torna en experiencia visual en la imagen cinematográfica. El cinematógrafo aúna el tiempo íntimo y el tiempo irreversible, es decir, inscribe en la realidad de la imagen un tiempo como experiencia psíquica, un tiempo vital, y un tiempo como dato sensorial. El tiempo íntimo es percibido sensorialmente en la imagen cinematográfica: “El tiempo cinematográfico, que forma, ya por sí solo, una matriz de ritmos diversos y que presenta variabilidad de velocidad y reversibilidad bajo aspectos visuales particularmente explícitos, no hace más que atraer nuestra atención sobre la pluralidad fundamental de la idea de tiempo”.⁵⁴² La imagen cinematográfica aporta la visión de este universo temporal que es mostrado en la pantalla como una realidad otra de acontecimientos temporales.

El cinematógrafo lleva a la experiencia de la imagen, a una realidad percibida como exterioridad, una experiencia temporal íntima, interior, encarnada en una diversidad de ritmos y variaciones: “la verdadera máquina para comprender el tiempo debe por tanto ser un instrumento capaz de hacer ver las variaciones, las diferencias de tiempo, de agrandar aquellas que existen y, de ser necesario, de crear nuevas, así como el microscopio y el telescopio introducen inmensas variaciones de longitud, de amplitud, de altura, mediante las cuales exploramos el espacio”.⁵⁴³ Una vez inscrito el tiempo en la imagen, esta plástica temporal del poema nos ha de conducir siempre a su tiempo, a situarnos constantemente en su duración: no llevamos ya nuestro tiempo a al poema, sino que es el poema el que nos conduce al suyo propio.

El tiempo es la vida de una obra, el alma del poema en el que todo acontece en un ritmo, en una escucha de las formas. Lo que el poema alberga es un tiempo: “el tiempo es la conciencia propia de la obra, que al vivirla, nos es revelada en su idioma universal, que es necesario aprender a leer”.⁵⁴⁴ Un ritmo temporal cósmico que acontece en el instante mismo y contiene una totalidad. La infinitud se

539 Oteiza ([1944] 2007). Op. Cit., p. 294.

540 En un manuscrito de 1981-1982 titulado *Tiempo*. En Val del Omar (2010), Op. Cit., p. 309.

541 Epstein ([1947] 2014). Op. Cit., p. 62.

542 *Ibidem*, p. 80.

543 *Ibidem*, p. 63.

544 Oteiza ([1944] 2007). Op. Cit., p. 296.

encuentra en esta pregnancia del instante, pues lo infinito no consiste en la horizontalidad del tiempo, sino en todo lo que acontece en el instante, en una línea vertical que vincula todos los sucesos. Un presente en el que convergen las fuerzas: “El pasado y el futuro de una forma están sucediendo en el presente mismo de ella”, nos recuerda Oteiza.⁵⁴⁵ Este tiempo de lo sagrado es el encuentro de tres aspectos del tiempo, como las tres personas de un misterio trinitario: pasado, presente y futuro que convergen en el presente del poema, en su ser siendo, es su desplegarse. Como nos dice Gerson, se trata de diferentes capas de tiempo, pues éste está formado por capas, por zonas temporales, estratos de actividad que se mueven en el espacio.⁵⁴⁶ Pero capas que confluyen en un tiempo, en su resonar como una construcción musical.

Es el tiempo del haiku: lo que converge en el instante, el aquí y el ahora, armonía de una realidad formada de distintos niveles que la percepción recorre para penetrar en lo profundo de sus matices. Infinitud de lo singular, pues ese momento concreto es lo infinito, allí donde está el universo, donde acontece. Este instante del haiku es apertura y es contacto, es caer en la cuenta, se opera una unidad entre la percepción, el perceptor y lo percibido. Lo que se conoce adviene en la unidad y el tiempo del haiku es un tiempo del que hay que hacer experiencia, un hacer haciéndose. Como decía Thoreau: “los hombres estiman remota la verdad, a las afueras del sistema solar o detrás de la estrella más lejana, antes que Adán y después del último hombre. En la eternidad hay realmente algo verdadero y sublime. Pero todos esos tiempos y lugares y ocasiones existen aquí y ahora. Dios mismo se realiza en el momento presente y nunca será más divino en ningún otro tiempo. Y podemos percibir todo lo que es sublime y noble tan sólo mediante la perpetua instilación e infiltración de la realidad que nos rodea”.⁵⁴⁷

Un tiempo del ahora o un tiempo absoluto: “cada momento de tiempo existe en el contexto del ahora, el eterno ahora. La experiencia de la relación entre el ahora y el tiempo relativo es como caminar por una cinta ergométrica: el ahora es tu presencia, mientras que el tiempo relativo pasa bajo tus pies”, nos dice Nathaniel Dorsky.⁵⁴⁸ El presente fecundo del poema, es esta presencia del ahora. El cine avanza en un tiempo relativo, del primer plano al último, en una fluencia que Dorsky compara con la de los ríos y que incluye una gama emocional en su experiencia. El cine respeta esta fluencia, pero a su vez, es un tiempo de lo absoluto lo que revela una fuerte presencia en el film, una experiencia directa del ahora que contiene todo los tiempos, y que se manifiesta en el presente mismo: “(...) participar directamente del corazón mismo de la obra y de su creador. Estás ahí mismo con ellos compartiendo su visión”.⁵⁴⁹

Dorsky nos habla ciertamente de una secreta corriente subterránea de transmisión continua, una radicalidad de lo presente. Algo que en el tiempo relativo instaaura un presente activo, un tiempo de lo atemporal, que es el esplendor mismo del ahora: “el puro ahora trasciende el paso del tiempo”.⁵⁵⁰ Ambos tiempos, absoluto y relativo, actúan como materias del film, ambos son activos y presentes, elementos simultáneos que operan una alquimia: se mantiene en el presente, pero se despliega, fluye,

545 *Ibíd.*, p. 295.

546 Hanhardt (1976). *Op. Cit.*, p. 82.

547 Thoreau ([1854] 2014). *Op. Cit.*, p. 102.

548 *Op. Cit.* ([2003] 2013), p.

549 *Ibíd.*, p. 35.

550 *Ibíd.*, p. 36.

una duración que siempre es la del ahora, operando un milagro, que acontece en la plasticidad del tiempo y en su actividad en la estructura, el de la revelación: “(...) hay un verdadero momento de conexión, un momento de exploración genuina que alcanza cosas que jamás han sido alcanzadas. Es entonces cuando el corazón, la inteligencia, el instinto y la consciencia se unen. La realidad se abre y reacciona ante sí misma”.⁵⁵¹

En esta realidad cinematográfica del tiempo, compuesta por distintas capas, por estratos de vivencia temporal que a su vez se unifican en un tiempo trascendente, un otro tiempo absoluto, el cineasta puede remontar el plano secuencia hasta la fuente e instante de un fotograma. El cineasta llega a la *partícula temporal*, a la imagen como una impresión fugaz, un parpadeo en el continuo durar del film. La imagen está compuesta de estructuras subatómicas, de cuerpos y elementos, formas, que impresionadas cristalizan en el tiempo. De aquí Gregory Markopoulos extrae una nueva forma de narrativa: “I propose a new narrative form through the fusion of the classic montage technique with a more abstract system. This system involves the use of short film phrases which evoke thought-images. Each film phrase is composed of certain select frames that are similar to the harmonic units found in musical composition. The film phrases establish ulterior relationships among themselves; in classic montage technique there is a constant reference to the continuing shot: in my abstract system there is a complex of differing frames being repeated”.⁵⁵² Por lo tanto, de la continuidad del plano en su duración a la presencia del fotograma o del pequeño grupo de fotogramas que se presentan en el conjunto como unidades musicales. Partículas rítmicas cuyo acontecer es el de una *imagen-pensamiento*, que siempre es un fenómeno fugaz, un destello. La imagen evoca, pues, este estatuto del pensamiento, frases filmicas de fotogramas escogidos cuya carga es tanto psicológica como estética.⁵⁵³ Así describe la experiencia David Phelps en un artículo sobre las proyecciones de Eniaios:

“Como percepciones instantáneas, los centelleantes fotogramas de Markopoulos permiten al espectador descomponer el pensamiento en esas unidades, así como seguirlas y redirigirlas al mismo tiempo. El espectador puede tratar la película como la película trata al espectador: un mecanismo de percepción de creciente perspicacia a pesar de sus propios movimientos hacia el exterior; una conciencia que trata de recordarse a sí misma desde su propio estupor mudo. (...) Porque cuando esos fotograma únicos (sólo ocasionalmente de una duración mayor del veinticuatroavo de segundo en movimiento) se proyectan en la pantalla, ya no sucede ningún acontecimiento simulado en la pantalla, en lugar de esto, la imagen marca el umbral en el que los acontecimientos de la película, en la pantalla, comienzan a cruzarse con el propio acontecimiento de la proyección, produciéndose en el mismo marco temporal de un instante, surgiendo aparentemente de cualquier marco temporal, sea cual sea”.⁵⁵⁴

Toda posibilidad está ahí detenida, como palpito, como germen de una experiencia posible. Es el cine-como-cine: principio y momento eterno.⁵⁵⁵ El cineasta, como el físico, se mueve en los niveles

551 Ibídem, pp. 36-37.

552 Markopoulos. *Towards a new narrative film form*, 7 de febrero de 1963, En, Op. Cit. (2014), p. 207.

553 Ver el ejemplo del guión de *Twice a man* que Markopoulos reproduce en su texto *A part of the Alphabet*, en Ibídem, pp. 88-89.

554 Phelps (2013). *La linterna mágica prometeica (o cómo conjurarse con un sombrero)*. *Percepciones de “Eniaios”, ciclos VI-VIII*. En *Lumière* 06, p. 108.

555 Markopoulos. *The intuition Space*, 23 de junio de 1973, En, Op. Cit. (2014), p. 79.

de mínima permutación, en cada vibración que acontece en la impresión de un destello, generatriz de una toma, de una composición, ambas aprehendidas en su mínima percepción como fuerzas, como una estimulación del ojo. Una experiencia y una atención que permiten percibir cada fotograma, cada parpadeo que es verdaderamente percibido y retenido, creando una totalidad, una realidad que se compone de múltiples fotogramas únicos. El acontecimiento del film dura en la fugacidad de cada fotograma que es experimentado como un arrebato de la visión. Un éxtasis del instante en el que se hace una visión, se impresiona una imagen. Es un destello, la aprehensión de un destello: aquello que Jonas Mekas denomina *vislumbre, glimpse*. Un momento de la hermosura, una fulguración que para el cineasta es la prueba irrefutable de que el paraíso no está aún perdido, de que la belleza acontece en los mínimos parpadeos de la visión. Los breves destellos son la emoción de un desvelamiento, de un encuentro con la realidad como fluir de impulsos. Son la percepción del mundo como en un trance en el que en la mínima resonancia de la imagen cinematográfica es percibida.

Lo que acontece en el instante, como la inmensidad de un tiempo, como todo tiempo posible, donde sucede todo tiempo: “ante lo inmenso no cabe el reloj. Empieza por tirar tu reloj al agua”, nos dice Val del Omar.⁵⁵⁶ El tiempo del reloj se hunde en una realidad oceánica, en las aguas de un tiempo otro, el del suceder de las fuerzas, de las energías y los vislumbres de las aguas que fluctúan, se contraen y expansionan. Esta agua en la que el reloj se hunde y se desintegra es un tiempo de la transparencia, pues un velo se retira y el tiempo aparece como presencia, en el acontecer de todas las presencias y de su ser-siendo, de su expansión: el tiempo alumbrando los extremos.⁵⁵⁷ Tiempo: “donde se asienta el latido / de todos los temblores”.⁵⁵⁸

Este es el realismo del tiempo: un acontecimiento de fuerzas, de energías y ritmos. Una vida en tanto que vibración, proceso y duración. Una realidad de trayectorias, encuentros y separaciones, convergencias y disoluciones. Cuestión de atención y escucha, para situarse en las fluencias. Realidad temporal que es la del poema, de las formas, su conciencia propia. Tiempo que se funda en el presente donde se dan todos los tiempos como estratos de actividad. En armonía con el tiempo relativo, el tiempo del poema es absoluto y revela en todos los tiempos del ahora su corazón, su raíz, su centro mismo como *corriente secreta*, subterránea, como sistema sanguíneo. Lugar de contactos y conexiones con el cosmos que se gesta en la imagen, de exploración de una *realidad abierta*, donde se alcanza lo *invisto*, en otro tiempo: un tiempo de lo otro, que es su propio tiempo. El realismo del tiempo es esta temporalidad de la experiencia, de la conciencia, un tiempo del origen.

556 Op. Cit. (2010), p. 307. Expresión de la que parte Eugeni Bonet para su proyecto de largometraje sobre Val del Omar: *Tira tu reloj al agua. Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva de José Val del Omar* (2004).

557 Ibídem, p. 311.

558 Val del Omar ([1992] 2012). *Tientos de erótica celeste*, p. 25.

2.11

Devoción, redención y creencia

La visión que acontece en el cine es al mismo tiempo una metáfora de la naturaleza de nuestra visión: una luz que se modula en la oscuridad para hacer presente la visualidad como un acto manifiesto, un mundo iluminado en la pantalla que observamos de la misma forma en que nuestra percepción aprehende el mundo visible: “es importante comprender aquello en lo que estamos participando, darnos cuenta de que permanecemos en la oscuridad y experimentamos la visión”, nos recuerda Nathaniel Dorsky,⁵⁵⁹ haciéndonos conscientes de aquello que acontece en el cine más allá de su contenido intelectual y narrativo, de algo adscrito a la naturaleza fílmica y a su experiencia como visión. Dorsky nos lleva a pensar la experiencia *post-fílmica*: el estado en el que, como espectadores, nos hallamos tras la experiencia de un film, la *sensibilización* que éste puede provocar, la organización de nuestras energías al encuentro con las fuerzas resonantes de la película. La resonancia en el alma, nos decía Kandinsky, vibración interior de aquella construcción latente que es una imagen, cuyas energías y fuerzas actúan como pulsaciones y resuenan en nuestro interior, en un efecto sobre la sensibilidad al contacto con la vida de las formas que se hace presente y que provocan esa resonancia y sonido interior, como el efecto sobre el alma del que daba cuenta San Juan de la Cruz en las *palabras sustanciales*, o la *armonía universal*, entre las honduras interna y externa, a la que apuntaban los pitagóricos.

La experiencia post-fílmica, por lo tanto, puede resultar en la reorganización de las energías, en una armonización de nuestros estados sensoriales y vitales: “creo que esto ocurre cuando hay algo metafísicamente auténtico en la energía de una obra”.⁵⁶⁰ Una forma de encontrar un equilibrio universal en el ver y sentir el mundo, cuando el cine es un acto manifiesto de visión, un lugar donde las formas viven su vida en un presente vivo y las imágenes existen por sí mismas: “la pantalla o el campo de luz en la pared debe estar viva como escultura, mientras expresa al mismo tiempo la iconografía dentro del encuadre”.⁵⁶¹ La imagen como presencia, una imagen que es un mundo en sí misma y su encuadre una realidad, la única realidad.⁵⁶² Un plano es el encuentro de las fuerzas, el lugar de las energías que lo reúnen todo en un cosmos sensorial, en el acto mismo de ver las cosas, en una tensión de fuerzas y de estados.

El cine como una *necesidad de la psique*, “utilizar el cine como una suerte de autopurificación, como un medio para encontrar algún tipo de verdad, la verdad del cine”.⁵⁶³ Así, otra realidad sensorial, otra realidad de la mente, emerge de las profundidades. Dorsky describe cómo tras una proyección

559 Dorsky ([2003] 2013) Op. Cit. p. 27.

560 *Ibidem*, p. 24.

561 *Ibidem*, p. 47.

562 “Es algo que aprendí de Hitchcock, puesto que él decía: ‘lo único que cuenta en una película es el encuadre’. No importa dónde estemos, la única realidad es el encuadre. Recuerdo haber leído una entrevista con él cuando tenía 20 años, es algo que me sorprendió verdaderamente. El encuadre es lo único que cuenta”. En la conversación con Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2013), Op. Cit, p.15.

563 Algarín Navarro y García de Villegas Rey (2012). Op. Cit, p. 21.

de *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, pudo sentir esa apertura y disponibilidad de las personas que, como él, habían acudido a aquella sesión. Y al mismo tiempo, pone esta experiencia en relación con el santuario de Epidauro, que en la antigua Grecia era un lugar de sanación, donde reencontrar el equilibrio perdido. La alquimia del cine permite así recuperar un centro, hallar un *claro del bosque*, lugar de re-conciliación, lugar de re-ligación, allí donde se hace la nueva visibilidad, donde la imagen es real, el conocimiento y la vida no se diferencian, pensamiento y sentir se manifiestan aunados. Dorsky llama nuestra atención sobre “la capacidad del cine para reflejar o reorganizar nuestro metabolismo”.⁵⁶⁴

Esta noción de metabolismo es utilizada aquí no como el conjunto de cambios tanto químicos como biológicos que se producen en un organismo, pero sí en un sentido similar de afectación y cambio acontecidos en tanto que organismos sensitivos, existenciales. Se trata de experimentar cambios sensoriales, que igualmente afectan a la mente y al cuerpo. Cambios que suceden en la materia fílmica, en la imagen, en un solo plano o en varios. Una afectación directa de las condiciones sensoriales y físicas, que operan una transformación incesante: “the quality of the cinema visually affects your body and how you feel in your body”.⁵⁶⁵ Una pulsación que las imágenes y sus cualidades realizan en el observador, provocando cambios de estados a diferentes niveles, sucesiones experimentadas por la cualidad del film y de la naturaleza de la imagen fílmica, una resonancia en la percepción.

El espectador experimenta la película y el film se convierte en la evocación de los estados perceptivos y vitales humanos, en su prolongación sensorial, reveladora, que acontece por la forma en la que un cineasta utiliza la película en sí misma, haciendo de las cualidades fílmicas algo visceral y emotivo, en definitiva, construyendo con los elementos fílmicos el poema. Las propiedades físicas del cine y su afectación en el metabolismo llevan a Dorsky a pensar el cine como una metáfora del ser, transformadora y evocadora del espíritu, y por lo tanto, con el potencial de convertirse en una forma de devoción:

“La palabra devoción, tal y como yo la uso, no tiene por qué referirse a la encarnación de una forma religiosa específica. Más bien es la apertura o la interrupción que nos permite experimentar lo que está oculto, y aceptar con nuestro corazón una situación dada. Cuando el cine lo consigue, cuando subvierte nuestra absorción en lo temporal y revela las profundidades de nuestra propia realidad, nos abre a un sentido más completo de nosotros mismos y de nuestro mundo. Está vivo como forma de devoción”.⁵⁶⁶

Lo religioso no sería, en este sentido, una cuestión relacionada con el tema de una película, sino que viene a manifestarse en la experiencia de la misma, en sus formas y cualidades, cuando la película es el *espíritu o la experiencia de la religión*, cuando opera un acto de alquimia, una transmutación en la que se unifican la experiencia cinematográfica y la experiencia del mundo en la vida cotidiana. El punto de encuentro es lo que Dorsky denomina la *intermitencia*: una cualidad de la luz, una relación visceral con la vivencia del mundo, y una cualidad del montaje, de las conexiones y sinapsis de la experiencia a niveles narrativos, de acontecimientos que basculan entre la continuidad y la

⁵⁶⁴ Dorsky ([2003] 2013) Op. Cit. p. 25.

⁵⁶⁵ Dorsky, Swarthnas y Grennberger (2005), *A Conversation*. La Furia Humana 26: <http://www.lafuriaumana.it/?id=438>

⁵⁶⁶ Dorsky ([2003] 2013) Op. Cit. p. 18.

discontinuidad. En ambos casos la intermitencia nos sitúa en ese punto de flotación, irrumpiendo en el aspecto aparentemente sólido de nuestra experiencia cotidiana. La intermitencia del cine toca la intermitencia del ser y activa la mente del espectador: “penetra hasta el núcleo de nuestro ser, y la película vibra de un modo que es cercano a este núcleo. Es tan básico como la vida y la muerte, la existencia y la no existencia. Mi propio instinto me indica que los polos de existencia y no existencia se alternan a una velocidad extremadamente rápida, y que flotamos en esa alternancia”.⁵⁶⁷

Esta cualidad de lo *cinemático*, por lo tanto, opera en dos niveles de experiencia interpenetrados y que Sigfried Kracauer también señala en su teoría del cine. Un primer nivel en el que se explora la realidad física, poniéndose la existencia de la materia en primer plano. Y un segundo nivel, inseparable e indistinguible en su proceder con el primero, en el que la realidad corpórea, que se vivencia en la materia cinematográfica desde una experiencia visceral, procede a un tránsito hacia lo espiritual, hacia las regiones del ser, hacia sus esencias.⁵⁶⁸ El cine es una puerta, el umbral y el acceso, a través de su realidad física, hacia la vida interior.⁵⁶⁹ Posibilita así el cine una *redención de la realidad física*, como la denomina Kracauer, mediante este proceso vinculado a sus propiedades y funciones que habrán de articularse en un film, de lo que dependerá su experiencia.

El cine capta al vuelo aquellos fenómenos visibles en los que difícilmente se podría reparar a simple vista, o en los que no se ha sabido reparar. Pone en lo visible el mundo de lo invisible, de lo fugaz y efímero: *fugaces impresiones que componen su sustancia*.⁵⁷⁰ Pone en el universo de lo perceptible la vida de la materia y sus presencias, un mundo que nunca se había visto, pues había permanecido invisible a nuestra mirada, y no se había hecho aún visible, no se había vuelto a la visión. Con el cine adviene todo un mundo visible y puede, por lo tanto, penetrar en ese mundo ante nuestros ojos, que adquiere un protagonismo mayor que el desarrollo de la trama, pues compone su tejido narrativo, donde el *qué* y el *cómo* no se diferencian. Recordemos aquella anécdota apócrifa asociada a George Méliès y a su primera experiencia cinematográfica ante un film de Lumière, quedando fascinado y asombrado con aquellas hojas que en los árboles al fondo del plano eran movidas por el viento, pues de alguna forma Kracauer se hace eco de ella al afirmar: “La cámara realiza su cometido al transmitir el murmullo de las hojas”, agitadas por el viento, y por tanto, concluye que “el arte de una película proviene de la capacidad que tenga el creador para leer el libro de la naturaleza”.⁵⁷¹

El cine se adentra en el mundo visible y lo expone, lo hace visible. De esta forma permite una profundización en las relaciones humanas con aquella vida aparentemente exterior, o como lo dijera Gabriel Marcel, con “esta Tierra que es nuestro hábitat”,⁵⁷² y al mismo tiempo permite una visión del mundo, esto es, una modalidad de la existencia humana: “el cine como descubrimiento de las maravillas de la vida cotidiana”.⁵⁷³ El cineasta sorprende y atrapa la naturaleza de repente, acontece una interpenetración entre ambos, y la relación se fragua en la imagen. Sin embargo, más hondo en la

567 *Ibíd.*, p. 33.

568 Kracauer ([1960] 2001) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, p. 15.

569 *Ibíd.*, p. 353.

570 *Ibíd.*, p. 13.

571 *Ibíd.*, p. 15.

572 *Ibíd.*, p. 15

573 Recuerdo personal de Kracauer que, siendo niño y tras asistir a su primera proyección cinematográfica, apuntó a modo de título las palabras citadas. En *ibíd.*, p. 16.

profundidad de estas primeras funciones cinemáticas, recuperando la visión de las aguas de un lago, se nos presentan las funciones de revelación de la imagen cinematográfica.

Sobre estas funciones de alguna manera nos hemos ido refiriendo ya a lo largo de esta investigación, pero conviene exponerlas aquí como lo hace Kracauer a modo de resumen y de síntesis, pues estas características de la imagen cinematográfica se hacen presentes cuando ésta es articulada en tanto que pensamiento poético. La primera de ellas consiste en la capacidad del cine para hacer ver lo que habitualmente permanece invisible, para hacer un *invisto* de la materia y de sus fenómenos, aquello que escapa de la observación habitual, o normal, en tanto que observación normativizada, puesto que no se ha sabido o podido ver. Presencias tanto de lo pequeño como de lo grande: la vida de los objetos y de los cuerpos, formaciones de la materia, relaciones espaciales, paisajes y movimientos en la naturaleza, las masas de una ciudad... desde las células hasta las grandes formaciones de la realidad: “como si impulsara el deseo de descubrir en ellos la fuente y origen de las explosivas fuerzas que constituyen la vida”.⁵⁷⁴ La segunda consiste en hacer ver lo transitorio, presente en tanto que fugaz pero como huella para la conciencia. Impresiones que fluyen incesantes, evanescentes: “la sombra de una nube que cruza la llanura, una hoja abandonada al viento”.⁵⁷⁵

En tercer lugar, los puntos ciegos de la mente se hacen a la luz, lo que posibilita una reeducación de la mirada, no acostumbrada aún a ciertas percepciones, a ciertas visiones, debido a las normas culturales y a las tradiciones, también a los prejuicios, que en muchos casos operan por supresión de ciertas realidades por conocer o por considerar, y cuya aprehensión y saber nos permite establecer nuevas relaciones entre las cosas y los seres, nuevas articulaciones y combinaciones, captar aquello desconocido oculto en el seno de lo conocido, nuevas sensibilidades, nuevos pensamientos e ideas. De aquí profundizamos más en los aspectos sensoriales de la experiencia fílmica y llegamos a regiones extremas de la mente, en las que se revelan modalidades especiales de la realidad y finalmente se descubre un flujo vital:

“(...) una realidad que bien podríamos denominar vida. Tal como aquí se emplea, este término denota una especie de vida que sigue íntimamente conectada, como por un cordón umbilical, a los fenómenos materiales de los que emergen sus contenidos emocionales e intelectuales. Ahora bien, los films tienden a registrar una existencia física en su infinitud. Por consiguiente, también podríamos decir que tiene una afinidad (...) por el continuum de la vida o el flujo de la vida, que desde luego coincide con la vida abierta e ilimitada. (...) Abarca toda la corriente de situaciones materiales y acontecimientos, con todo lo que ellos suponen en materia de emociones, valores e ideas”.⁵⁷⁶

Por lo tanto, dicho continuum se extiende de lo material a la dimensión mental, pues el cine se inicia a partir de su materia en un impacto en los sentidos del espectador, que se ven afectados, irremediamente comprometidos a nivel fisiológico. Un nivel muy primario de la experiencia, fundamental en ella y que adviene como punto de encuentro de las fuerzas y energías antes que el intelecto, las resonancias antes que el pensamiento. Los órganos sensoriales se activan en esta aventura de la percepción por la realidad física, y así aquella conciencia reflexiva parece debilitarse frente al trance, del que emerge otra conciencia que permanecía contenida por el entendimiento. Esta conciencia toma preeminencia cuando las defensas del pensamiento racional caen bajo los efectos de la imagen, que adviene de un magma, del que las formas

574 *Ibidem*, p. 77.

575 *Ibidem*, p. 80.

576 *Ibidem*, p. 103.

despiertan por vez primera: “como si la cámara acabara de extraerlos del útero de la existencia física, y como si el cordón umbilical entre imagen y realidad aún no hubiera sido cortado”.⁵⁷⁷

Esta presencia y vida sensorial de la imagen ha propiciado su identificación con los estados oníricos, puesto que los fenómenos de la vida se presentan como imágenes mentales, como estados perceptivos agudos. En todo caso podríamos hablar de una relación de vasos comunicantes entre la realidad de la imagen y realidad externa a ella, de una interrelación que nos sitúa en ese flujo de la vida y al que Kracauer apela como una corriente de la conciencia, en la que se conectan, como en una intensa sinapsis, el trance o inmersión en la pantalla -en el encuadre, en el plano o en la serie de planos- y las asociaciones subjetivas del espectador. La vida se presenta como una *entidad poderosa* y se recupera el *contacto con la vida* a un nivel *sensorial e inmediato*, un *discernimiento* que se hace perceptible a los *sentidos y al corazón*.⁵⁷⁸ Situamos la preocupación de la imagen-visual en el mismo sendero en el que encontrábamos a la *vida de la palabra* en la primera parte de esta investigación. María Zambrano afirmaba que el pensamiento poético viene a alojarse en las entrañas, a hacerse sangre, y así también la experiencia de la imagen cinematográfica, como “una especie de transfusión de sangre”, en palabras de Kracauer.⁵⁷⁹

Nos encontramos de nuevo en la experiencia post-filmica de la que nos ha dado cuenta anteriormente Nathaniel Dorsky. Una experiencia en la que a partir de la realidad física y matérica del cine llegamos a la vida interior, y la imagen opera una alquimia, en la que se estructura la vida de las formas, y la vida de un cosmos, así como toda una serie de hábitos de pensamiento y de estructuras mentales, de una comprensión y una sensibilidad vital, de una cosmovisión. Esta realidad que se aprehende en la imagen cinematográfica, *realidad incommensurable y cualitativa*, posibilita este poder de redención del cine, que frente a la abstracción del pensamiento racional y discursivo, que “obstruye nuestra interrelación con las imágenes y los significados”,⁵⁸⁰ nos ofrece un mundo de percepciones sensoriales, que impactan directamente en la conciencia, abriendo una dimensión más amplia que se extiende más allá de los planteamientos argumentales y de la trama narrativa, abriendo una trama sensorial, una aventura de la percepción.

La vida que nos revela la imagen cinematográfica, el mundo que nos hace recuperar, es la de esta visión, y como defiende Jean-Marie Straub: “Cuando se hace una película hay que dar a las personas el gusto de vivir, el gusto del aire, del viento y de la vida”.⁵⁸¹ Un estatuto de la imagen que se nos presenta como recuperado y que nos permite pensar esta vida de las formas no ya desde las concepciones ilusionistas, sino desde un *pensamiento impensado*, un pensamiento poético, y una renovada creencia, que se plantea en los siguientes términos que expone Deleuze:

577 *Ibidem*, p. 213.

578 Kracauer recurre aquí a dos citas de Whitehead y de Wilhelm, pp. 219-220.

579 *Ibidem*, p. 364.

580 Kracauer da cuenta de esta problemática: “La gente tiene una mentalidad tecnológica, la cual implica, por ejemplo, que las gratificaciones que extraen de ciertos medios de comunicación a veces no guardan relación alguna con la calidad de las comunicaciones en sí. Los aparatos transmisores superan a los contenidos transmitidos. Puede mencionarse aquí el uso que hace mucha gente de la música *enlatada*; como si los tentara su ilimitada disponibilidad, le asignan el papel de mero ruido de fondo. Presumiblemente, esa música que no escuchan satisface su deseo de compañía; cuando el ruido ahoga al silencio que los envuelve, ya no sufren con su soledad. ¿Y por qué se sienten solos? Por más que puedan echar de menos el contacto humano, su soledad es también un síntoma de la abstracción que obstruye nuestra interrelación con las imágenes y los significados”. *Ibidem*, p. 360.

581 *La resistencia del cine* (1993). Publicado originalmente en SPILA, Piero (Ed.), *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: quando il verde della terra di nuovo brillerà*. Roma: Bulzoni, 2001, a partir de la transcripción de una entrevista realizada por A. Ceste, E. Data y P. Milanese. Traducido al castellano por Sandra Palermo y publicado en el nº3 de la revista *Kilómetro 111* (Buenos Aires, 2002). Este texto ha sido publicado online por la revista *Lumière* en su *Internacional Straub/Huillet*: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_resistencia.php

“Veíamos que la potencia del pensamiento daba paso entonces a un impensado en el pensamiento, a un irracional propio del pensamiento, punto del afuera más allá del mundo exterior pero capaz de volver a darnos creencia en el mundo. La pregunta que se plantea ya no es: ¿nos da el cine la ilusión del mundo?, sino: ¿de qué modo nos vuelve a dar el cine la creencia en el mundo?”⁵⁸²

Es el redescubrimiento de un vínculo perdido, de una unión rota que de alguna manera puede religarse, aquello que retorna en una creencia en el mundo, reencuentro del ser humano con lo que ve y oye. Al mismo tiempo la pregunta no es ya por la significación de una película. El cine se manifiesta como visión, y el orden de las significaciones fuga o arde, para propiciar una apertura, allí donde adviene y se aprehende el Ser Estético, los ritmos generadores de vida, los que engendran la imagen. Así se refiere Jonas Mekas a esta pregunta por las significaciones:

“¿Cuál es la suma total del otoño? ¿Cuál es su contenido, su forma, su propósito? Su estilo, ciertamente, tiene unidad. ¿Qué significa? Eh, pero ¿Qué significó el verano, con todo su verdor, su sol y sus flores? Fuentes de color rojo y marrón surgirán pronto. Eso es lo que significaba el verano. Y ustedes me preguntan sobre películas. No sé qué significa una película. Estoy más bien buscando alguna luz detrás de ellas, detrás de las imágenes; estoy tratando de ver al hombre. Les diré la verdad; todo lo que he aprendido en mi vida (y he visto muchas películas) se limita a esto: las hojas caen en el otoño. Allí estaré con mi cámara cuando caigan”.⁵⁸³

Nos retrotraemos a las palabras de John Berger con las que abríamos nuestra introducción al pensamiento poético, para recordar que el conocimiento, en tanto que explicación racional y objetiva, nunca se adecúa a la visión. La vida que nos revela la imagen cinematográfica, el mundo que nos hace recuperar, es la de esta visión. Se relacionan así con estas palabras de Berger estas otras, a las que recurre Kracauer, de Alfred N. Whitehead: “Cuando ya se ha aprendido todo sobre el sol, todo sobre la atmósfera, y todo sobre la rotación de la tierra, aún podemos necesitar el resplandor del crepúsculo”. Para ello no hay sustitutivo racional ni discursivo, y nuevamente Whitehead: “(...) Lo que queremos es provocar hábitos de aprehensión estética”.⁵⁸⁴ Encuentro con las resonancias y las fuerzas en un ver y un sentir armonizados, en una reorganización de las energías. Una corriente entre la imagen y la vida, entre la experiencia cinematográfica y la experiencia cotidiana del mundo aconteciendo en la intermitencia. Apertura a un flujo de la vida: revelación, descubrimiento y reconciliación que desde lo impensado y lo indecible, desde la experiencia y el asombro, renueva el pacto de la realidad. La imagen es este lugar de *religación*, una película es la vibración hacia este centro.

582 Deleuze ([1985] 2010). Op. Cit., p. 243.

583 Mekas, 19 de septiembre de 1963. Op. Cit, ([1972] 2013), p. 116.

584 Citas recogidas por Kracauer en Op. Cit. ([1960] 2001), p. 364.

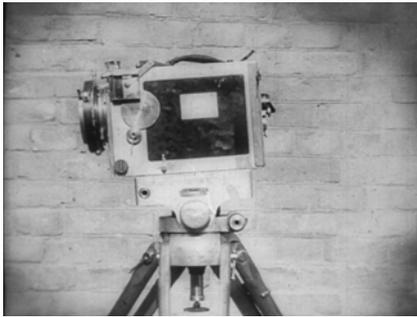
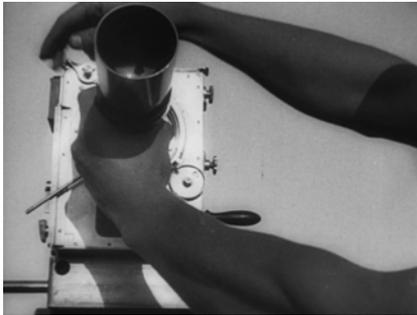
III
ENSAYO VISUAL

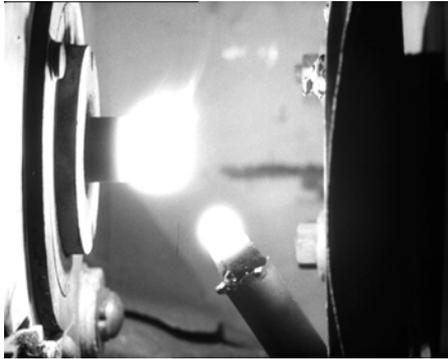
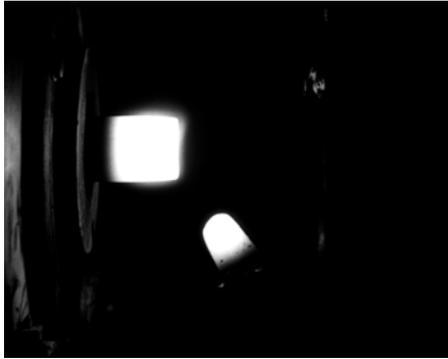
Oh, sing Ulises
sing your travels
tell where you have been
tell what you have seen,
and tell the story of a man
who never wanted to leave his home.
(...)
Sing how then
he was thrown out
into the world.

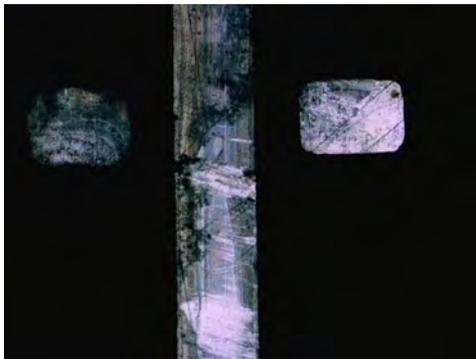
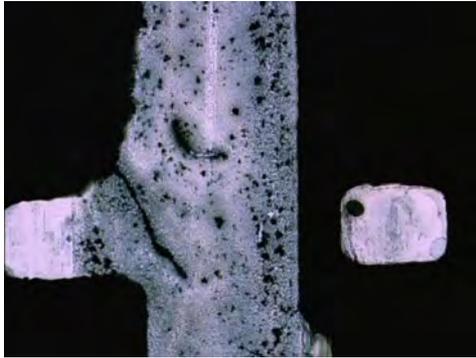
Jonas Mekas
(Lost Lost Lost, 1976)

3.1

VISIÓN

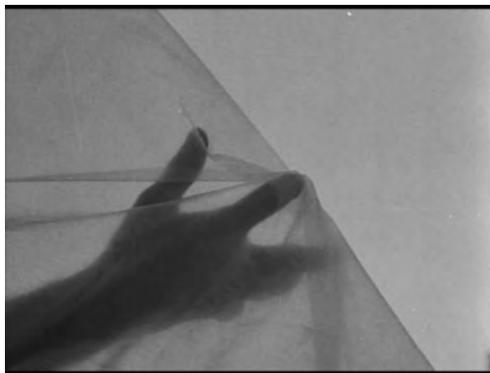






La IMAGEN...

...vendrá

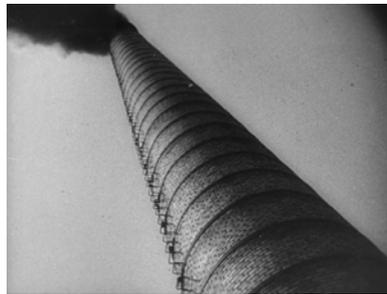


...en el tiempo de la resurrección.





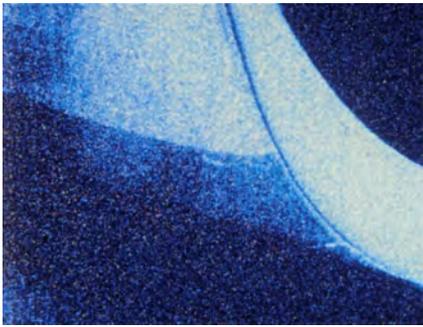
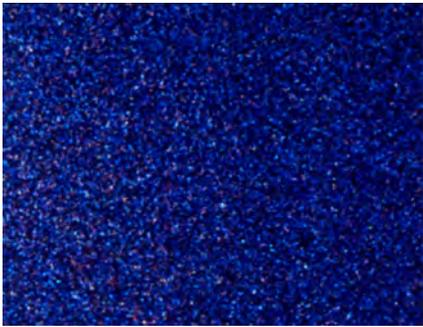


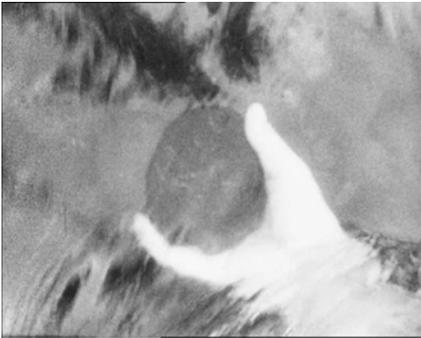


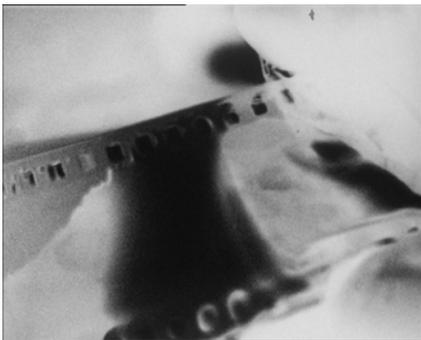
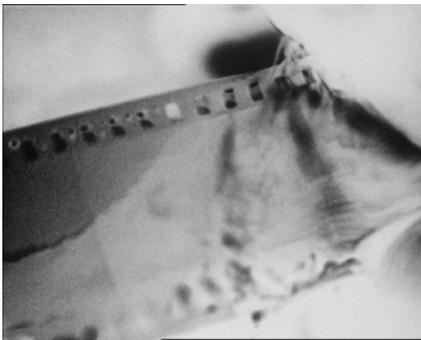
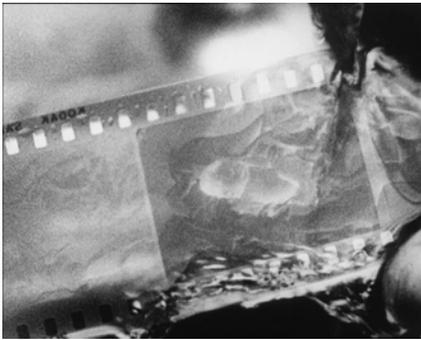
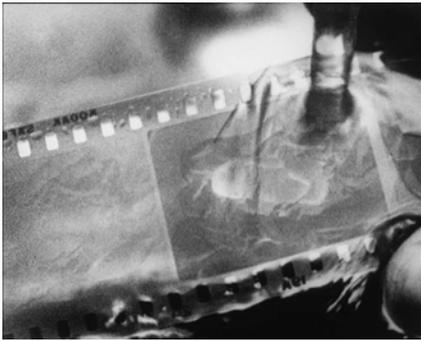


- ¿Qué les pasa a mis ojos? Están abiertos, pero no veo nada. ¿O los tengo cerrados?
- Quizás necesites tiempo para que tus ojos se adapten a la oscuridad.











El milagro de *Viaggio in Italia*.



El milagro de *City Lights*





"You?"



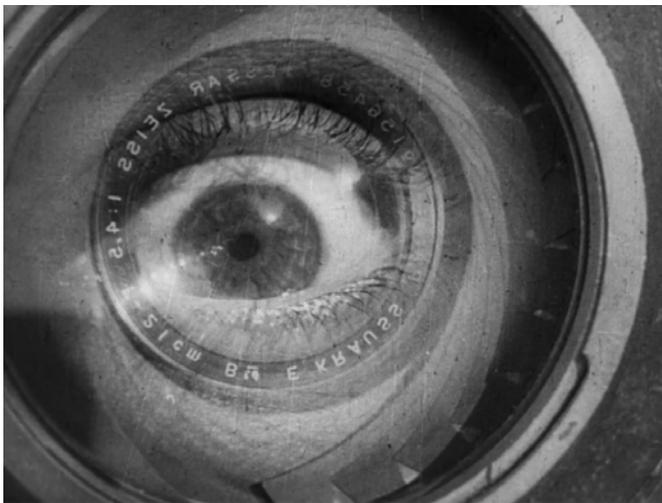
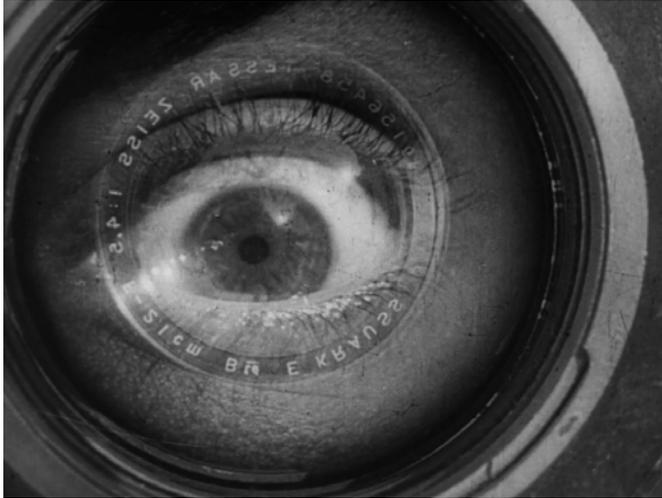
"You can see now?"



"Yes, I can see now."



“Mis pupilas
se dilataron
lentamente.”

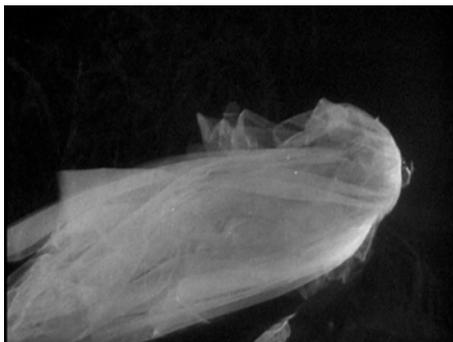














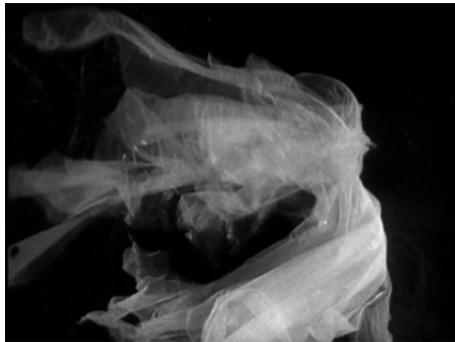


De entre los muertos

Un *invisto* en lo visible.







Lo invisto no se ha visto, de igual manera que lo inaudito no se ha oído, lo desconocido no se ha conocido, lo intacto no se ha tocado (...) lo invisto depende ciertamente de lo visible, pero no se confunde con él, puesto que puede transgredirlo para devenir precisamente visible.

Un nuevo visible

arrancado del reino de la sombra.

Aquello que lo visible aún desconocía.

Fascinación de la mirada
espanto.

*El comienzo de lo terrible
que todavía podemos soportar.*

Lo inconmensurable.

El abismo que sube e inunda la superficie.
El vértigo más allá de los nombres.

(Jean-Luc Marion - Rainer Maria Rilke)



















-¿De qué estás hablando? No veo lo que dices.
-Lo dice usted muy bien: “No lo veo”. Y sin embargo, lo ví. No, lo oí.
Más bien diría eso.

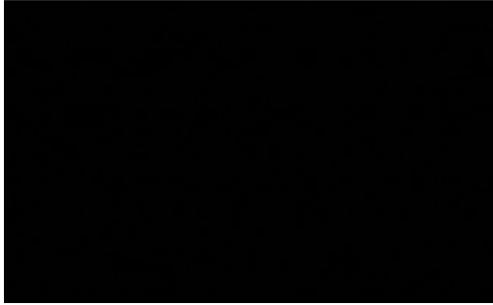
Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)



La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en una carretera, en Islandia, en 1965. Me dijo que para él era la imagen de la felicidad y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes pero nunca lo había logrado. Me escribió: “Tendré que ponerla sola al principio de una película con un largo trozo de cinta negra. Si no se ve la felicidad en la imagen, al menos se verá el negro”.

Sans Soleil

(Chris Marker, 1983)



-No has visto nada en Hiroshima. Nada.

-Lo he visto todo. Todo. El hospital, lo he visto. Estoy segura. El hospital existe en Hiroshima. ¿Cómo podría haber evitado verlo?

-No has visto el hospital en Hiroshima. No has visto nada en Hiroshima.

-He mirado a la gente, he mirado, incluso yo, pensativa, el hierro, el hierro quemado, el hierro vulnerable como la carne. He visto cápsulas en ramas. ¿Quién lo habría dicho? Pielas humanas, flotantes, supervivientes, todavía en el frescor del sufrimiento. Piedras, piedras quemadas, piedras reventadas: Cabelleras anónimas que las mujeres de Hiroshima recogían enteras, por la mañana. He tenido calor en la Plaza de la Paz. Diez mil grados en la Plaza de la Paz. Lo sé. La temperatura del Sol en la Plaza de la Paz. ¿Cómo ignorarlo? La hierba.... es muy sencillo...

-No has visto nada en Hiroshima. Nada.

Marguerite Duras
Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959)













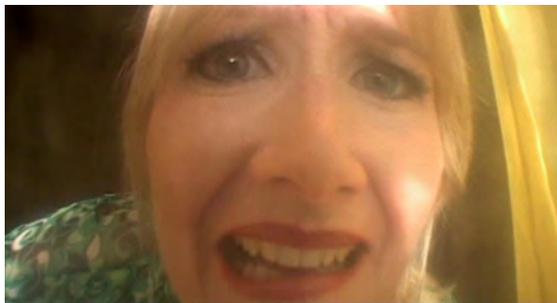




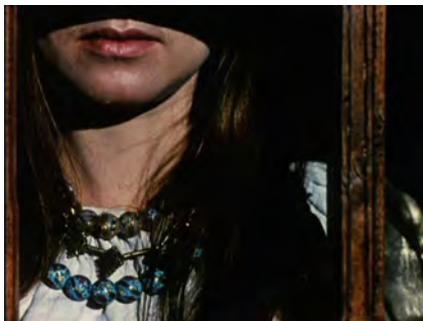
Do you want...
...to see?













À LA TRACE
DE DIEU



LA LOI DU SILENCE





Memories...
they say my images are my memories...

No, no, no... this are not memories,
this is all real.

What you see
every image
every detail
everything is... real
everything is real an it's not memory
It has nothing to do with memories
anymore

Memories are gone
but the images are here...
and they're real,
and waht you see
every second of what you see here
is real
is real
right there in front of your eyes

what you see
its real
there...
in front of you

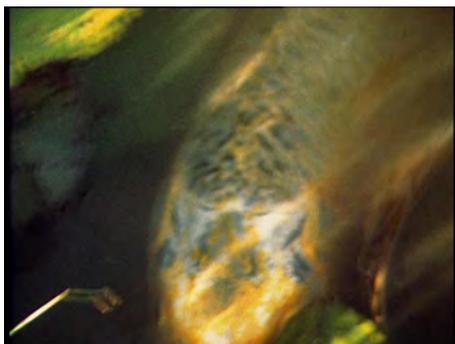
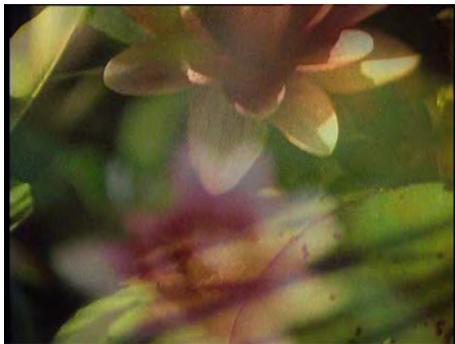
yes, on that screen
it's all real

Who cares about memories!
No, I don't care about my memories...
but I like what I see,
what I recorded with my camera
and now it comes back
there
and It's all real,
every detail
every second
every frame
is real
and i like it
I like what I see
why else would I show it, share it with you, this images?

This reality of images.

Jonas Mekas





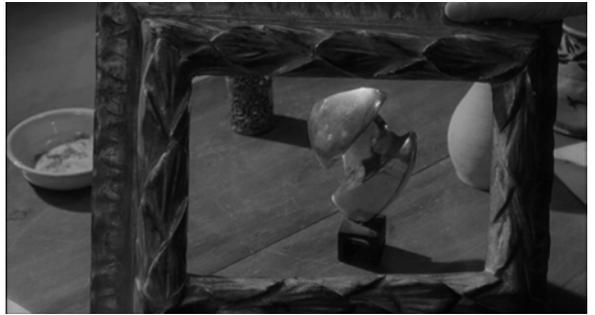












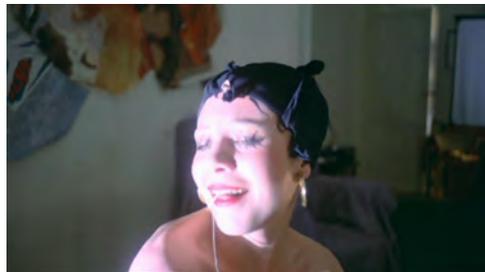
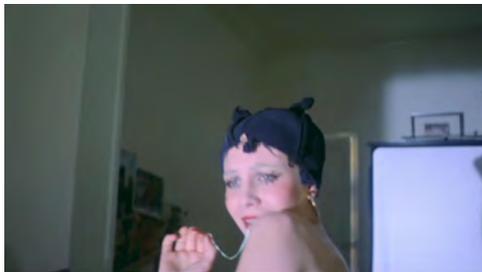


Estabas en plena fuga

éxtasis



colgado en plena pausa
arrebatado



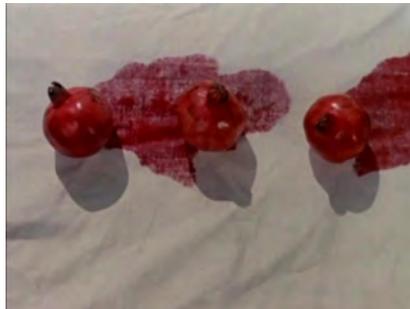
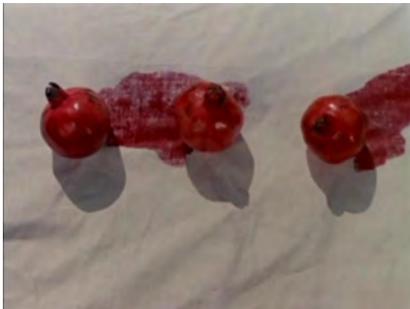
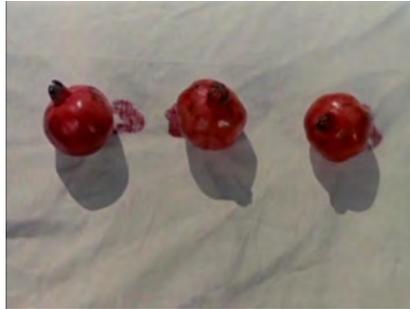
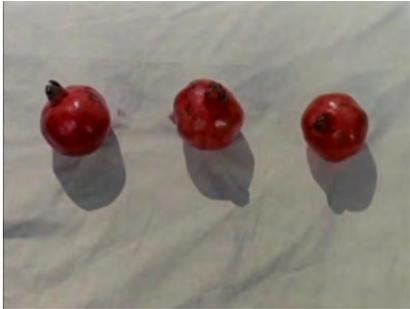
Mira...

Arrebato
(Iván Zulueta, 1979)

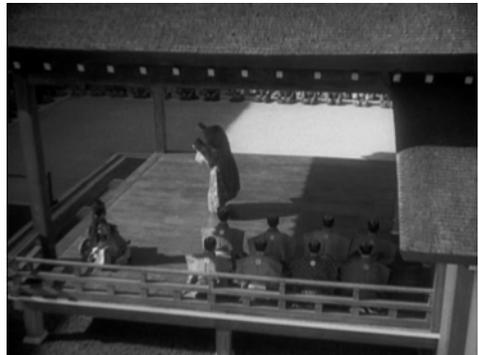
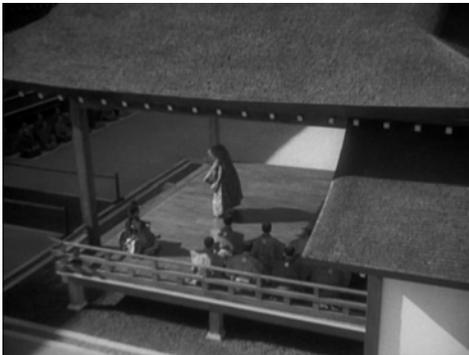
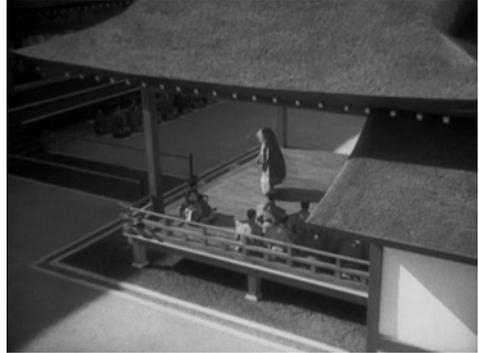














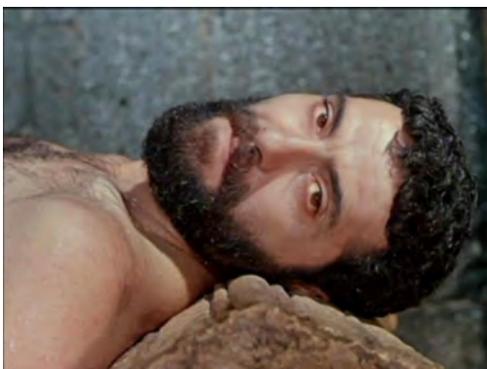




Yo la veo
ella me ha visto,
ella sabe que la estoy viendo,
me mira, pero en el ángulo justo
para disimular que me está mirando.
Y finalmente,
la mirada definitiva,
de frente....
que ha durado
1/24 de segundo
el tiempo de un fotograma.

Sans Soleil
(Chris Marker, 1983)











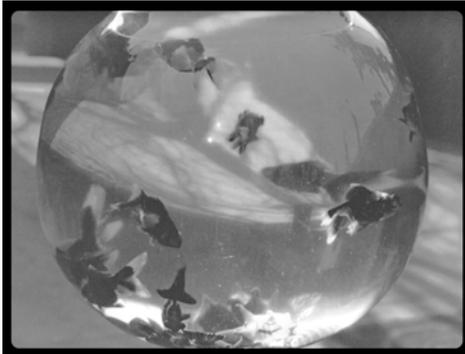
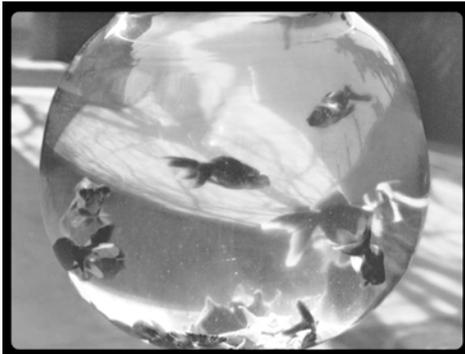








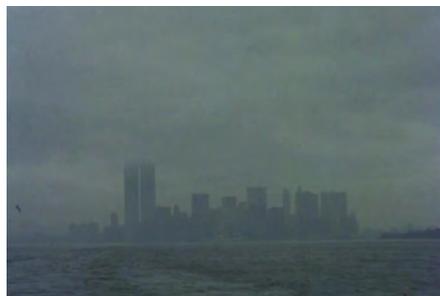




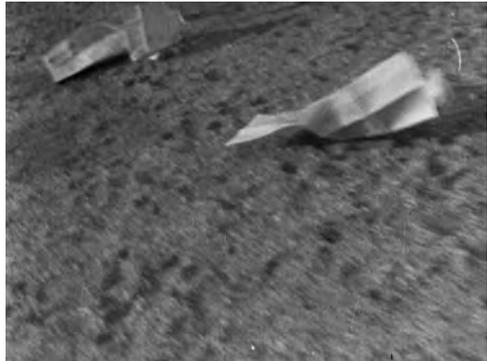
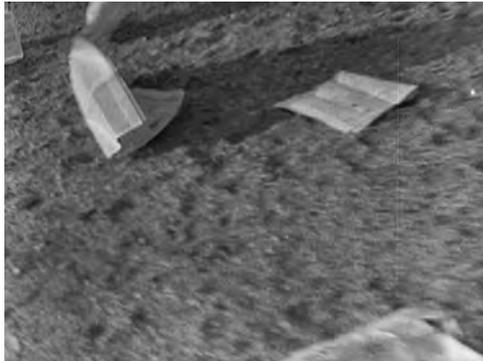










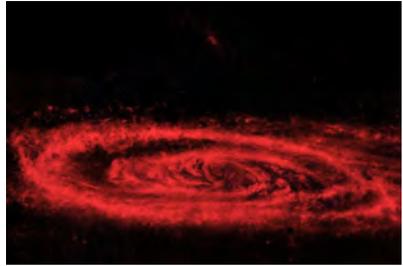
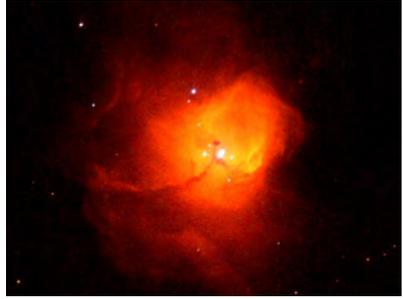


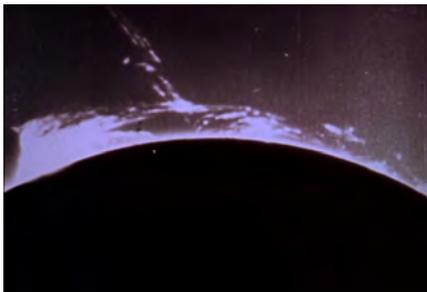
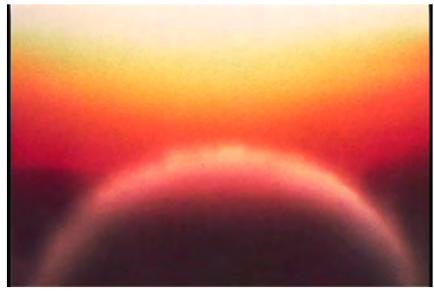
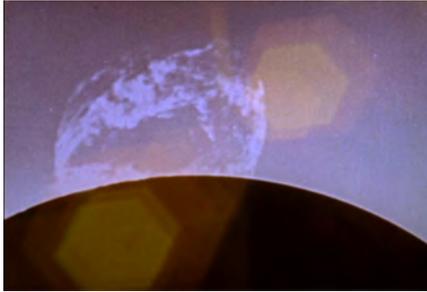


3.2

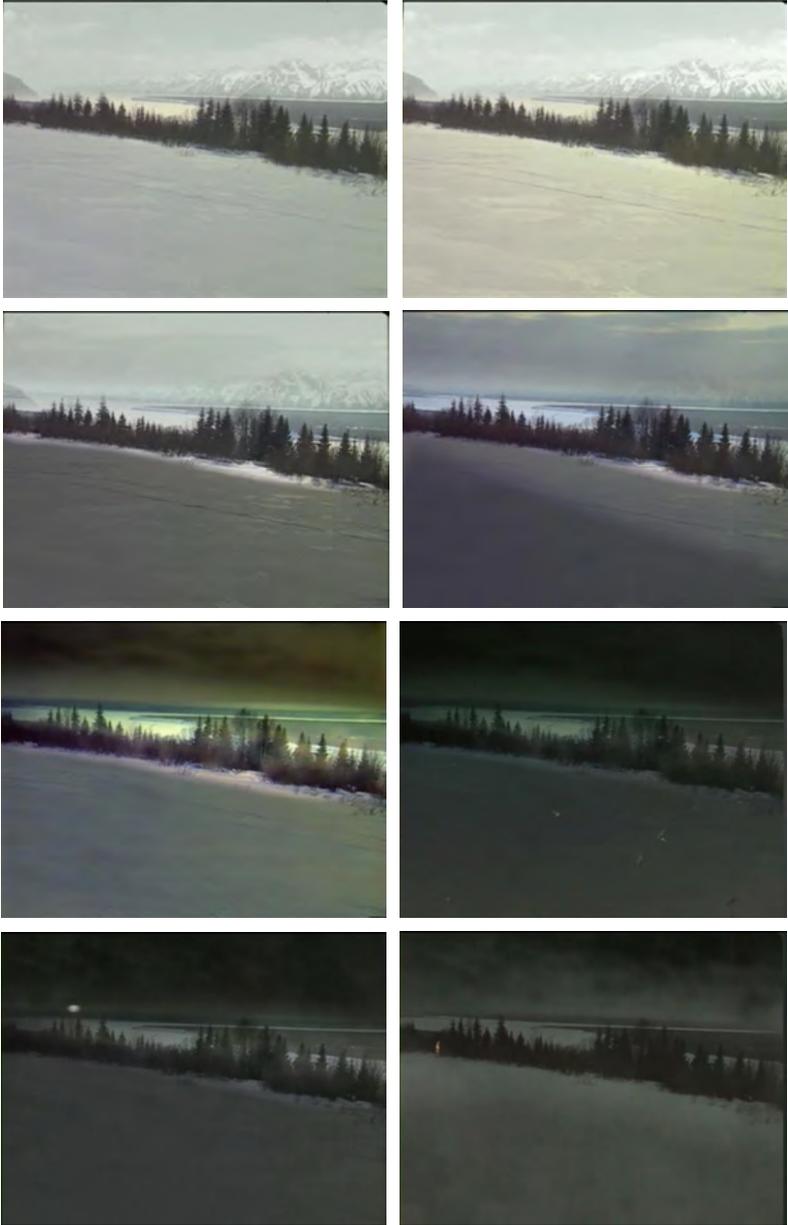
COSMOS Y MITO

















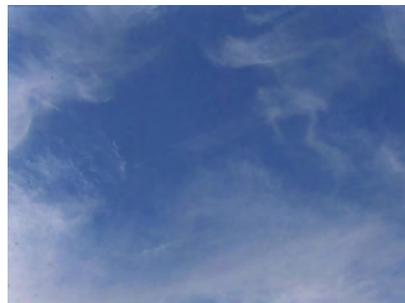
Pero qué ciegas son
las criaturas que se apoyan en el
suelo...
Dios... Dios...
Amor...
¡Qué ciegas!
Estando tú tan abierto...

Aguaespejo granadino
(José Val del Omar, 1953)































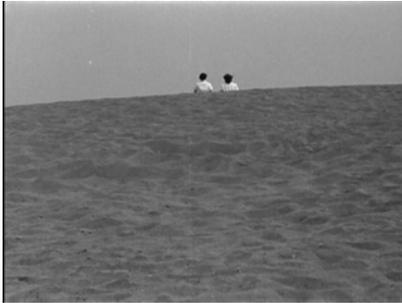


























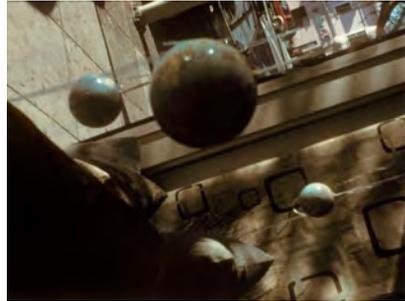


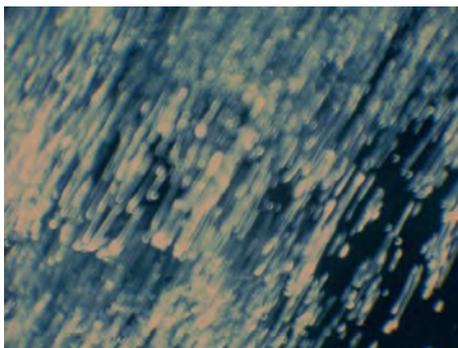
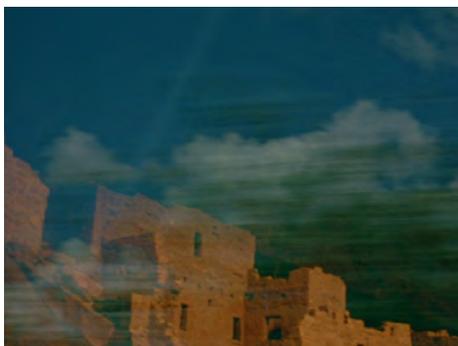












El itinerario prohibido del vuelo eterno.

Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

San Juan de la Cruz.

“De un pueblo que por primera vez, frente a la corteza misteriosa del cosmos, introduce en él sus manos desnudas para arrancarle los primordiales elementos, con los que acierta a elaborar sus ideas y sus mitos (...) su propia salvación espiritual y material.”

Jorge Oteiza.

Un perro ladrando
al ruido de las hojas
¡El vendaval!

Sono-jo

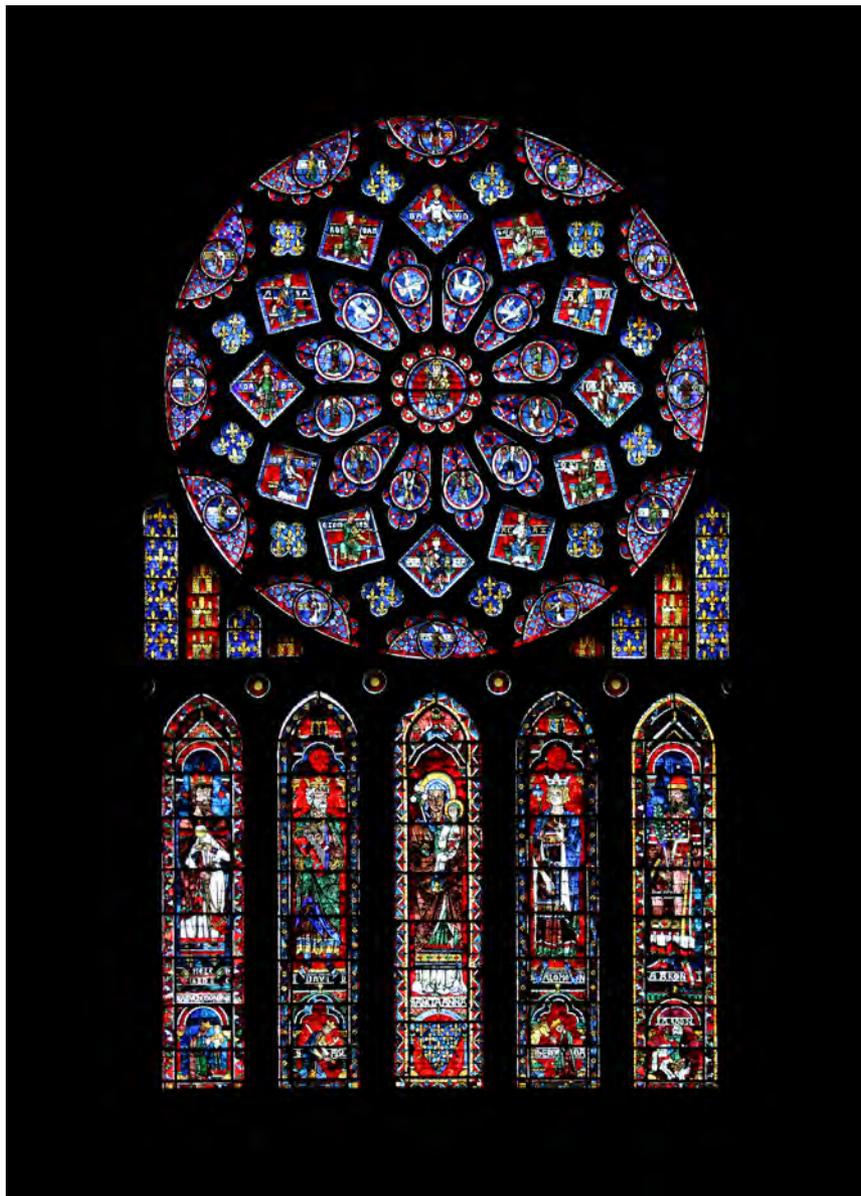
En el cielo
un ruido,
como el susurro de los árboles.

Menominees (Estados Unidos)



3.3

LUZ Y ENERGÍA



Filmar la primera luz.
La luz del cine.

Gèrard Fleury, 8 de noviembre de 1930.



Ars lucis et umbrae

“Pase lo que pase en el drama y su relato, la película, en sí misma, es una cuestión de numen luminoso”.

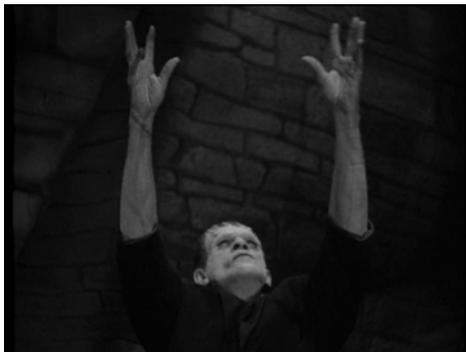
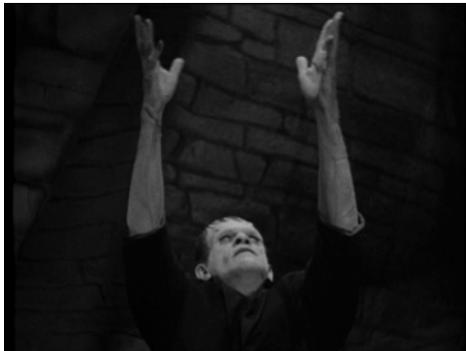
Jacques Aumont

“Yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese esencial latido (...) Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa sensibilidad reactiva”.

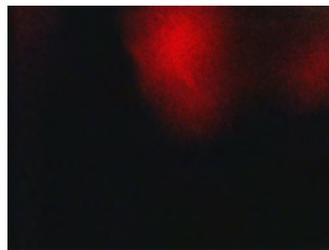
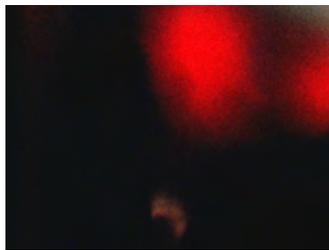
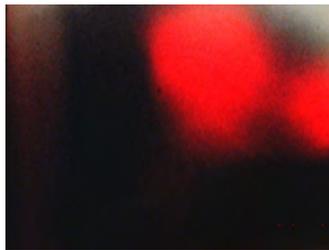
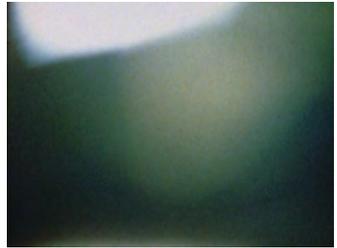
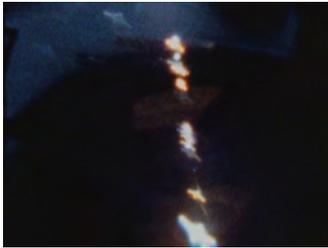
José Val del Omar

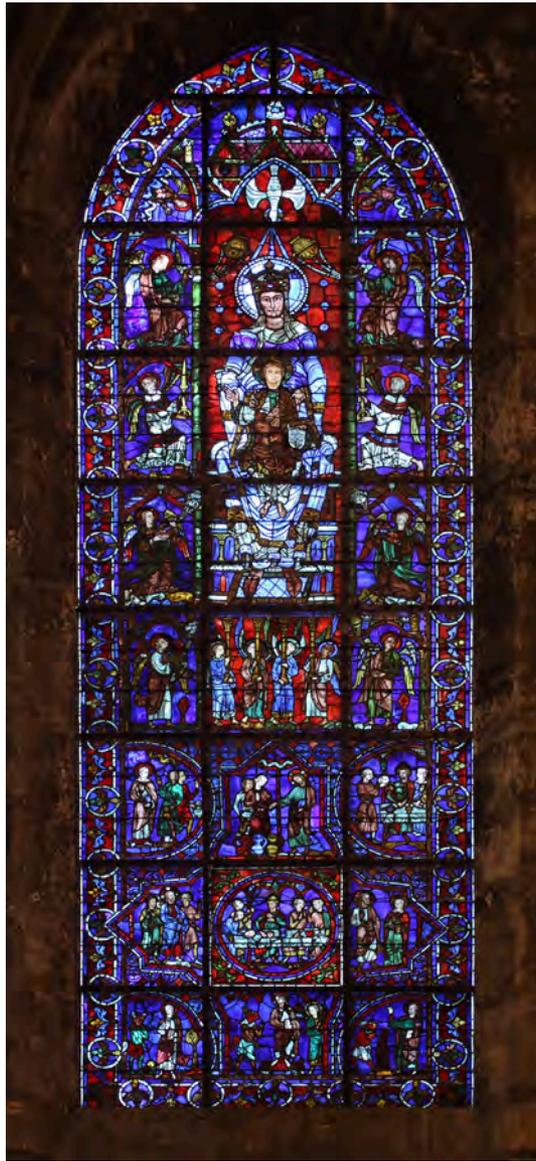
“El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí una forma puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen.”

Jorge Oteiza.

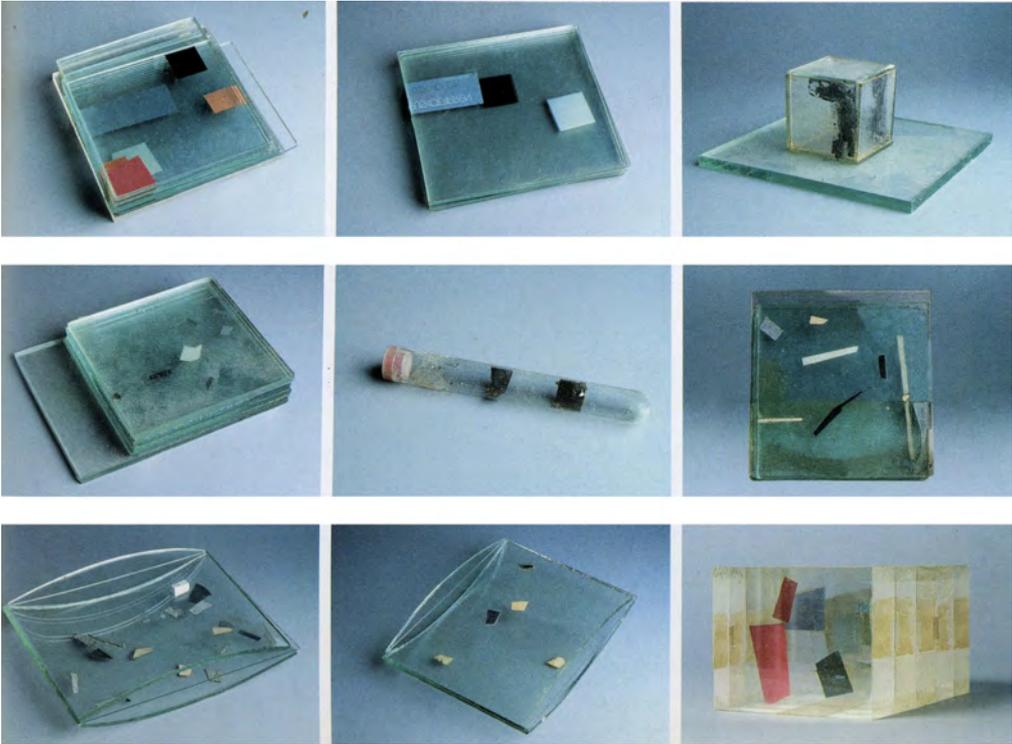


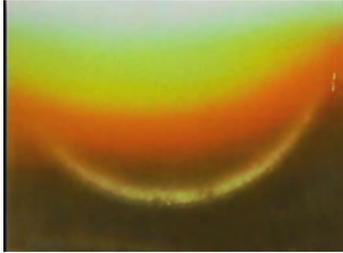
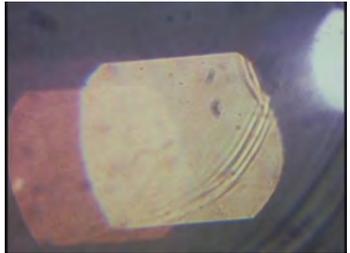




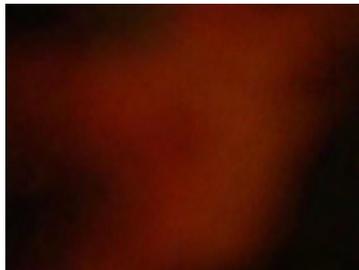
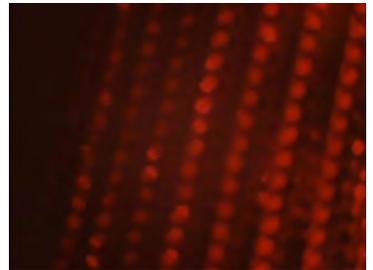
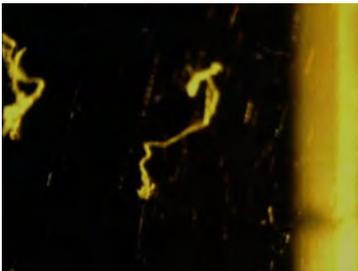
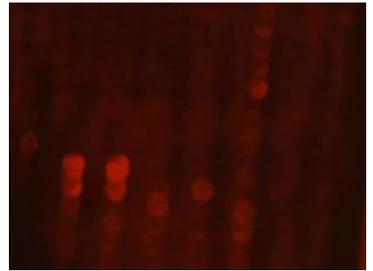
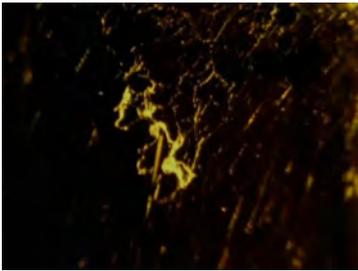












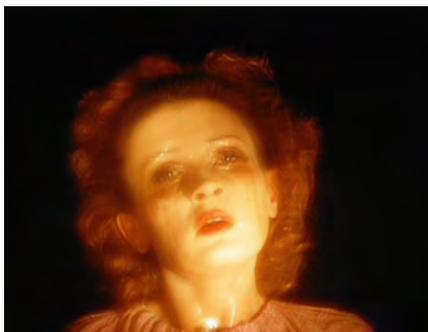
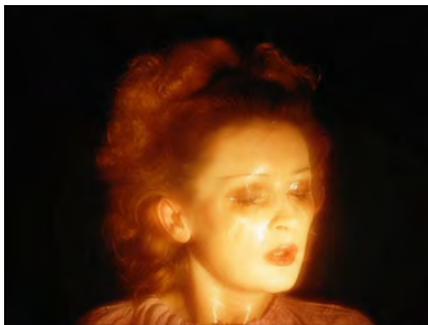








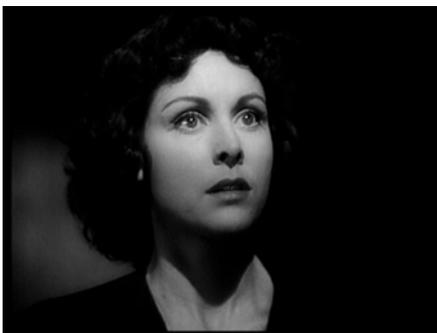
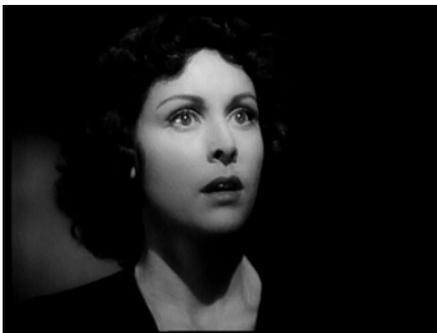










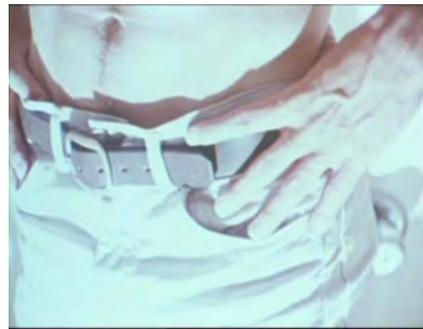


















La luz hierve debajo de mi párpados (...)

(...) arden en mí los significados.

Las notas por el otro pentagrama y el otro tiempo
resuenan en forma de luz (...)

The ghost of electricity
howls in the bones of her face (...)

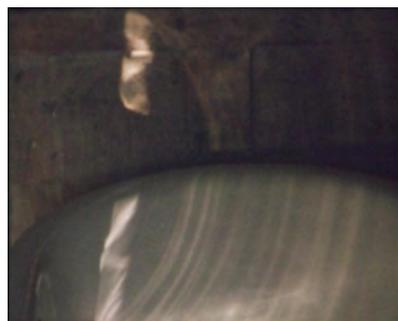
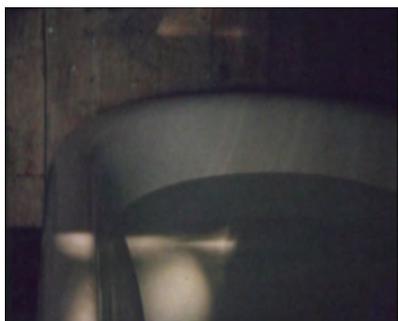
Queda un placer: ardemos
en palabras incomprensibles.

Los colores están hechos de música. Disponen en
el arco sutiles microtonos que se enlazan a la luz. Y
el aire reverbera lleno de ecos, poblado de campanas
de cristal en amorosa lluvia.

(Antonio Gamoneda - Clara Janés - Bob Dylan)







-¿Por qué quieres ser arquitecto?
-Para crear espacios.
-¿Espacios?
-Sí.
-¡Los espacios no son más que vacío!
-Vacío que debe llenarse.
-¿De qué?
-De luz. Y de gente.
-Tienes razón.

La Sapienza (Eugène Green, 2014)





- ¿No es imprudente dormir con la puerta abierta?
- Siempre enciendo una vela.
- ¿Para?
- Para estar protegido.
- ¿Por la vela?
- Por la luz.

La Sapienza (Eugène Green, 2014)









































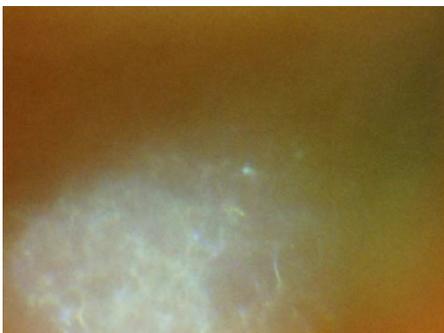
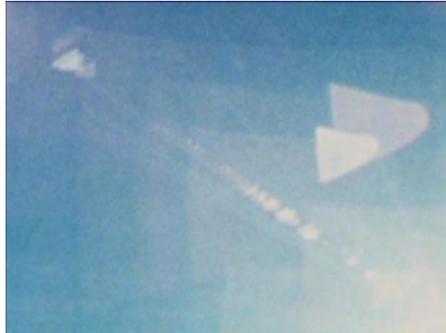














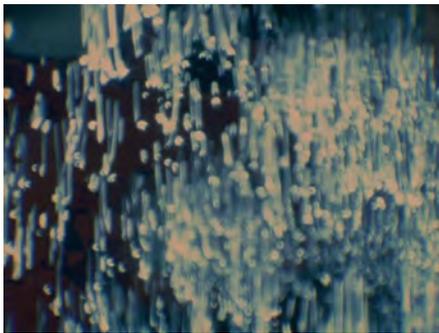
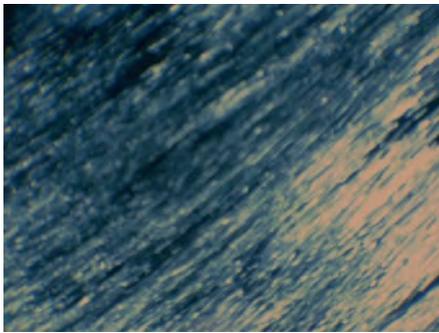
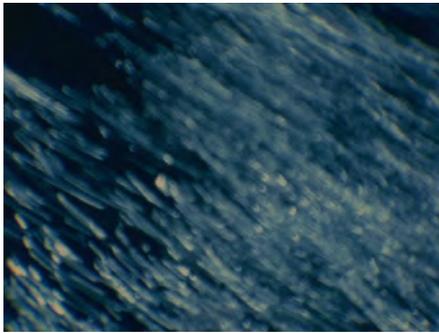




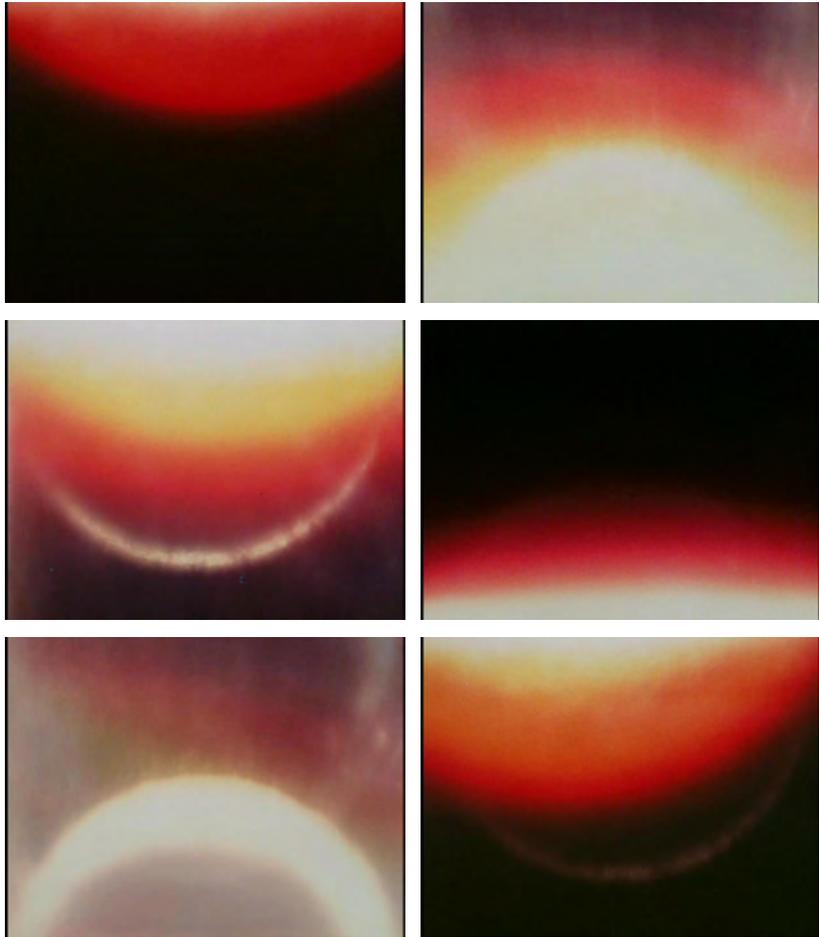
3.4

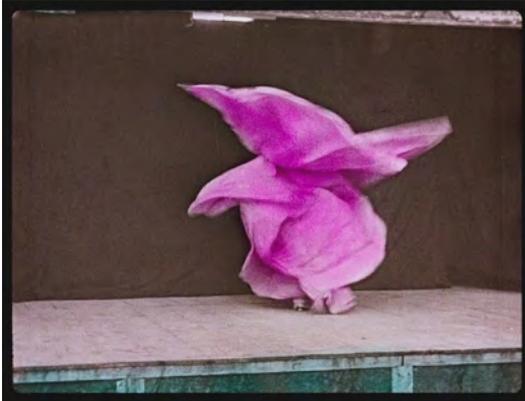
MUSICALIDAD Y GESTO









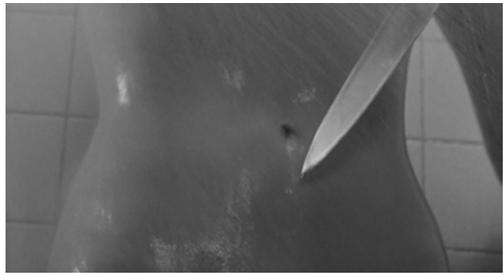




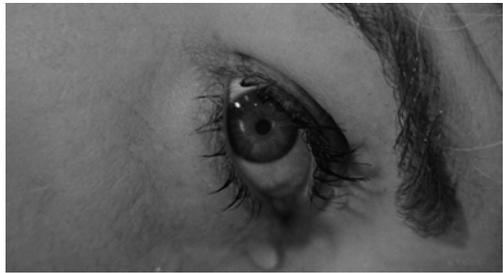
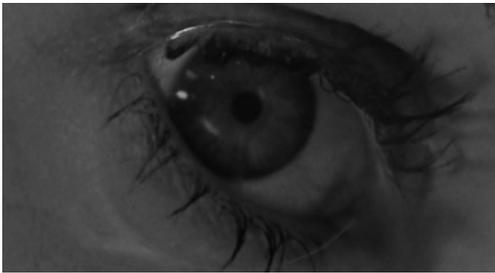
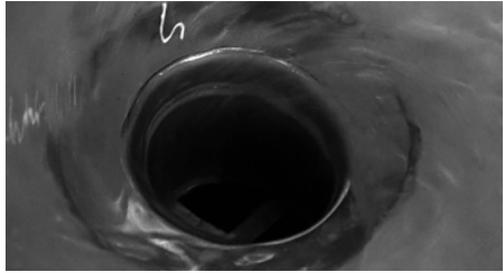
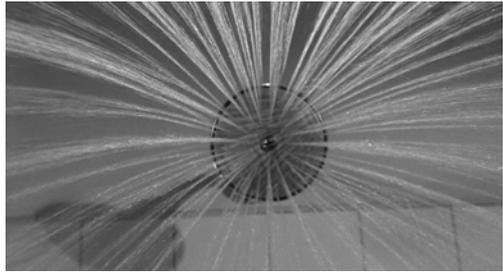












Pero esta tan conocida escena de una obra maestra es también la descripción de una pieza musical, con una forma establecida: una fuga, una organización, cerrada en sí misma, con un comienzo y un final determinados por el uso imperativo y preciso de un tema (o varios temas si la fuga es doble, triple...), de un objeto artístico, que tiene vida y personalidad propias - aunque esté integrado en una unidad superior - y que hace derivar toda la organización de la obra de este solo tema y a él hay que referirse para describir la pieza y para intentar un análisis de la obra.

Tema: la sangre ¿el agua? (...) quizá es una doble fuga: el segundo tema sería el cuchillo; o quizá también una triple fuga: la carne, el cuerpo desnudo de la protagonista (...)

Contrasujeto: (o tercer tema) el cuerpo humano, presente en casi todas las tomas, algunos en primerísimo plano, siempre bajo el agua (...)

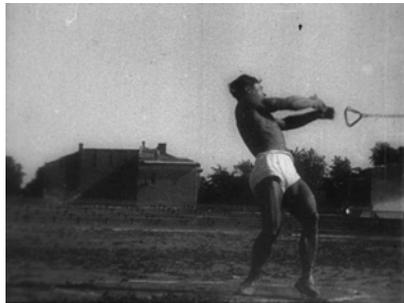
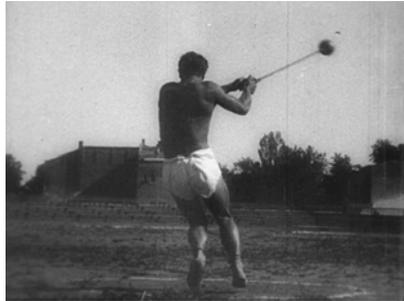
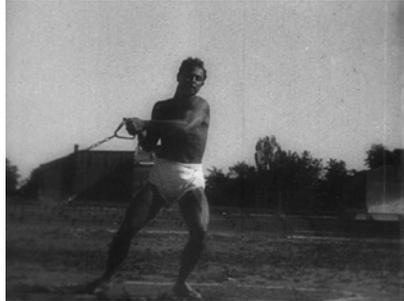
En cuarenta y cinco segundos se estructura una forma cerrada: un asesinato visto en tercera persona (no siempre: la sombra del asesino a través de la cortina de la ducha: es en primera persona ¿o la cámara está situada a su lado o incluso más allá del recinto de la pared, “detrás” de la protagonista?). Es un asesinato y también un final porque la historia que en el film se narra podría acabar perfectamente con esta escena (...)

Climax: el agua, con sangre, precipitándose, en remolino, de izquierda a derecha, hacia el desagüe (es el final de todas las cosas). Es muy importante el contrasujeto del difusor (...); el sonido del agua seguirá hasta que, acabada la secuencia, sea el protagonista quien cierre la ducha (...)

La *coda:* la cámara girando, repetimos, de derecha a izquierda, al contrario del agua y la sangre del desagüe, sobre el ojo de Marion, semejante al desagüe (asimismo, metáfora de la conclusión de una persona, de su obra y de su mundo); la mano arranca la cortina que llegaba a separarla por unos momentos de su asesino y no le permitió verle la cara.

Los elementos (...) que configuran este fragmento del film son el material (...) son los mismos elementos que forman y constiuyen una fuga y, como ella, podrían haberse organizado de múltiples formas y variaciones, aunque la intuición nos dice que difícilmente se podría haber conseguido una mayor fuerza en las imágenes y en la sucesión del acaecer dramático: es de aquella manera porque es la que debía ser.

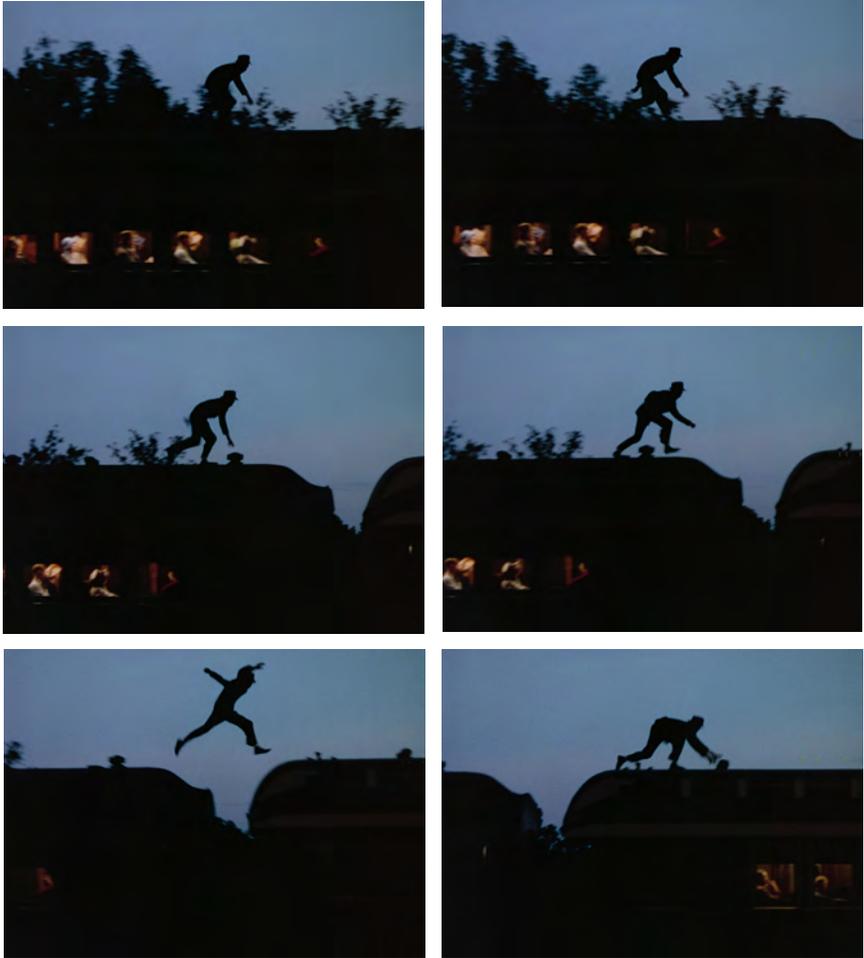
Josep Soler
J.S. Bach. Una estructura del dolor.
pp. 162-165





















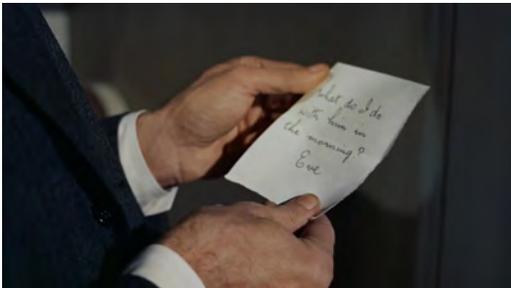
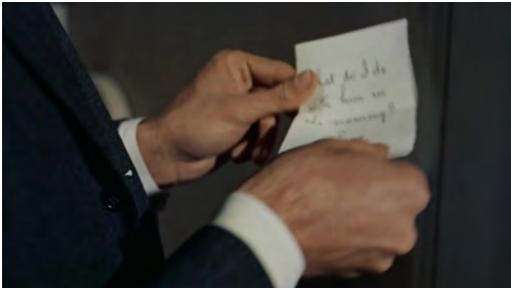
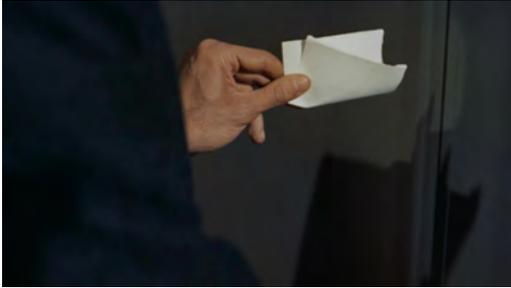












































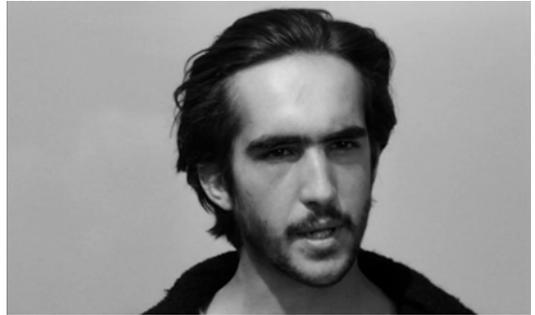














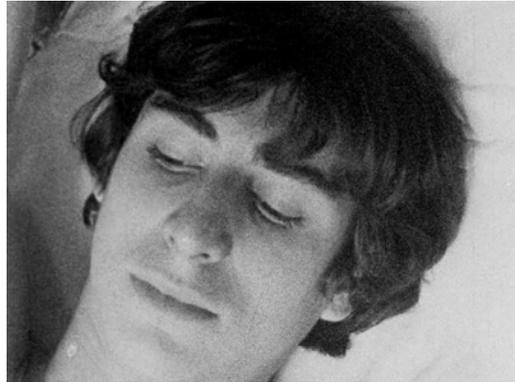
































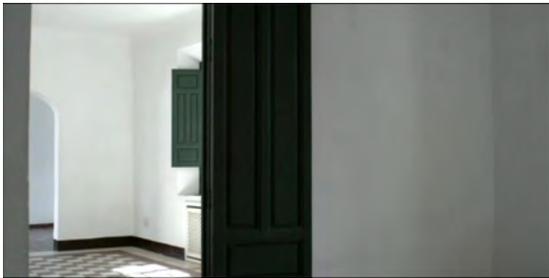
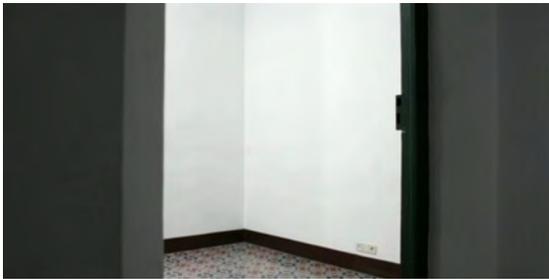


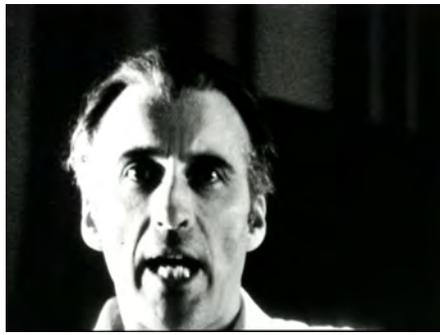


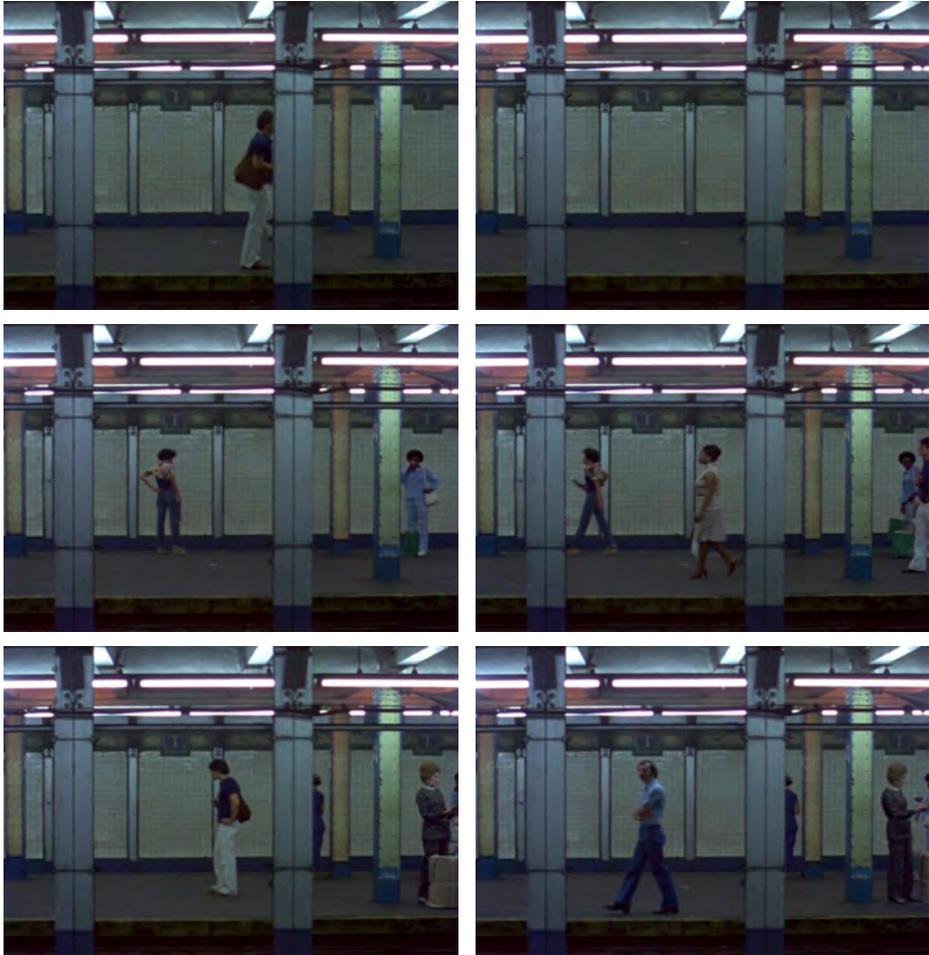










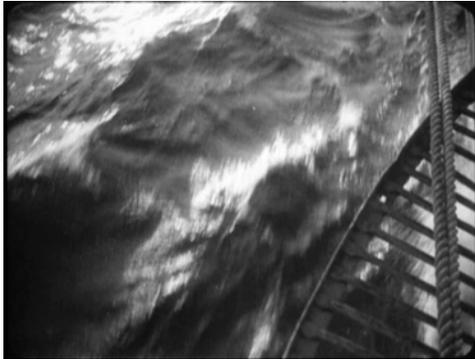








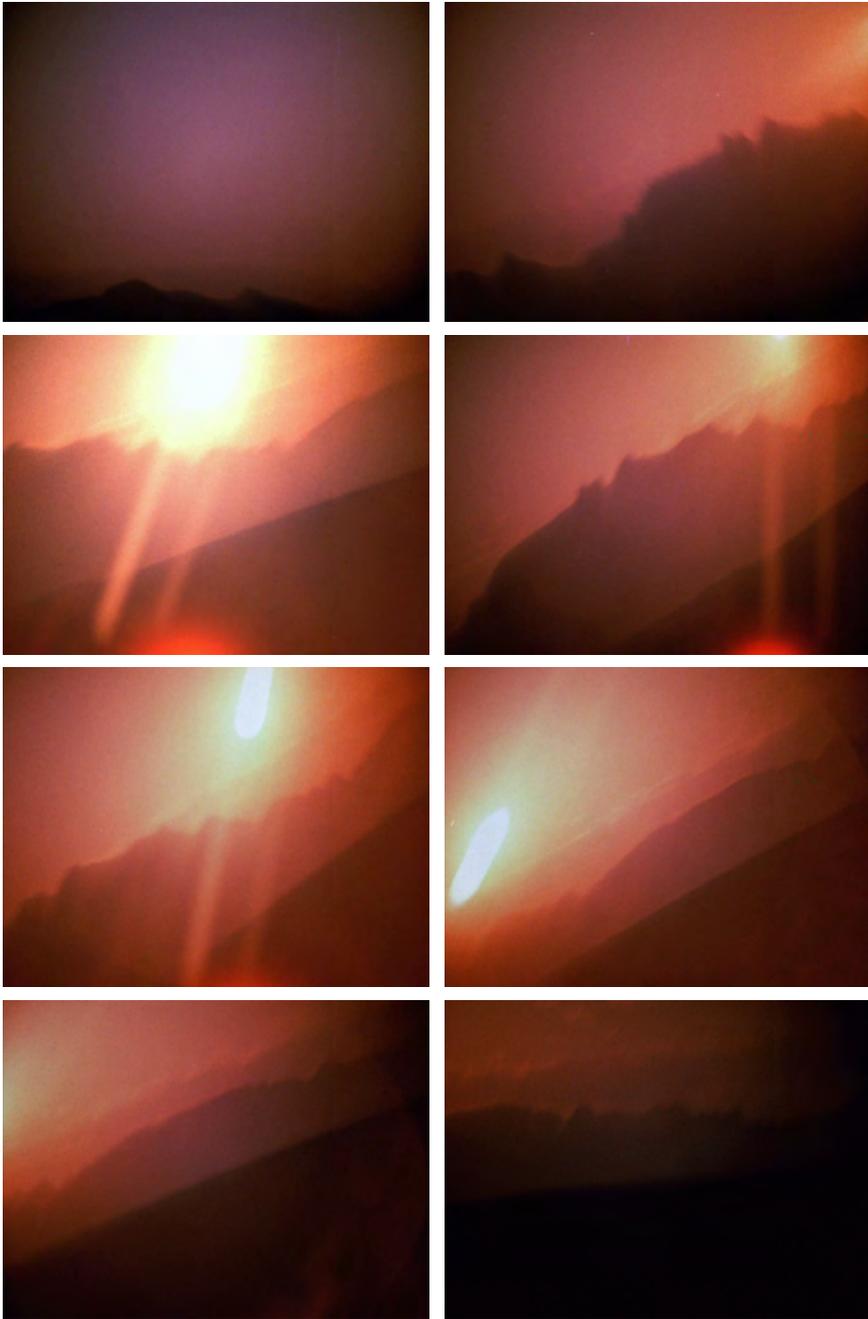


















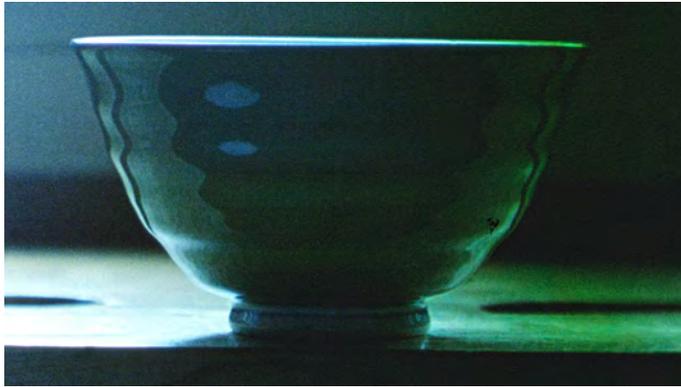






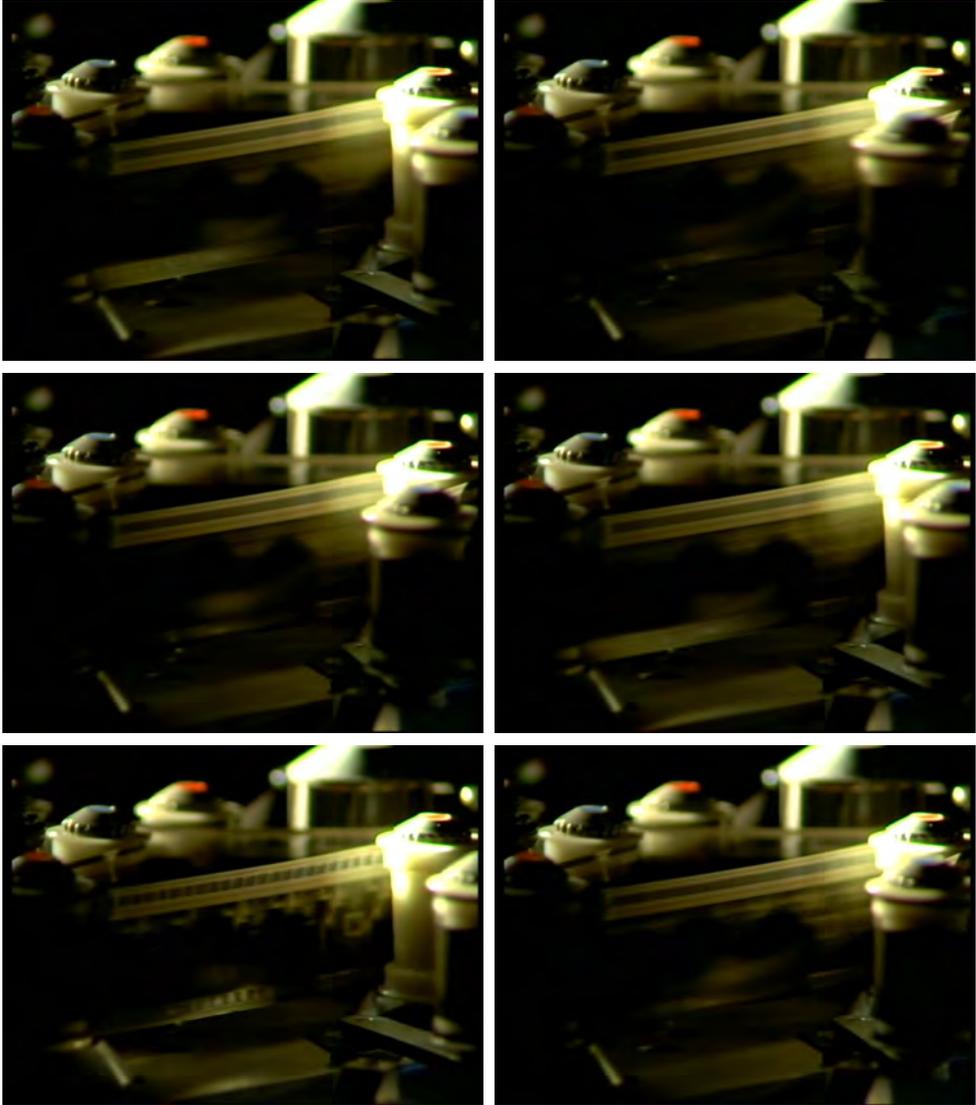




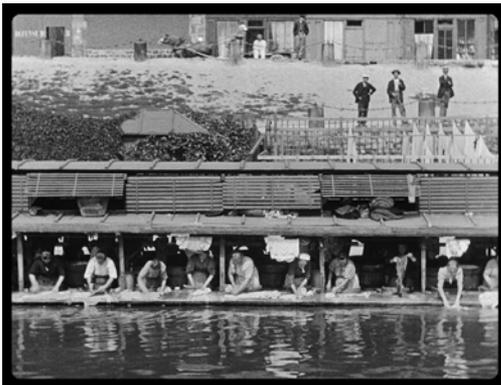
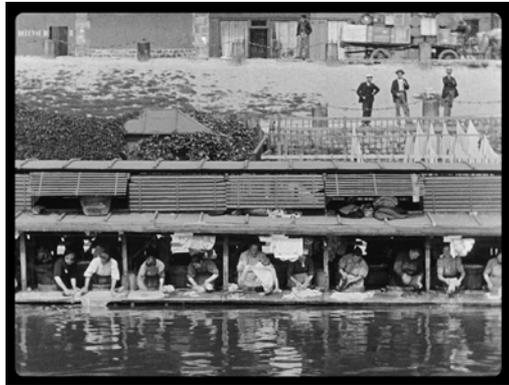
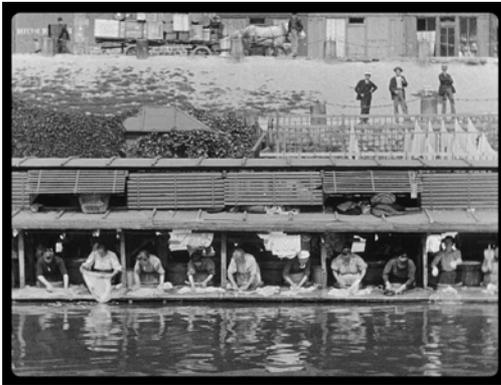
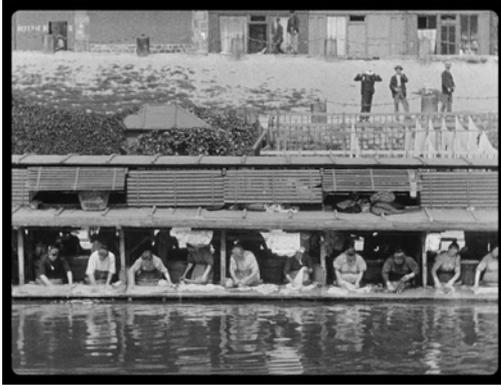


3.5

MONTAJE





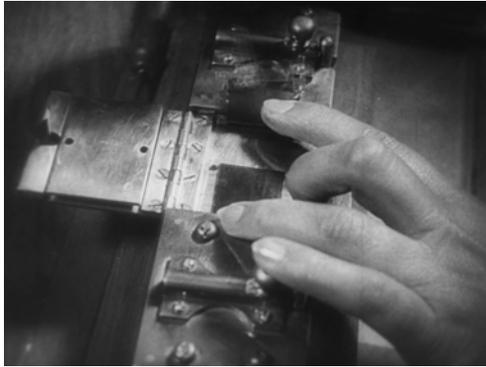
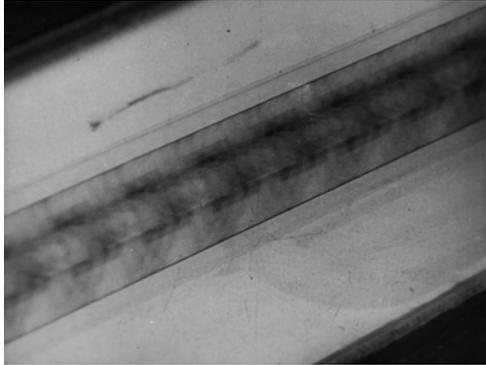










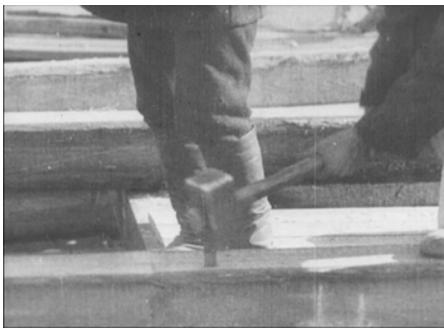


















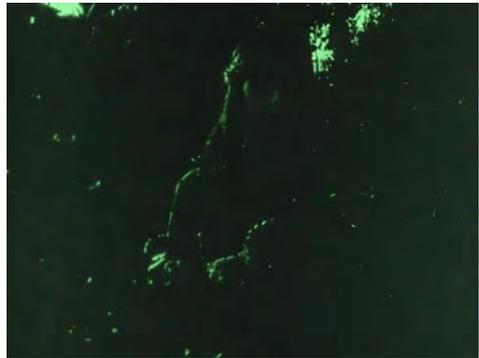














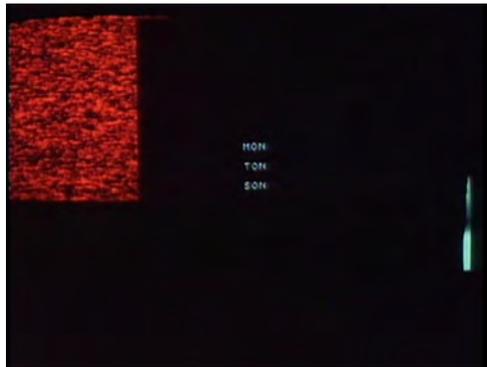




























Y ahora, estás en la región central.
Tú puedes inventar la mar, la página en blanco,
la playa, tú puedes inventar la mar.
Ella te espera, tú eres su hijo,
tú puedes volver a ella, ella te tiende los brazos,
tú puedes contarle todo.
Y he aquí la luz y he aquí los soldados,
He aquí los patrones, he aquí los hijos,
he aquí la luz, he aquí la alegría,
he aquí la guerra, he aquí el ángel,
he aquí el miedo, y he aquí la luz,
he aquí la herida universal, he aquí la noche,
he aquí la Virgen, he aquí la gracia,
y he aquí la luz, y he aquí la luz,
y he aquí la luz, y he aquí la niebla,
y he aquí la aventura, y he aquí la ficción,
y he aquí lo real, y he aquí el documental,
y he aquí el movimiento, y he aquí el cine,
y he aquí la imagen, y he aquí el sonido,
y he aquí el cine, he aquí el cine.
He aquí el cine.
Éste es el trabajo.

Jean-Luc Godard

CONCLUSIONES

El cinematógrafo es el instrumento para un conocimiento de lo que aún permanece inexplorado del universo y su vivencia. Lo que ya las películas de Lumière mostraban no era la representación de la Historia, no es el registro de una época, ni de una escena, sino el descubrimiento de una *fuera vital*. Los vastos horizontes de la imagen cinematográfica son aquellos que se presentan desde el magma de hechos vivos, son la profundidad de la vida, la vida que se vive, la vida en tanto que vivencia. Las imágenes captadas y creadas por el cinematógrafo se adentran en la vida y este es su descubrimiento, su constante revelación. Si el telescopio llega a lo más lejano y el microscopio a los universos más pequeños, el cinematógrafo abría su ojo, su cine-ojo, a las manifestaciones sensibles y sensoriales de la vida, a las entrañas de todas sus potencias.

Lo imponderable de la vida se hace manifiesto en las estructuras de la imagen cinematográfica: la imagen-visual es una visión, la imagen-sonora es una escucha. Una fuerza configuradora que de esta vibración hace una imagen, interviene en la materia para articularla y formalizarla, gestando en ella un saber sensorial, un *saber que no se sabe sabiendo*, unas *ideas sensibles*. Lo que adviene en esta realidad de la imagen lo hace como sentido y no como significación. Esta realidad poemática de la imagen es previa a todo significar: un *significable primero*, experiencia antes que significación, y su significancia vendrá bajo estas condiciones de experiencia. El poema solo es inteligible bajo los parámetros de lo sensible, un *pensamiento impensado*, nos decía Antonio Gamoneda, en el que el pensamiento es aprehensión sensible de la realidad. La imagen es un lugar liminal, es la apertura de una grieta, de una herida. En relación al *punctum* definido por Roland Barthes, es algo que despunta y punza en la sensibilidad, algo que hace vibrar y crea un estremecimiento. Y en la herida, la visión: lo que a primera vista no se había percibido, y lo que aún no se había hecho visible, pero puede ser vislumbrado. Entrañamiento de este destello, de este *cauterio suave*. Si la imagen es *flecha* y es *herida*, como nos decía Victor Erice, y su misma realidad se muestra como el trabajo de la muerte sobre las cosas, no será sino para hacer más presente la vida que se vive, la muerte que se torna en vida: *La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección*.

De esta forma se nos presenta la imagen como sobrecogimiento y apertura sensible, un fenómeno estético que se desprende de la estructura sensorial como semblante de lo que es irrepresentable y carece de nombre, como nos decía Ángel Bados, y es en esta realidad donde una verdad viene a cobrar presencia, una *verdad de estructura*. La materia ha quedado dotada de vida, activada. La imagen, por tanto, se levanta, queda erguida, como acontecía en las piedras colocadas en posición vertical, acto de la consciencia y apertura de la visión por la presencia. La imagen es materia a contemplar y es fundadora de un territorio, es ella misma un lugar, un jardín de la visión, una tierra en la que convergen los mundos interno y externo, de la interioridad y la exterioridad: el sentido corporal y el sentido del corazón. Tierra intermedia que es síntesis entre lo real y lo irreal, para fundar en ella misma una nueva realidad, la del *Mundus imaginalis*, el lugar de la mandorla, intersección de dos círculos para crear el espacio de una herida abierta, de una transgresión, la fusión del mundo terrenal y humano con el mundo celeste y divino, como pudimos comprobarlo en la pintura de El Greco. Intersección fecunda de los mundos que rompe la frontera entre lo visible y lo invisible. Lo que adviene entonces es un *invisto*, algo no visto aún y que irrumpe como visibilidad en esta transgresión de la puesta en forma de lo invisible que exige

su visibilidad. Nos decía así Jean-Luc Marion que este invisible provisional es llamado a lo visible, que asciende hacia lo visible para remontarlo: milagro de lo imprevisto, alquimia de la imagen. Este nuevo visible adviene de las sombras, del magma y lo informe, se nos presenta como fuerza y principio de lo terrible, el rostro de lo inconmensurable e inefable, lo que excede y sobrepasa al sujeto de la experiencia, toma de conciencia de lo que no tiene nombre, lo infinito que se descarga en la finitud de las formas.

Por ello, este mundo intermedio es también el encuentro entre dos instintos, uno formal y medurado, el otro inefable y desmesurado: Apolo y Dioniso. Algo de la imagen se torna demasiado fuerte: una sobreabundancia en las formas, una reconciliación de unidad. En la pantalla cinematográfica las formas luminosas de la imagen contienen en sus estructuras la fuerza indómita y desbordante de la visibilidad, esto es, de una visión. La mirada penetra así en el interior de esta herida abierta, de este mundo intermedio e imaginal en el que se revela el fondo mismo de la realidad visible. La visión de la imagen es por ello *luminosa y rutilante* y al mismo tiempo fluctuante como una materia *umbría*, características éstas que tomamos de las visiones de Hildegard von Bingen. De esta forma podemos acercarnos también a la materia de la imagen cinematográfica, materia de *numen luminoso* y de fluctuación casi líquida, en la que las materias filmadas se manifiestan como huellas y como presencias.

Nos recordaba Jean-Claude Rousseau que no se trata, en la imagen, de representar, sino de hacer presente: las cosas están en su lugar como presencias, y es por este sobrecogimiento que la imagen hace callar y por lo que el espectador desaparece ante la visión. Pero a este nivel sensorial aprehendemos también otra materia inseparable de aquella otra cinematográficamente ontológica, una materia formada de las condiciones materiales de un film, la propia *materia de la imagen*. Una materia que se nos presenta como orografía y climatología del lugar de la imagen cinematográfica, que son aprehendidas por la experiencia visual. Es la sustancia misma de la imagen, un nivel sensorial en el que ya se articula la ficción de una película: las presencias son así puestas en forma, por lo que la realidad del cine se construye en este estatuto de la ficción, pero una ficción mediante la cual la realidad es aprehendida a un nivel más profundo.

La ficción es la construcción y articulación de las materias de la imagen, tanto ontológicas como materiales, para conducir a una verdad, a una realidad, que es aprehendida sensiblemente. La imagen es por lo tanto una materia *estéticamente formada*, masa plástica articulada para atrapar al Ser Estético, como nos recuerda Jorge Oteiza. El poeta habrá de ser hacedor de trampas, para este Ser Estético: potencia de lo indecible que viene a instaurarse constantemente en las estructuras del poema. El Ser Estético se encarna en el poema, que es incógnita, acceso a lo impensado y a lo no conocido. Esta incógnita habrá de resolverse mediante el acontecimiento de tres *sales estéticas* en una síntesis, para lo cual Oteiza nos plantea una ecuación estético-molecular que solo puede ser resulta en el terreno de la existencial: *Seres Reales* y *Seres Ideales* conforman la consistencia *abstracta* o *plástica* del poema, es decir, la síntesis entre el mundo sensible y el mundo ideal. A esta realidad plástica e le viene a incorporar un contenido vital, los *Seres Vitales*. Mundo ontológico de lo inefable, algo de la vida y la existencia, una fuerza que en la articulación de este sistema binario de lo plástico viene a levantar la operación estética del poema, de la imagen, donde queda inmortalizado el Ser Estético, atrapado, arrancado de lo magmático.

Solución estética, las relaciones espirituales más ocultas e íntimas de las cosas. Ebriedad dionisiaca de las formas abstractas. Estas fuerzas de lo vital son el éxtasis de la apertura, arrobamiento de la estructura en una salida a lo vital para cumplir su voluntad dinámica: el corazón se sitúa fuera, pues *la solución de una cosa habrá de estar fuera de sí misma*, nos recuerda Oteiza. Esta salida o éxtasis es la apertura a lo cósmico del poema. La síntesis de plástica y vida es la reconciliación de inteligencia y corazón: latir y danza del pensamiento, que se adentra en lo impensado, en lo que no se deja pensar, límite o *impoder del pensamiento* por el que éste se expande hacia lo incomprensible, lo que no se deja comprimir, ni atrapar, lo que siempre fuga o escapa en vuelo. El pensamiento se abisma en lo impensado de un *subido sentir* por lo que algo se enciende en el pensamiento mismo como sensibilidad.

Lo que escapa al entendimiento y es indecible puede quedar alojado en el poema, advenir como imagen, ser aprehendido por las vías de lo no-entendido, en una tensión entre lo inarticulado y la articulación, entre el magma de sentido y las formas: aprehensión de realidades ininteligibles, pues lo ininteligible como tal se hace realidad estética. La experiencia de la imagen es la de un hilo que teje una fecunda trama de estratos en lo que excede al entendimiento: la experiencia sensible y sensorial misma. Aquello que no puede ser definido, pues sobrepasa toda finitud, que se presenta con la simultaneidad del instante, aquello que trasciende las facultades ordinarias de los sentidos, por lo que se presenta de forma intensa en la imagen y no puede sino hacer callar: cortedad del decir, enmudecimiento. La imagen antes que decir algo, hace callar. Lo inefable y absoluto se hace presente como Ser Estético en el poema, por ello la experiencia mística es también, y al mismo tiempo, una experiencia poética, una vivencia estética de lo indecible e inenarrable, del Dios, en el Ser estético.

La mística es este conocimiento que se hace en el silencio de la experiencia, conocimiento de inmediatez y de hondura, pues la visión trasciende las formas de la razón, pero de una forma elocuente al pensamiento sensible. Por ello en su realidad poemática se produce una alquimia mediante las estructuras y formas fecundas de la imagen, pregnantas, por lo que algo viene a in-corporarse, a hacerse cuerpo, en esta visión. La imagen habrá de presentarse entonces como un paisaje alucinado, como un lugar de lo *a-racional*, manifestación de lo que es-siendo: la percepción se expande en la afectación sensorial. Si el poeta ha de hacerse vidente, como afirmaba Rimbaud, mediante un *desarreglo de todos los sentidos*, para *limpiar las puertas de la percepción*, como nos decía William Blake, lo que habrá de albergar en el poema, lo que habrá de construir como imagen, como piedra erguida en el paisaje, contendrá dicha experiencia de los órdenes perceptivos para descubrir lo desconocido, lo aún-por-conocer, captar la intensidad de las cosas. Las impresiones de la imagen se suceden en perpetuas transformaciones, las percepciones se hacen aquí no con la razón sino con el corazón, nuevo órgano perceptivo y de conocimiento, que es receptáculo de estas formas transformantes.

La imagen es un proceso de la experiencia siempre renovada, siempre abierta a la intuición y a nuevos estratos de sentido. La imagen exige una atención y una escucha, captar sus estructuras y formas, sus inflexiones, sus materias, sus pliegues, ritmos y matices, asociaciones y relaciones. La imagen es un vuelo del sentido que recorre los estados perceptivos, *estados del alma*, en los que la percepción se transforma, una apertura a más realidad. Los elementos del poema vibran para la transmutación, quedando la experiencia del poema y la experiencia mística hermanados ya a niveles profundos de hiperconciencia. Apertura a territorios nuevos y renovados que acontece en la *sustancialidad de la imagen*, no en su instrumentalidad, sino en una realidad, la suya, en la que todo queda cumplido,

pues hace *efecto vivo y sustancial* en el alma, en palabras de San Juan de la Cruz. Esta sustancialidad es recibida por vías muy distintas a las del lenguaje ordinario o discursivo, y conllevan lecciones místicas muy hondas.

Lo que acontece en la imagen lo hace como *fulgurante encarnación*, nos dice José Ángel Valente, pues la experiencia se dirime en una participación de lo sensible, en una entrega a su manifestación como fluencia. El fenómeno, que atraviesa el cuerpo, que pasa inevitablemente por la vida de lo corporal, por su gozo, procura un *salirse-del-cuerpo*, un éxtasis. El encuentro con la imagen acontece en el *intermundo de la mandorla*, en el *mundus imaginalis*, lugar intermedio, ni adentro ni afuera, sino en la flotación de la experiencia sensible: una mutua relación en *entrañamiento*. Aquí las condiciones de objetividad quedan suspendidas. El sujeto de la experiencia no puede hacerse cargo de dicha realidad como lo haría frente a una realidad objetiva. Ya no está frente a una realidad, sino sumido en ella. El conocimiento se hace en lo subjetivo, en la penetración intuitiva, en el entender no entendiendo, un no sé qué que se alcanza por ventura, nos repite San Juan de la Cruz. Quedan así iluminados sectores de realidad, zonas, aún desconocidas, nuevos niveles de realidad, dimensiones desveladas en apertura, como instantes de claridad, como nuevas ideas, como nuevas organizaciones de la realidad.

La imagen es entonces una experiencia vinculada a una sensibilidad en la que el poema, su realidad poemática, es más importante y más propio que la comunicación. Son materias, estructuras y ritmos como los que encontramos en los poemas primitivos, cantos del asombro y de la vida, y de los que es heredero haiku japonés, que destacábamos para nuestro estudio, cuya realidad mística de lo innumerable, que es lo *sagrado*, se manifiesta en el poema como una impresión natural, como una sensación percibida desde la intensidad y el sombro, desde lo sensorial y la emoción. Por ello el haiku, en su extrema sencillez, en su nada, es *inolvidablemente significativo*, como lo definía Blyth. Y como nos recordaba Rodríguez-Izquierdo, en el haiku acontece una unidad de percepción en el que todas las cosas se unifican en un *nexo de esencia*. El haiku es una *imagen-sensación*, de desnudez de las cosas, de lo que pasa desapercibido y sucede como descubrimiento del mundo, por ello, nos recordaba Vicente Haya, es el asombro del niño que aún no ha sido introducido en la lógica racional. Para el niño todo acercamiento a la realidad es de asombro y no de extrañeza.

La expresión elemental del asombro, su pura exclamación: no hay distancias para la objetivación y la pregunta racional, es el misterio que acontece sin necesidad de respuestas, una realidad que es acogida con el corazón. El asombro no resuelve enigmas, puesto que su realidad es la del misterio. No hay aún ruptura en el pensamiento, la realidad se ilumina como magma de sentido, no hay escisión entre pensamiento y vida. Es un pre-sentimiento, incluso algo antes de todo pensamiento, es un resonar de fuerzas, y el pensar se hace así en lo impensado, en la perplejidad. El asombro del *haijin*, poeta de haiku, ha dejado su mundo sensorial y su razón en suspenso, su corazón sostenido en un hilo, su sensibilidad libre, como libre habrá de ser la impresión recogida en el poema, pues es el núcleo sensorial de aquella experiencia, las impresiones más elementales que quedan como traza de lo indecible, y por lo tanto, como expresión del silencio: el lugar que crea el poema es este universo, esta red de palabras que hacen silencio, y de ahí todo puede crecer, una realidad se deja transparentar en toda su complejidad. Es la inocencia de un sentir el mundo, de percibir la vida y de saborear ambos, porque es en este sabor donde radica su saber.

Esta realidad mística del haiku y del poema primitivo la encontramos hermanada a la realidad de la imagen cinematográfica, pues es la raíz de su acontecer poemático: afectación y emoción, aquello que los japoneses llaman *aware*, y que acontece en la presencia de un suceso del mundo, en la pura conciencia del asombro. Presencias y ausencias, que han dejado una huella y nos muestran sus raíces en la existencia. El poema da cuenta de este acontecer en el tiempo, de este sencillo acontecer, que sin embargo, desborda todo intento racional, alberga un latir de lo inconmensurable, aquello que es lo sagrado y es tarea de la sensibilidad, no de la comprensión. Es el desenvolvimiento del mundo, su desplegarse como existencia, todas las relaciones que acontecen al mismo tiempo y tejen su infinitud.

La imagen cinematográfica es un microcosmos sensorial y esta realidad poemática habita sus estructuras, algo que no puede ser explicitado, que es un *subido sentir*, recurriendo una vez más a las palabras de San Juan de la Cruz, y es esta su carga mística, que se vive como fondo de poesía, y que como en el haiku, se manifiesta en elementos mínimos, como cazados al vuelo en un asombro. Sin embargo han de ser puestos en forma, pues un poema, y ahí también una imagen cinematográfica, puede construirse y articularse de muchas maneras, siendo en cada una el resultado diferente, la experiencia distinta, incluso otra, como diferente es también su narración. Por lo tanto la imagen cinematográfica, como decimos sobre el poema, tomando como raíces el poema místico y el haiku, no muestra únicamente una escena, sino que da cuenta de algo inconmensurable que se manifiesta en sus estructuras, en una sucesión de impresiones, en una continuidad de estados cuya realidad es más importante que los asuntos sintácticos y métricos, más importante que toda preocupación por el sentido unívoco del acontecimiento.

En la imagen los sentidos se sitúan en abierta atención y escucha, en una afinación para deslizarse por los niveles de la realidad y de la materia que en el poema se está transparentando. La imagen es una experiencia de despertar de los sentidos, es una membrana sensitiva. Realidad mística de la imagen: un retorno al asombro en el encuentro con las cosas y sus relaciones, una *infancia espiritual*, nos decía Jean Epstein, a las impresiones que nos llegan como poesía, como sensibilidad renovada, una realidad redescubierta que posibilita la recuperación de un pensar muy antiguo, una atención a las materias y una reconciliación y apertura a los territorios que se descubren en el seno de su experiencia, retorno a lo concreto que es condición de su realidad mística: un conducto directo con la realidad, nos advertía José Val del Omar, presencias vivas y relaciones que marcan lo cotidiano, algo incluso mínimo que dirige un sentido en nuestras vidas. Imágenes óptico-sonoras que son reveladoras de la *meca-mística*, mecánica invisible que es nuestro hábitat, *donde nos encontramos inmersos*. Es ahí donde los instintos se reconocen y la vida es percibida en sus vibraciones sensibles.

La imagen cinematográfica como *inolvidablemente significativa* y como *sustancialidad*, manifestación de lo inefable, nos dice Nathaniel Dorsky, como centro de su implicación mística. Un velo de la realidad que es rasgado, retornamos a las palabras de Víctor Erice, y que nos da a percibir lo que a primera vista no se había logrado ver, lo que había pasado desapercibido, y que sin embargo *como en un sueño habíamos logrado tal vez vislumbrar*. Relación de la imagen cinematográfica con las imágenes del sueño que desde los primeros años del cinematógrafo ya se establecía y se afirmaba. Y la imagen cinematográfica como *vislumbre*, como un destello de la percepción, o como en el cine de Jonas Mekas, un *vislumbre de belleza*, fragmentos del paraíso no perdido aún, sino presente entre nosotros como iluminación del instante, un momento *epifánico* que no es ya narración, ni representación, ni registro,

ni actualidad, sino un *tiempo del origen*, es la revelación, concluye Erice, de un vida que se vive, un ojo que ve. En palabras de Stan Brakhage es una *aventura de la percepción*, el ojo que se ha salido de su órbita y alza el vuelo en un mundo anterior a la palabra, un mundo vivo de acontecimientos incomprensibles y resplandecientes, de gradaciones cromáticas, luces y ondas visuales.

Esta es la *visión abierta*: vibración del mundo sensorial, de lo que despierta en la materia, en una penetración o inmersión en dicha materia para *ver con más intensidad*, como nos decía Helga Fanderl. Realidad que se hace presente para aquella *mente detrás del ojo* a la que hacía referencia Maya Deren, a una receptividad inocente, la de una mirada primera, la de aquel tiempo del origen, y que se encuentra en ese espíritu de la infancia y en lo maravilloso del descubrimiento, que es también el del fenómeno del film, como nos recordaba Guy Sherwin. Su capacidad de capturar aquellas expresiones fugaces de nuestro mundo, esta vida sensorial. Esta infancia espiritual en la que, como decía Emerson, *el sol brilla en el ojo y en el corazón*, afirmación que podemos traer a esta vida de la imagen cinematográfica, es la de un afinación entre los sentidos externos e internos en una *experiencia del mundo como alimento y goce*, necesidad primera de una *dimensión plástica para la mirada*, en las formas, en los contornos y colores, movimientos y conjunciones. *Influencia sensorial de las imágenes*: lo que se hace más visible, lo que amplía una conciencia, *lo visible que toca lo invisible*, en palabras de Helga Fanderl.

Volver a situar a la razón en el fluir de la vida, en el cauce y el cambio de las cosas, sumergiéndose en el mundo y su experiencia en lugar de mantenerse en la exterioridad. Situarse en el *ser-siendo* de las cosas, pues el pensamiento poético es siempre un pensamiento en gerundio, un conocimiento de las *complejidades ininteligibles* en la unicidad de la experiencia que, como nos decía José Ángel Valente, *rebasa la conciencia del sujeto*. El pensamiento poético es un entañamiento de la realidad vivida, donde el conocimiento solo podrá realizarse en el lugar de las entrañas, cumplirse en lugar del corazón, donde puede paladearse su complejidad. Chantal Maillard lo relaciona con un horizonte expandido, un entramado, un rizoma. El sujeto no se quiere sustraer de la realidad para observarla desde una posición metodológicamente objetiva, sino que ante el asombro y la perplejidad de la experiencia necesita de ese contacto inmediato, de esa apertura sin pregunta, recibiendo y asimilando el *misterio de las cosas siendo*. La poesía es este imaginario, nos dice Antonio Gamoneda, que brota de un *pensamiento impensado*, y lo hace rítmicamente, pues hablamos de un pensar que es primeramente rítmico: un vibrar, un conocimiento de intensidades, y así lo declaraba Friedrich Hölderlin cuando apuntaba que esta imposibilidad de la expresión del pensamiento tan solo puede resolverse por medio de lo rítmico. *Misterio de un ritmo innato*, nos dice el poeta, *en el que el espíritu vive y se hace visible*.

Es también el latir del corazón, ritmo primero de nuestra vida, y música de un saber, de *la más universal de las leyes*, nos dice María Zambrano, aquella que *sostiene el orden y la existencia de cada cosa*. Esta rítmica es in-formadora, formadora del sentido del poema: dirección preverbal, inclinación del organismo, una traza, una expiración. Ahí se gesta el poema, en la escucha de esta música originaria, pues ya nos indicaba Friedrich Nietzsche que la música nos habla desde el corazón del mundo, desde aquella esfera que está antes y por encima de toda apariencia. La significatividad del pensamiento poético es la del mito, la de una visión más abierta y más íntima. Visión en penetración a lo que en el universo se despliega: recorrer la realidad como por los hilos de una tela de araña. Conocimiento, por lo tanto, de *lo que una realidad tiene de único e inexpresable*, como afirmaba Henri Bergson. Aprehensión de una realidad mediante una simpatía, al nivel siempre de la vida, no deteniendo lo que es proceso y trayectoria.

La metodología filosófica planteada por Bergson es intuitiva, método de la intuición: relación con la naturaleza de las cosas, partir de la realidad para ir a los conceptos necesarios para el estudio filosófico. Intuición como método filosófico de lo instintivo, tocando el centro de la realidad, una metafísica que parte de la misma materia en lugar de iniciarse en los conceptos. *Resucitar la realidad que hay tras los nombres*, defiende María Zambrano, captarla en su estar viva, en su ritmo y proceso, su devenir, *fulguración misma de las cosas* que habrá de estar resonante en los conceptos, como reclamaba Antonin Artaud. Por ello el pensamiento poético comporta una realidad otra, como afirma Gamoneda, cuya raíz es existencial, pero que no es plenamente asimilable, que no es objetiva. Por lo tanto toda articulación, todo poema, habrá de ser reflejo de esta realidad inasimilable e incomprensible. El poema habrá de ser una luz que no explique ni quiera apropiarse de esta complejidad inabarcable, sino tan solo, de nuevo Maillard, *pro-ponerse a la visión*.

Fulguración de las imágenes, pues la explicación y el conocimiento no se adecúan nunca a la visión, retomando la afirmación de John Berger. El pensamiento poético se manifiesta en lo imprevisto, en lo no visto previamente, a diferencia de la previsibilidad del discurso analítico-filosófico. El pensamiento poético, nos recuerda Valente, es la síntesis compleja de esa experiencia inabarcable e indecible. Maillard nos habla de la poesía como el conjunto de modos y maneras de la aprehensión de esta complejidad: una pre-ocupación *poiética*, la del *cómo* se muestra el *qué* del poema, siendo el *cómo* la raíz misma del *qué*. Porque como nos recordaba Zambrano, *la vida tiene siempre una figura que se ofrece en una visión y en una intuición, y no en un sistema de razones* ni en formas enunciativas que no abarcarán aquellos estados de la vida humana que se presentan como fluencia, como *cauce de vida*. Este cauce nos aparece indisolublemente vinculado a la experiencia, y por ello mismo como una *verdad necesaria para la vida*, siempre *naciente y renaciente*, que es fuente de sentido.

La verdad no es entonces algo que se diga, como nos recuerda Vicente Gallego, no es algo que pueda conceptualizarse y venir directamente por el concepto, sino más bien toda verdad es *evocada en la viveza de sus aromas*, en una unidad de pensamiento y vida, puesto que *la realidad y su vivencia no se diferencian*. Un *orden del corazón*: algo que la razón no conoce todavía, el lugar donde acoger estas realidades, donde cognición y afectividad se complementan, reconciliación del alma con la vida: la vida como ímpetu y como misterio. Por ello el poeta no quiere decir sino dar lugar a la manifestación de esta realidad que no puede ser conocida más que poéticamente y que habrá de residir en el poema, donde lo indecible como tal se encarna en el mundo, y aquello indecible, en tanto que indecible, queda infinitamente dicho. El poema nos ofrece la realidad como fuerza, como el *fluir de todas las intensidades* a las que hacía referencia Antonin Artaud. Una intensificación de la vivencia: el conjuro para descubrir esta realidad, constante circulación de fuerzas en las estructuras del poema, de las que contantemente fugan los significados y el sentido alcanza pleno vuelo.

El poema puede así abrir nuevas perspectivas de la realidad vivida, todavía no percibidas, abriendo relaciones hasta entonces *in-existentes*, descubrir nuevos sectores de realidad. En el poema el conocimiento está constantemente haciéndose, es la aprehensión de estas realidades ininteligibles, una proyección hacia la plenitud de sentido, quedando el poema siempre en un estadio superior a todos los sentidos posibles, pues conserva siempre el asombro, la fascinación y el misterio. Y sin embargo, algo se da de forma evidente. Y Frente a esta evidencia, afirmaba Gamoneda, la

comprensión no es necesaria. La realidad que se deja transparentar es una realidad cósmica. El poema no es espacio de significación sino que éste aparece antes de todo significar, en una intensidad de las manifestaciones sensibles. Se sitúa así el poema en la corriente de las cosas, a su nivel, al *nivel de la vida*, nos decía Artaud, y no al margen.

Situarnos en la contemplación activa, en las presencias del mundo y de esta realidad de colores y formas percibidas, pues es la imagen la que está capacitada sensorialmente y la que nos conduce a un *modo más intenso de vida*, a una emoción que es su contenido más profundo. Un conocimiento que se desarrolla vitalmente, como el movimiento propio de la vida. Recordemos las palabras de Michel Henry: es *el movimiento de crecimiento de la vida*, de su experimentación como fuerza mayor, un devenir y una pulsión. El poema, el arte, coincide con estas realidades resonantes, son el contenido mismo del poema, donde la vida se experimenta a sí misma. En la experiencia del poema *el alma se sitúa por encima del entendimiento*, es *inquietud de vida* y no seguridad inteligible. El poema es el umbral a ese lugar que se encuentra entre la naturaleza y el yo idealista, es *una escucha a eso otro que hay en lo percibido*, como nos decía Maillard, antes de ser formulado, quedando como in-dicio, como *lo indecible que es apenas sugerido*, y que nos llega como aroma, como ritmo y color, como vibración en curso.

Para ello el poema dispone un lugar, para la escucha y las presencias, para aquello que parecía inaccesible a la razón, pero que la reintegra en un pensar anterior al concepto, en un estar en la vida aprehendiéndola a su vez como pensamiento no separado de las manifestaciones fenoménicas: una razón-poética. Apertura para la visión, disponibilidad para acoger aquello que es fugitivo y se resiste a su concreción. Acogerlo en un círculo, dándole su espacio, en un claro, donde *todo alborea*. Esta visión que se hace a la luz identifica al pensamiento y al sentir, es un nuevo medio de visibilidad. Lugar *donde conocimiento y vida no se diferencian*. La razón-poética incluye en la ratio de lo racional todo aquello que se sitúa más allá de los límites del discurso, que incluye las entrañas y el corazón. Aquellas dimensiones fugitivas tienen también su expresión como formas de conocimiento, son formas de una lucidez, una claridad que constantemente amanece.

Trazar un círculo o un claro, trazar un templum, un lugar aparte, para hacer las presencias. La cuadratura del círculo: el cine. En el lugar de la imagen cinematográfica puede cumplirse esta realidad del poema, esta disposición para la visión de los elementos que forman un universo en el que van encajándose, tomando su lugar, y que lo configuran como destino. Ver y trazar, así hace el cineasta y así lo cumple la imagen cinematográfica: ver, porque las cosas ocupan su lugar; y trazar, porque la imagen es creada, imaginada, es decir, articulada y configurada como horizonte adecuado para que las cosas puedan hacerse visibles. Por ello la imagen cinematográfica reintegra estas dos profundidades o regiones: interior y exterior. El poema es el mediador, el hilo que intercomunica estas realidades y las hace posible para ser habitadas en un hueco, en la imagen. Una razón que se vive en las imágenes.

En este sentido, Nathaniel Dorsky pone en relación la experiencia del cine con el santuario de Epidauro, de la misma manera que Gregory Markopoulos lo relaciona con el Témenos: un lugar para la sanación, porque permite reencontrar un equilibrio perdido, cuando el cine opera una alquimia y se hace lugar de centro, de visibilidad, precisamente ese lugar en el que la imagen es real, opera como una realidad existencial, y el conocimiento y la vida no se diferencian, quedando como una sola realidad el pensamiento y el sentir, es decir, aquello que acontece en el claro zambraniano. Lugar en el que *son*

una misma cosa la realidad y su vivencia, como nos recordaba Vicente Gallego, y en el que, retornando a las palabras de Dorsky, *nuestro metabolismo queda reflejado y reorganizado*. La imagen cinematográfica se nos presenta entonces como una *necesidad del psique*, como una afectación en el organismo sensitivo, que opera así una modificación y un cambio de las condiciones tanto sensoriales como físicas, y permite una reorganización de lo sensible: imagen que afecta al cuerpo y a cómo uno se siente en su cuerpo. Afectación directa de las imágenes y sus cualidades que provocan cambios de estados en diferentes niveles, experimentados por la cualidad del film y de la naturaleza de la imagen fílmica.

Porque la experiencia del cine *es una metáfora de la naturaleza de nuestra visión*, permaneciendo en la oscuridad y experimentando la visión de la luz, que se hace de luz y por la luz, modulada en la oscuridad y que hace presente la *visualidad como acto manifiesto*, como nuestra percepción aprehende el mundo visible desde la oscuridad intracorporal. Lo que acontece en el cine es una experiencia de mayor hondura que la inteligibilidad narrativa o su contenido intelectual, algo adscrito a la naturaleza fílmica y a esta experiencia de visión. Por lo tanto, el cine nos conduce a una armonización de nuestros estados sensoriales y vitales, *un equilibrio entre ver y sentir el mundo*, y a una *reorganización de nuestras energías*. Esto ocurre al contacto con las energías de la imagen, al contacto con su vibración interior, con sus resonancias, en palabras de Kandinsky. Estas pulsaciones tienen un fuerte efecto sensorial y sensible, algo que se presenta como *metafísicamente auténtico*, como una verdad: la verdad de la imagen, la verdad del cine. En la experiencia cinematográfica la pantalla, como campo de luz, *está viva como escultura*, al mismo tiempo que *se expresa en el encuadre la iconografía de las imágenes*. Cuando *la forma cinematográfica incluye la expresión de su materialidad y ésta se presenta en comunión con su tema*, es cuando acontece una *alquimia* en las imágenes. Dorsky nos recuerda que esto es así desde los mismos inicios del arte conocido, y así lo hemos podido observar nosotros también a lo largo de esta investigación.

Ya en la caverna paleolítica, en la pared de la cueva, el bisonte y su materialidad no se diferencian, las figuras aparecen indivisiblemente unidas a su sustancia material, la realidad iconográfica y su realidad material son una misma *realidad estética*, y ambas son parte de su estructura y articulación, ambas percibidas y parte de la experiencia que tengamos de ellas. Acontece así en la pintura, en la escultura, en la música, en la danza... y acontece así en el cine cuando sus imágenes quieren constituirse como lugar de visibilidad, como aquellas piedras erguidas en el paisaje que se erigen ya como estatua. Todos los niveles de la materia cinematográfica son percibidos al mismo tiempo y se presentan como realidad, una ficción que hace realidad, pues como afirmaba Manoel de Oliveira, *es la ficción la verdadera realidad del cine*, y mediante esta ficción toda realidad concreta es mejor percibida y apreciada. Niveles de materia que se presentan como un *cosmos sensorial*, una *aventura de la percepción*, y que deja su huella como *experiencia post-fílmica*, como resonancia y reorganización del metabolismo.

El film, por lo tanto, se convierte en la evocación de los estados perceptivos y vitales humanos, como una prolongación sensorial, cuando el cineasta utiliza la película en sí misma, cuando hace de las cualidades fílmicas algo visceral y emotivo: el poema. El cine es así, nos dice Dorsky, una *metáfora del ser*, y en tanto que transformador y evocador, acontece como una forma de *devoción*, que es la encarnación de lo oculto, de las realidades que son aceptadas con el corazón, cuando *revela las profundidades de nuestra realidad propia y subvierte nuestra absorción en lo temporal*, abriendo el umbral de un sentido más completo de las realidades que somos: tanto internamente como en relación con el mundo que habitamos. Por ello la imagen cinematográfica es *axis mundi*, lugar desde el que se hace visible un territorio, un hábitat, y con ello, todo un *cosmos*, un mundo fundado por los mitos.

Esta realidad religiosa del cine devocional no está relacionada con una forma teológica concreta, ni se refiere al tema de una película, sino que es algo fundado en la experiencia misma, *cuando una película es el espíritu o la experiencia de la religión*, afirma Dorsky. Cuando es el punto de encuentro entre la vivencia cinematográfica y la vivencia cotidiana del mundo, un encuentro en la *intermitencia*: punto de flotación, alternancia de continuidad y discontinuidad. Una cualidad de la luz y una relación visceral con el mundo, cualidad del montaje y de las conexiones y sinapsis: *intermitencia del cine que toca la intermitencia del ser* hasta penetrar al centro mismo, resonando y vibrando en ese centro. Esta intermitencia *irrumpe en el aspecto aparentemente sólido de nuestra experiencia cotidiana* y por ello mismo *flotamos en la alternancia de existencia y no existencia*.

Las imágenes se ofrecen al pensamiento como una visión, una lógica sensorial, de carácter experiencial, que se traduce sensiblemente, y que solo en términos de sensibilidad es inteligible. Una visión por lo tanto sensitiva antes que intelectual, es decir, sensaciones que no se dirigen directamente al intelecto, sino que habrán de pasar por el cuerpo y vivirse en él. Una lógica de la sensación: un *cuerpo sin órganos*, nos decía Artaud, o en palabras de Paul Valéry: *percibir con la retina antes que con el léxico*, percibir con los ojos antes que con los conceptos. Conocer, por lo tanto, sensiblemente antes que conceptualmente: conocer mediante *sensaciones estéticas*, nos insta Jorge Oteiza, retirando de la cotidianidad toda cubierta utilitaria y llena de significados, percibiendo en todo, apreciando, la fulguración y el fluir de las cosas que acontecen ahora como fuerzas, sensaciones. Este es el mundo oculto, lo invisible aún no visto, lo que se hace en un *invisto en lo visible*: un mundo que en todo momento ha estado ahí enfrente, incluso en nosotros mismos y no hemos podido percibir. Renunciar al control, nos dice Dorsky, para ver un mundo desbordante de misterio, poético y vibrante, en el que todo está vivo y nos habla. Un mundo percibido en un destello, un paraíso recuperado, redescubierto.

En la imagen se hace un nuevo visible que no es otra cosa que una *opsis pura*, en palabras de Jacques Aumont, algo que en el límite de lo figurable, entre la figuración y lo no-figurable, vive su vida en la imagen como una *materia de lo figural*. Es un límite, lo que no puede ser representado pero que se hace presente como fuerza y energía, como algo de lo vital en la imagen. Este figural es motor y sensación, y sobrepasa los niveles de lo figurativo y de lo figurado, es decir, de la mimesis y de la metáfora. Junto con la materia ontológica y la materia-de-imagen, lo figural es un tercer nivel de materia que es la misma *acción de lo visual*, trascendiendo la reproducción de lo visible. Porque una imagen es el lugar donde se configura una realidad, y por este motivo se significa a sí misma y es un mundo, y el film es el lugar donde algo se hace presente: realidad de lo cinemático a través de la cual descubrir la experiencia sensible de lo que llamamos realidad.

El cine es entonces un umbral o un acceso, una membrana permeable como la pared de la caverna paleolítica. A través de la realidad física del cine se opera un tránsito hacia la realidad interior. De esta forma Sigfried Kracauer nos habla de una redención de la realidad física, vinculada a las propiedades y funciones del cine. Pues la sustancia cinematográfica está compuesta por fugaces impresiones y pone en la ratio de lo perceptible la vida de la materia y sus presencias. Este mundo hasta entonces invisible se hace visión donde el contenido y la materia no se diferencian y donde este mundo sensorial compone su verdadero tejido narrativo, su verdadera trama. Un entramado que nos descubre el *murmullo de las cosas*, las maravillas de la vida cotidiana, las fuerzas que constituyen la vida, sus fenómenos e impresiones que quedan como huella y como trazo vivencial. Y al mismo tiempo nos descubre lo desconocido oculto en el

seno de lo ya conocido, una nueva visibilidad y nuevas relaciones entre las cosas y los seres, y por lo tanto, nuevos pensamiento e ideas a partir de realidades sensibles, de un flujo de la vida, de unas resonancias e intensidades aprehendidas antes que el pensamiento.

Los sentidos quedan comprometidos a nivel fisiológico y a nivel mental. Antes de la llegada del intelecto acontece el trance de la imagen y es en este nivel fundamental de la experiencia en el que se habrá de constituir el pensamiento como algo impensado, como límite mismo del pensamiento, sensible antes que inteligible. Un pensamiento que alborea y para el que todas las cosas se presentan en la imagen como recién nacidas, recién creadas, extraídas de la existencia por vez primera. Y añade Kracauer: *como si el cordón umbilical entre imagen y realidad aún no hubiera sido cortado*. Una trasfusión de sangre: una corriente de la conciencia que relaciona como vasos comunicantes la realidad de la imagen y la realidad externa a ella, la inmersión en la pantalla y las asociaciones subjetivas del espectador. La vida se ofrece en un nivel sensorial e inmediato, nos recuerda Kracauer, perceptible por los sentidos y el corazón, que ya no están separados.

La realidad que se aprehende en la imagen cinematográfica es por tanto inconmensurable y cualitativa, pues lo que ahí se revela como *mundo imaginal*, como tierra intermedia, y retornando a las palabras de Henri Langlois, es una *fuerza vital*. Lo que la imagen produce como visibilidad es una *visión* de la vida. Por lo tanto, afirma Kracauer, la interrelación con las imágenes no queda obstruida sino abierta: una *visión abierta*, en la que se posibilita este *poder de redención* del cine. El cine no se nos presentaría ya desde unas concepciones ilusionistas, sino más bien desde una aventura perceptiva que se gesta desde la ficción hacia una realidad vital, pues hace percibirla, contemplarla, pensarla y asumirla desde la misma ficción, cuya raíz es la propia construcción de la imagen, y que como afirmaba Jean-Marie Straub, debe *dar a las personas el gusto de vivir, el gusto del aire y del viento y de la vida*. La imagen cinematográfica es un pensamiento poético antes que un medio de ilusionismo. Un pensamiento impensado que nos *devuelve una creencia en el mundo*, y así lo plantea Gilles Deleuze cuando cambia la cuestión del ilusionismo del mundo por el *cómo nos vuelve a dar el cine la creencia en el mundo*.

Se refiere pues al redescubrimiento de un vínculo perdido, tanto con la imagen como con la vida, a un reencuentro con lo sensorial antes que con la pregunta por la significación, pues como afirmaba Mekas, el cine está ahí donde *caen las hojas del otoño*, punto en el que fuga toda significación, al menos toda significación previa, pues el poema es anterior a ella. Lo que significa una película, así como lo que significa el otoño, es una cuestión plástica, una cuestión sensible y estética. Por ello mismo Alfred N. Whitehead se refería a la necesidad de *provocar hábitos de aprehensión estética*, pues como afirma, más allá del conocimiento científico o filosófico-discursivo, *aún podemos necesitar el resplandor del crepúsculo*, aprehensión estética de lo vital, de la vida que se vive, de *prestar atención a lo que debe ser visto*, como afirmaba Henry David Thoreau, o como lo dijera Gabriel Marcel, *profundizando en las relaciones con esta Tierra que es nuestro hábitat*. Por tanto, en la *intermitencia* acontece una corriente entre la imagen y la vida, un pacto renovado con la realidad.

La imagen es el lugar donde se funda estéticamente, poéticamente, este pacto de la conciencia, donde viene a tomar cuerpo como *máscara cósmica*, como *axis mundi* o lugar de orientación. La imagen cinematográfica se erige *como aquellas piedras erguidas*, levantando un plano como potencia de visibilidad, como aquel magnetismo de las piedras y de la forma en la que quedaban engastadas en

el paisaje. De su energía depende su monumentalidad y su tiempo no es otro que el del origen, el de una *geografía primera*, que recoge e integra una memoria del paisaje. La imagen cinematográfica es un artefacto vivo, recurriendo nuevamente a las palabras de Guillermo Zuaznabar sobre la estela de Agiña, de Oteiza: Como en la piedra, en el lugar cinematográfico *se proyecta y se percibe el paisaje*, todo un cosmos sensorial, de tonalidades lumínicas, que se enciende y apaga, que es un contenedor de luz, un recipiente, un lucernario, lugar de variaciones lumínicas y de ciclo solar. La imagen es este manantial de luz y tierra, lugar con memoria. La superficie conecta con las entrañas y con los tiempos inmemoriales. Es el lugar-centro sobre el que *todo universo queda circunscripto*, nos decía Valente , donde realidad y representación no se diferencian. La imagen es el lugar, el filme es el lugar, con su propia tectónica y su sentido: el *templum* trazado por el augur, un *mundo abierto y vuelto sobre la tierra*, lugar de *conciencia y de favorable actividad*, en palabras tanto de Heidegger como de Oteiza.

Territorio de energía, en el que todo drama se hace desde la condición plástica y rítmica, en la escala de un conflicto cósmico, puesto que cuando se filma, lo que se filma es un cosmos. El cuerpo de la imagen vive este conflicto, pues es carne pensante y es trance. Es un *teatro de materias* en el que las experiencias quedan acumuladas: *landscape plus*. El paisaje y algo más, algo que viene a sumarse. Materias atravesadas de vivencia, memoria y conflicto. Lo que queda como huella en la materia, plásticamente afectada de un síntoma existencial: un *estado de emoción amplificada*, nos decía Laida Lertxundi, algo que *no puede ser completamente localizado ni absorbido*, punto de lo ininteligible. El paisaje retorna al interior, la luz queda atraída hacia el adentro. En la pantalla están *latentes todas las imágenes*, lugar en el que *todas las imágenes son posibles*, nos recuerda José Luis Guerin. Las figuras estaban ya embarazadas en la roca de la caverna, en la membrana que conecta dos mundos, lugar intermedio de actividad plástica. El mundo visible y el de lo *invisto* convergen en el lugar liminar de la imagen. En la caverna paleolítica las figuras pertenecen al cosmos de la piedra, así como las figuras cinematográficas pertenecen a la materia de la imagen. Esta es su lógica, esta es su ficción como visiones fijadas e investidas de materialidad. Primordiales elementos arrancados al paisaje que confluyen y se articulan como *máscara cósmica, solución existencial*, intentando capturar la *secreta realidad del paisaje*, de la *corteza misteriosa del cosmos*, afirma Oteiza. Emerge así la imagen como lugar del mito, como imagen de un mundo, *invención de arte en proyección social*.

La imagen es el lugar en el que la conciencia del mundo queda perpetuada, aquellas *capas geológicas descubiertas y materializadas en la tela*, como apuntaba Cézanne. *Una armonía paralela a la naturaleza* en la que todas las cosas están sumergidas y en la que nacen los valores estéticos fundamentales. Lugar de *plasticoactividad*: las fuerzas del cosmos irrumpen en la membrana, todo un flujo de sensaciones y de intensidades *ctónicas*. Este cuerpo de la imagen es el que, como afirma Deleuze, fuerza a pensar, pues el pensamiento se sumerge en las materias y se ve forzado al pensamiento de lo impensado, es decir, de la vida. La imagen cinematográfica es una potencia también de lo táctil, pues la *imagen-percepción* se dirige a todo el cuerpo, y es el ojo, la mirada, la que adquirirá esta cualidad háptica, una duplicidad de funciones. La mirada opera un tocamiento y es tocada a su vez por la imagen, quedando el sentido del tacto conectado al de la vista. Val del Omar nos habla de una *supernatural-visión* que proviene de una *iluminación pulsatoria*. En la imagen se ponen también nuestras manos, puesto que han de quedar las manos del cineasta en el proceso, incluso su cuerpo y su respiración hacerse visibles, y al mismo tiempo, las imágenes se presentan como huellas y sentidos de lo táctil.

La imagen es un lugar de *vibración de fuerzas*, pues no consiste en *reproducir o en inventar formas*, afirma Deleuze, *sino en captar fuerzas*, tomando preeminencia la *forma-sensación* por encima de la *forma-representación*, por lo que los sentidos entran en unidad y *todo deviene en sensación y acontece por la sensación*. Lo dinámico de la estructura se nos mostraba ya como una problemática de las fuerzas y a su vez, el cuerpo sin órganos artaudiano ya nos daba cuenta del todo que se hace sensación, donde todo vibra y resuena. La *sensación en su plenitud*, nos dice Cézanne, una sinestesia que deviene en una lógica coloreada y plástica, allí donde el *torbellino del mundo* se encarna en la tela, se hace carne en la imagen y en ella se descubren las *capas geológicas* de la realidad. La imagen, como acontecer de fuerzas, es un lugar de resonancias de luz y de fluctuación de energía. El cine puede hacer visible este *esencial latido*, como lo denomina Val del Omar, expresar esta *sensibilidad reactiva*.

Sin la luz no vemos el mundo, pero al mismo tiempo la luz misma nos es invisible. En la experiencia del cine, los *pinceles palpitantes* de la luz hacen visible esta vibración, este impacto, este latido. La imagen cinematográfica, que en su gestación es un encuentro entre una luz y una superficie material fotosensible, es a partir de ahí la ficción de una luz moldeada y puesta en forma, y así Jacques Aumont nos recuerda que la película es en sí misma una cuestión de *numen luminoso*, independientemente de lo que suceda en el drama y en su relato, que estarán intrínsecamente ligados a la luz, que la habrán de habitar y ser habitados por ella. La sensibilidad óptica queda complementada con una energía lumínica y así un film es una *aventura de luz*, una narración de luces y sombras. La visión y tactilidad de la imagen se hace por la luz y por sus ritmos e intensidades, es el origen mismo de la vida que se vive en ella, como lo es de la vida natural del mundo. La luz, como energía, hace resonar todo aquello que se forma en la imagen, es agente activador, y percibimos así sus fluctuaciones y cambios, su presencia formadora.

Las estructuras de la imagen se hacen luz, librándose una energía, activándose: una respiración de las formas, una mayor intensidad. La luz continua sufre así un proceso de discontinuidad sobre las figuras y las masas, modulándose como en un lugar orgánico. El aire se convierte en luz, como lo sentía Oteiza con sus maquetas de vidrio y como podemos experimentarlo en la realidad de la imagen cinematográfica. Las formas son así como peces sumergidos en un agua luminosa, en un hábitat que es pura luz, y así habitan las formas y respiran, así se desplazan y se expresan. La naturaleza de la imagen cinematográfica es la de una estructura latente, como en las pinturas de Mark Rothko, donde la materia vibra y respira, un flujo incesante de impulsos luminosos, de reverberaciones plásticas de luz encarnada, emanada desde los colores palpitantes, como condensaciones de energía y sus tendencias.

Campos de energía en expansión y contracción, en diferentes densidades, como veíamos, de otra forma, en la piedra circular de Agiña, formas en gravitación y en fluctuar convertidas en materia, como también observábamos en la obra de Eduardo Chillida. La naturaleza de la imagen cinematográfica no es distinta a todas estas realidades: este acontecer de luz y energía, en campos tectónicos de palpitation y de gravitación luminosa, es el de una imagen filmica. De esta forma, el cine puede hacer ver esta realidad que es la raíz de nuestra realidad sensorial cotidiana: antes de ver objetos lo que vemos son impulsos de luz, formas de energía.

Cuando la imagen cinematográfica quiere hacer visible esta realidad de luz y energía, hacer percibirla y sentirla, nos dice Barry Gerson, debe abordar la filmación estableciendo relaciones entre las formas y los colores, las luces y los movimientos, los cambios y fluctuaciones, el espacio y el tiempo. El cine

debe dibujar relaciones en la imagen, pues así es como ésta adviene y se hace en la materia fotosensible. La película es el agente-cinematográfico cuya continuidad radica en este devenir de energías y cuyo entramado y estructura se hacen perceptibles como un tipo de estado de conciencia, acto alquímico y *mediúmico* de los medios fotosensibles que son manifestación de una *actividad psíquica*. La luz es en la imagen agente y objeto de la visión, fenómeno natural y signo, que incide tanto en el ojo como en la conciencia y que, al mismo tiempo que hace visible, ella misma se hace a la visión, es iluminación y arte de la luz, presencia y poder transfigurador: es el principio de toda figuración en cine, materia y médium, pues ya no es discernible la luz representada y la luz representante. Es *luz esencial*, nos recuerda Aumont.

En la imagen se establece una fuerte relación entre el ser humano y la luz, una unión de la mente con la pantalla mediante una cualidad fototrópica. La luz resuena y reverbera en las estructuras, en las figuras y en los espacios, esculpiéndolos, modificándose en ellos, pero al mismo tiempo que son conformados por ella, quieren también constituirse como formas que la acojan y la atrapen, que la hagan visible: la imagen es un acontecimiento de energía y luminosidad, que a su vez contiene una dimensión espiritual. Así toda metafísica de la luz se resuelve en una estética de la luz, pues su poder nos transporta en dirección a las *antípodas de la mente*, como anunciaba Aldous Huxley. De esta forma el cine se nos presenta nuevamente hermanado a la experiencia de la caverna primigenia, a la experiencia de la luz titilante que otorga vida a las figuras de la piedra, pero también hermanado al arte de los cultos solares, que quieren atraer la luz del orbe, o cuyas obras quedan completadas por ella, incluso son puertas y tránsitos de luz.

La imagen es un universo fotosensible en el que las cosas, y los temas, se hacen en la atmósfera y el aire, cargados de luz, de pulsiones luminosas, un encuentro de fuerzas y energías, fluctuaciones y permutaciones mínimas, así se proyectan los sueños sobre los párpados cerrados, como un film se proyecta sobre la pantalla. Realidad que es la de una materia que inhala y exhala luminosidad. La visión de la imagen es la de una intensificación de la luz, distinguida en gradaciones y cualidades. Las visiones de Hildegard von Bingen nos han ayudado a comprender esta realidad que se presenta como en proyección y que acontece estrechamente vinculada a la realidad de la imagen poética. De naturaleza fulgurante y de potencias luminosamente táctiles, una luz que toma cuerpo y en la que se dibujan o desdibujan las figuras y geometrías de la visión. Esta intensidad luminosa trae consigo una intensidad cromática, una visión de los colores y de las texturas, de los materiales y de sus pliegues, así como de los volúmenes y los contrastes que adquieren un carácter eminentemente plástico, inefablemente presente.

Esta naturaleza de la visión es la verdadera narración de la imagen, lo que acontece como universo sensorial y *pensamiento impensado*, un *lugar-luz* y un lugar de fuerzas: buscábamos así aprehender mejor la realidad de la imagen cinematográfica mediante su relación con el interior de la catedral gótica y concretamente con la luz de las vidrieras. Pues la imagen cinematográfica se compone y se proyecta como modulaciones de luz, como la luz primigenia que atraviesa las vidrieras, el muro que se hace de luminosidad en el templo, el lugar acotado, y en las que toda figura y toda narración se hace de corpúsculos de luz. Este territorio no es el de la perspectiva científica o racional, sino un lugar en el que el ojo se abisma en la vida sagrada de la luz encarnada. La imagen cinematográfica es un continuum luminoso y todo en su interior se articula según la vida de la luz, como los elementos en el interior de la catedral, sean pinturas, esculturas, espacios y por supuesto muros.

El ojo es ante la visión un poderoso *sentido-órgano de percepción, de conocimiento y de gozo*. La mirada va en peregrinación por el cosmos de la imagen cinematográfica como aquellos peregrinos que físicamente recorrían las estancias de la catedral entre luces y penumbras. Así también debemos apuntar a la encarnación de las sombras en la imagen cinematográfica, formaciones de tinieblas, pues las figuras emergen desde la negrura inicial de su imagen, constituyéndose desde los orígenes en un *reino de las sombras* y sus inexplicables resonancias. La matriz es el negro y ahí se empieza a hacer la luz, manteniendo la experiencia de todas las realidades que se hacen y se establecen en todo el espectro que se abre en este mundo imaginal, pues es así como acontecen las apariciones, incluso lo que desde las sombras más densas no se deja ver, solo intuir.

Las presencias de la imagen viven en esta actividad *fototrópica* y toda continuidad cinematográfica no radica sino en este fluir de luz y de energía, siendo la narración indiscernible de estas estructuras sensibles. Por esto, más allá de un realismo óptico de la imagen cinematográfica, podemos hablar de un acontecer de la imagen como visión. Más que como escena todo sucede como visión, pues algo interfiere en la escena, como un invisto, pues la imagen se erige primeramente como un lugar para *ver de un modo concretamente visible*, nos recordaba Nietzsche. Pues es esto lo que acontece en la tierra intermedia y liminal del *mundus imaginalis*: una visión, que es la reconciliación de dos formas contrapuestas de percepción visual: extraversión e intraversión. Luz interior y luz exterior. Por una lado una visión que se hace desde el interior al exterior, y por el otro, una visión acontecida desde el exterior al interior. El ojo es la fuente de luz, como se afirmó con gran consenso durante la Edad Media; o el objeto exterior la refleja, como se afirmó a partir del Renacimiento. Y en la imagen, su reconciliación: la visión como un fenómeno activo y como un fenómeno pasivo, ambos en estrecha relación, indispensables para poder ver, pues el acontecimiento de la visión no se queda dentro o fuera, sino que sucede como una experiencia de flotación.

Cuando el cine opera la unión del *interiorizado medieval* y del *exteriorizado Renacimiento*, sucede una trascendencia de ambos para alcanzar un *equilibrio universal*, nos dice Dorsky. La transparencia de nuestra experiencia diaria queda desvelada en este punto, un punto en el que flotamos, pues no se trata de nuestra visión ni de la creencia en una visión puramente exterior ni objetiva. A nadie pertenece y no parece acontecer en un lugar localizado. En esta síntesis se fundamenta la realidad de la imagen, en un sentido externo y en un sentido interno, en la convergencia de dos iluminaciones: la luz de la naturaleza y la luz interior o luz de la mente. Encuentro entre la percepción y lo percibido, que no es enteramente el sujeto ni enteramente el objeto. Es el lugar del alma lo que se transparenta en la imagen.

La experiencia de la visión reclama, pues, aquella otra luz que proviene de la retina para sumarse a la luz reflejada. Esa otra luz que nos permite ver: una *imaginación visual formadora*, nos dice Arthur Zajonc, sin la cual las imágenes no se formalizan, no adviene la visión por mucho que acontezca el estímulo visual. Un papel activo, pues, de la *mente del ojo* en la formación del mundo y de la realidad, pues está vinculada con las capacidades cognitivas que otorgan sustancia y sentido al mundo. Pero también Zajonc nos llama la atención sobre la literalidad de sus afirmaciones mediante ejemplos médicos en los cuales, a pesar de que el funcionamiento del ojo quedaba recuperado, ni la luz exterior ni los ojos bastaban, sino que junto a este estímulo primero es necesario otro estímulo que da forma y sentido a lo percibido. Más allá del estímulo visual, el ser humano necesita aprender a ver, crear un mundo.

La percepción es así un acto de sentido y el encuentro de estas dos luces, es el destello de lo que llamamos inteligencia. La visión opera como una respiración, en el sentido en el que Adelardo de Bath hablaba de una inhalación de luz exterior y una exhalación de luz interior. La imagen pues alumbra esta realidad, pone en funcionamiento este proceder sensorial y lo lleva a la conciencia, descubre este órgano perceptivo, un instrumento interior necesario para el conocimiento de la naturaleza en su profundidad. La imagen nos asoma al *mundo intermedio*, lugar inefable de percepción, donde se obtienen nuevos sentidos y quedan renovados. La imagen cinematográfica es así un conducto directo, como afirma Val del Omar, que une *la vida en su vibración inconsciente con el individuo*. Procedimiento de *retención y emisión de vibraciones sensibles*, nos dice, que son una *vía flotante*, conducto por el que los elementos que habitan el espacio-tiempo se deslizan y nos llegan como presentimientos, como sugerencias e intuiciones. Florece así lo extraordinario, las *flores de la percepción*.

La percepción interior se ve proyectada en la pantalla, en la membrana, en una visión abierta de la imagen: visibilidad que acontece entre la realidad retiniana, lo exterior, el mundo físico; y la realidad interior, la necesidad interna, lo vital. Lo que se manifiesta en el templum o en la intersección de dos mundos en el espacio de la mandorla, allí donde lo que se ve es la vida misma, pues es esta su raíz. La imagen hace ver la vida invisible, como ya lo pre-decíamos mediante las palabras de Henri Langlois sobre los filmes de Lumière, y lo hace por medio de apariciones sensibles, pues lo que se da en la imagen es una experiencia visual del mundo. Nos lo dice así Michel Henry, pues lo que surge continuamente en la imagen es la vida, en su constante venida a sí misma, de su fondo viviente, desde su emoción misma. Estas apariciones sensibles son conductoras de emociones estéticas, apariciones pobladas de destellos, de deslumbramientos. Por ello mismo nos señala Henry que los elementos primeros de la imagen son estas formas sensibles, pues la imagen trata de esto mismo, de la sensibilidad.

La imagen es por tanto el impacto de una visión, de un *mundo otro* que no es sino lo invisible que se hace visible, pues es esta realidad de lo visible que toma conciencia de sí en nosotros. Una exaltación, pues son las fuerzas de la vida las que se hacen perceptibles, una revelación de la interioridad de la vida, su pathos, su ineludible poder. La exaltación de este poder es la vida de la imagen, su alegría, su éxtasis, como en *la hora más hermosa de Moscú* descrita por Kandinsky. Es lo que apela a la *fuerza eyaculatoria del ojo*, reclamada por Robert Bresson. El ojo abismado en la percepción de cada vibración y cada gesto, un ojo concéntrico que *alcanza todas las longitudes de onda*, un ojo con conciencia, una *mente del ojo ante todas las vibraciones posibles*, como afirmaba Brakhage. La retina resuena con cada fluctuación y la imagen hace que la mirada retorne a una unidad mitopéica y multifacética de la existencia. En la imagen toda estructura es sensible y por lo tanto abierta la permutación de las fuerzas y las energías, entre lo atómico y lo cósmico, relacionando ambos, identificándolos. La imagen, como Zajonc nos dice sobre la naturaleza de la luz, es incorregiblemente *una y múltiple*, es partícula y es onda, *una cosa individual con el universo en su interior*. Lo que hay en la imagen es esta historia del cosmos, una historia de la conciencia.

Por este motivo, y como defendía Bresson, una película ha de percibirse primero con los sentidos y la inteligencia solo habrá de intervenir a posteriori. Y así, el cine, más que tratarse de contar una historia en imágenes, es antes bien una forma de hacer ver y hacer oír, y en este sentido, en palabras de Godard, *una manzana de Cezánne es tan solo una manzana, pero es algo más que una manzana*. Es un campo geológico, es un cosmos. Porque la realidad adquiere esta intensidad en la imagen, que otorga una vida a los elementos puestos en relación en su estructura, no tanto como cualidad de lo representado,

sino como algo misterioso, una propiedad cinematográfica de las cosas: fotogenia. Una potencialidad conmovedora, que nos mueve consigo en todas las direcciones perceptibles para el espíritu, decía Jean Epstein. Todo adquiere una intensa vida, todo es personaje, porque todo está presente, en una tensión como visualidad y como alma visible. Por eso un plano de un ojo, no es ya el concepto del ojo, sino un ojo concreto. Esta realidad de la imagen, del poema, tan solo existe, nos recuerda Epstein, *con la misma realidad que una mirada*. Un *laberinto de complejidad infinitamente significativa*, nos dice Huxley, que antes que la representación de un tema, es un *rizoma sensorial*, una mirada que penetra en el universo de los pliegues. No solamente los pliegues del mundo, sino también los pliegues propios de la imagen, de sus materias. Fuerzas que remiten, nos recuerda Deleuze, a las fuerzas primitivas, que son las del alma. Esta actividad de la imagen es la de un organismo vivo y tectónico. Actividad de fuerzas, de irradiación de energía y expansión lumínica. La materia se transforma en luz y en energía.

El acontecimiento sonoro tiene también sus pliegues y su realidad deviene así en la misma realidad de la escucha, como cuando un oído se asoma a las formas de una caracola vacía, o cuando se ha penetrado en las galerías subterráneas de una caverna. Un encuentro entre una vibración externa y una resonancia interna, confluencia en un *pensar acústico* que capta mundos todavía no conceptualizados. Toda creación fue primero un sonido, una vibración, una pulsación en la gran *sinfonía universal*, nos recuerda Murray Schafer. La imagen-sonora cinematográfica, como articulación sonora, se presenta como una composición de carácter musical, pues responde a la organización de aquellas dimensiones sonoras, sensoriales y afectivas, para dar lugar a *ideas sensibles*, de carácter musical. En relación a la imagen-visual de la pantalla, en múltiples formas de relación, la composición de los sonidos de un film es también portadora de un sentido y reveladora de un universo que acontece en la escucha. Una *imaginación sonora*, nos dice Eugenio Trías: sentido derivado de las formas en las que se determina este continuum de materia fónica, conformada tanto de sonidos como de silencios. Sensibilidad e inteligencia quedan unidos, vinculados, pues el registro sensible y sensorial llama a la inteligencia, a la razón y al conocimiento. Y siempre con la mediación, en una paradójica inmediatez, de la sensibilidad.

Sonido y sentido quedan hermanados en una gnosis sonora: la experiencia inmediata de la imagen-sonora cinematográfica antes de la aprehensión intelectual de los diálogos, y al mismo tiempo, como sucedía con las materias de la imagen, la escucha de una composición sonora, en la cual sensibilidad e intelecto han entrado ya en relación. Pues esta articulación sonora responde a una *fuerza configuradora*, a una *imaginación*, como nos la redefine Trías, a una *configuración formativa*, que trabaja las vibraciones del medio elástico del sonido. Intervención en la materia fónica para articularla y formalizarla, *apelando a lo sensible y al sentido, antes que a las significaciones*. Se nos ofrece entonces un paisaje sonoro, y como afirma Hildegard Westerkamp, se ofrece la posibilidad de escuchar un ambiente tal como es, tal como se manifiesta. Acontecimientos sonoros como en una meditación, atender a las configuraciones de los sonidos y de los silencios, a los pliegues de una voz y a sus acentos.

Porque el *mundus imaginalis* es también sonoro, como en la caverna, y todo sucede como los accidentes geológicos, como un estado de la energía a otro, en campos sonoros. Energías de lo sonoro, que son como las energías del océano, un todo que fluctúa en variaciones. Así es la composición sonoro-musical: pensemos pues de esta forma el sonido cinematográfico, como una modulación

de fuerzas e intensidades, de contrapuntos, de variaciones, ritmos y estructuras, polifonías, tejidos sonoros y ambientales, micropolifonías o pequeñas percepciones, un cosmos sonoro, una respiración acústica, pinceladas de sonidos y de silencios, pues el silencio es la gestación misma del sonido y lo que queda cuando este se desvanece. *El silencio desnuda incesantes sonoridades*, como nos advertía John Cage. El silencio es otra forma de la vibración y la modulación, no es una ruptura del sonido, sino que a partir del silencio se *forma un incesante mensaje*, en palabras de Rilke.

La imagen-sonora cinematográfica es, por tanto, una composición sonoro-musical, de sonidos y silencios, materias que intervienen en relación con la imagen-visual: *cine-ojo audible*, dirá Vertov. Y el cineasta se referirá así en términos musicales a la composición visual y sonora de un film: una música para el ojo y una música para el oído, ambas en interacciones complejas. Descubrimiento cinematográfico del mundo audible al que también señalaban Walter Ruttmann y Jean Epstein, permitiendo la escucha de lo inaudito en la revelación de todo un universo acústico, generando una partitura sonora, haciendo audible la vida de las vibraciones acústicas. Con la incursión de lo sonoro, el cinematógrafo se lanza a la aventura de captar una música, modulaciones de sonidos y voces, de estruendos y susurros. Composición que en relación a la imagen visual debe actuar, como advierte Bresson, en un relevo, en una regulación de potencias, pues el sonido puede actuar también en lo visual, revelando lo que no vemos aún o no llegaremos a ver, haciendo adivinar espacios, lugares y distancias. Los sonidos y las voces son también instrumentos musicales, teniendo cada uno su tono, su cromatismo, su altura y textura. Finas composiciones y alteraciones se articulan, pues, en el ámbito sonoro de un film, en corrientes sonoras donde todo fenómeno aflora, decía Michel Henry, como el *contenido invisible de la vida*, en cada una de sus modulaciones e inflexiones.

Sin embargo, en el cine anterior al sonoro y en el cine silente hayamos, como nos indica Stan Brakhage otra forma de sonoridad, la de un *silencio audible*. Por un lado, un sentido sonoro de las imágenes visuales, que se presentan dirigiéndose al oído y apelándolo, reclamando un sentir de lo sonoro. Por otro lado, las formas y los ritmos crean una musicalidad y un sentido rítmico de las imágenes. Planteamientos de temas visuales y su desarrollo como una composición musical. Una relación que se establece entre lo visual y lo sonoro, o dicho de otro modo, parafraseando a Brakhage, pulsación de la imagen visual que afecta al pulso interno del oído. El pensamiento poético que parte de una escucha y de una rítmica habrá de resolverse en una música, aquella auténtica idea del mundo a la que apelaba Nietzsche, una sobrealbundancia de formas que viven.

En este sentido, hallamos un instinto musical en las imágenes-visuales del cine tomando forma como una música visual. Un sentir de la imagen que entra en relación con el cosmos a través de un sentir musical, de unas formas de canto y melodía, mediante las cuales se despliega el pensamiento en tanto que impensado, como un pensar sin saber que se piensa, siguiendo la premisa de Schopenhauer. La imagen es así una forma que piensa musicalmente, una estructura de formas y elementos visuales en relación con la composición sonoro-musical: cromatismos y tonalidades, disonancias e intensidades, incidencias y grados de la luz... pulsaciones y vibraciones, *nota interior de las cosas*, noción que Kandinsky retoma de Cézanne, y que es el sonido interior de las formas, la *resonancia interior* que se hace sensible. Esta música de las imágenes es su realismo, su estatuto de realidad viviente. Un complejo entramado de fuerzas, de relaciones anímicas y espirituales, en una lógica inherente a su estructura y a su realidad interior. Por esto mismo lo exterior que ocasiona una imagen no es ya una realidad referencial, sino que la realidad de la imagen es su propia interioridad.

La musicalidad de lo visual se relaciona pues con la dimensión abstracta de las imágenes, figurativas o no, y acontece en su vida plástica, como fuerzas que se tornan en formas. Formas que como decía August Macke expresan dichas fuerzas misteriosas, lo inefable de una imagen. Toma cuerpo así la imagen cinematográfica, como cuerpo musical, como estructura rítmica, como una sinestesia que es vivida en los órganos internos de la percepción, en la interioridad de las sensaciones, en una sinapsis de lo sensible, y que se cumple en una *corriente de lo visible*. Como nos dice Eric Rohmer, se trata de la capacidad del cine de rastrear en lo fenoménico, de su propia presencia como fenómeno y de lo que acontece en su fluencia en tanto que una forma sensorial de ir a la cosa-en-sí. Seguir la corriente sensorial de la vida interior y del fenómeno de la percepción de las cosas. Es el descubrimiento de esta melodía en la imagen cinematográfica, un canto secreto de los seres y del mundo.

Esta música visual establece una relación inmediata con los procesos mentales, o en palabras de Brakhage, es un *equivalente* al movimiento de la mente, que apunta directamente a la fisiología del pensamiento, a los procesos mismos del pensar, una reacción instintiva a las fuerzas, ritmos y procesos de la imagen, que como nos decía Helga Fanderl, intensifican y hacen más consciente su experiencia. El percibir y el filmar se hacen un solo gesto, también el percibir y la imagen misma, quedando esta unidad basada en lo rítmico y en lo musical, como en una respiración, en un cuerpo u organismo sensorial que hace danzar al pensamiento. Por lo tanto, de una base fisiológica pasamos a una experiencia *intersensorial* interna, de interioridad, que opera al nivel del sistema nervioso a partir de los impulsos sensoriales de la imagen, recibidos no solamente por los órganos externos de percepción, claro está, sino también por la percepción interna, en la que estos vínculos se establecen y operan como afectación.

La musicalidad nos aparece como la articulación de una serie de fuerzas formadoras, tanto en la sonoridad como en la visualidad, y estas intensidades tienen su afectación sobre las vivencias físico-psíquicas del sujeto de la percepción, llevándolo con su cauce, sensualidad y sensibilidad mediante, hacia una afectación vital y una huella cosmológica, pues lo que resuena en nosotros de esta forma, es una *esencia del cosmos*, como nos recordaba Schneider. Asistimos a un *concierto místico*, que ya no representa sino que es él mismo la armonía y la sustancia del mundo. Un entramado de vibraciones que se abre al universo, a una *música de las esferas*, como ya lo habían afirmado los pitagóricos. Todas las capacidades simbólicas, nos decía Nietzsche, son estimuladas por esta continua gestación del mundo, por estas *chispas-imágenes*. Sobreabundancia de formas en un desbordamiento de los velos, de una significatividad más alta, de orden cósmico, en el que narrativa y formas quedan elevadas a un plano trascendente pero inmanente al mismo tiempo. Fecundas de musicalidad alcanzan una vida de hechos universales, de acontecimientos cósmicos. La visión es más intensa y más profunda que de ordinario y el mundo queda ampliado, desde la finitud de las formas, hasta la infinitud de la visión. Recurriendo a las palabras de Newton, la materia es resonante porque se encuentra asistida por signos de vida, y por ello en dicha resonancia habrán de encontrarse aquellos signos. Todo orden cósmico aparece asociado a una musicalidad, a un mito de lo musical y que se construye musicalmente.

Recurriendo a las palabras de Nicómaco de Gerasa en su tratado de Armonía, y aplicándolas a la imagen, podemos pensarla como un fluido habitado por cuerpos vibrantes. La imagen queda activada por esta música de los cuerpos que la habitan y se relacionan en ella, haciendo que el alma pase por diferentes estados, como afirmaba Al-Hasan Al-Katib. Athanasius Kircher nos hacía ver la relación

entre las vibraciones musicales y las resonancias de la luz, vinculando como en muchos otros textos sobre la armonía universal la sonoridad cósmica con el orden de lo visual, incluso dando cuenta de estas resonancias mediante estímulos o esquemas eminentemente visuales, como son los casos que recogíamos de Robert Fludd o de Mikoajus Konstantinas Ciurlionis. Traducciones de lo musical a lo visual, haciendo perceptible incluso la vibración del aire.

La imagen es así una manifestación de las fuerzas en su lugar propio, resonantes y danzantes, musicales y coreográficas: es la historia de esa fuerza, nos dice Schneider, su historia interior. Esta es la verdadera historia y narración de la imagen: la un esfuerzo llevado a su término, la del fondo mismo de la Vida. La imagen cinematográfica es el lugar de estos acontecimientos fenoménicos danzantes y gestuales, es un lugar de gestos, de su intensidad, percibidos como perturbaciones en la materia. Lo que se experimenta en un cambio y una modulación. Modificaciones mínimas que el poeta hace notar, como nos advertía Francisco Algarín Navarro, algo inadvertido: un gesto o un rasgo que da lugar a un máximo de agitaciones, incluso en el reposo. Gestos que configuran un invisto en la imagen, un puente entre lo visible y lo invisible, de la que el gesto es *anunciador*, una *herida abierta*, una *regalada llaga* que su vida imprime en la imagen, en el *mundus imaginális*: la mandorla o la forma de la herida como visión abierta. Ritmos y pulsaciones en los que se inscribe un impensado, del que como una corriente nace el pensamiento mismo, los procesos del pensamiento, fuerzas que atraviesan el sistema nervioso.

Corriente que al mismo tiempo establece vínculos y por los que se forja una vida en el film: una realidad cinematográfica, esperada ya por los seres y las cosas, como nos recordaba Bresson. Esta puesta en relación nos aparece estrechamente vinculada nuevamente con el pensamiento, porque como afirmaba Godard, si el cine está hecho para pensar es porque está hecho para relacionar. El cine es un *disparador de asociaciones*, recordando las palabras de Béla Balazs, que se inicia primeramente en el mismo plano cinematográfico, en la construcción de un plano. Una misma toma es ya un montaje, un espacio en el que se articulan y ponen en relación distintas materias y formas, las distintas presencias, y al mismo tiempo donde ya se vinculan distintos planos dentro del mismo encuadre, como ya observábamos en los films de Lumière. Por lo tanto un mismo encuadre ya está compuesto de múltiples niveles, de un articulación de elementos internos.

La raíz del montaje es por ello mismo la composición, una problemática que Eisenstein relaciona con la armonía en la que todas las vibraciones y oscilaciones son percibidas al mismo tiempo que se aprehende su totalidad. La cuestión de lo musical retorna en este punto, y su asociación con las palabras de Kandinsky. Porque esta problemática de la armonía es una cuestión de las fuerzas y las vibraciones de lo cinematográfico, es decir, de las modificaciones cinemáticas, tales como un palpitar de la imagen, un oscilar de la luz, un cambio mediante las transformaciones de una película. De esta composición de carácter musical se deriva la composición en tanto que montaje: una relación de estratos, de partículas, de oscilaciones y tonos, una acumulación y una yuxtaposición, un entramado que conforma la imagen, y que en sí mismo es una narración en tanto que establece relaciones y fluctuaciones, puesto que es el desarrollo de una estructura que puede ir transformándose con una sucesión de cambios, tanto en el mismo plano – plano secuencia –, como en la relación de distintos planos. La imagen cinematográfica acontece como una cascada, en interconexiones, y como un múltiple, algo que es muchas cosas a la vez.

Aquí retornábamos al ejemplo del haikin, que cuando compone su haiku, compone múltiples relaciones y es en ellas donde se gesta el poema. Una trama de relaciones que es la esencia del haiku, puesto que es la esencia de la vida: acción que es vínculo, lo sagrado. Nexos y encuentro que construyen la totalidad de las sensaciones, que se modificarían con una configuración distinta. Un encadenamiento de elementos en el interior de la imagen, como un tejido, y así lo reconoce también Eisenstein en la pintura de El Greco, y que más allá de la figuración o de la descripción se presenta como composición, como fuga, como visión articulada. Un montaje a partir de elementos independientes, pero finalmente interdependientes. Montaje que igualmente en su pintura es de modulación, de transformación en un solo plano, incluso el encuentro de planos y perspectivas en una sola, en una perspectiva imposable.

En el montaje de diferentes planos la realidad del encuadre prosigue en el corte, donde la percepción queda actualizada en un desplazamiento que reconstituye el todo de la imagen cinematográfica, como decíamos, que acontece en cascada, en un fluir, en un continuum. Relaciones entre planos como en una modulación de las energías y las fuerzas, que conforman relaciones y vínculos, yuxtaposiciones y fricciones, huecos y elipsis, espacios intersticiales en los que aparece también un *invisto en lo visible*, por lo que viene como unión o colisión entre planos, o por lo que se escapa en el corte. El corte y sus modulaciones encuentran otros lugares de la imagen, alteraciones visuales y de luz, como ya lo encontrábamos en el montaje de Griffith. Modulaciones que son rítmicas y musicales, organizadas, como nos decía Eisenstein, desde las cualidades de la toma y sus fuerzas, hasta un montaje in-crescendo que integre ritmos, armonías y procesos intelectuales. Es decir, desde la toma y los ritmos internos, desde lo *primitivo-emotivo*, hasta al alquimia de lo que Eisenstein denomina el *montaje intelectual* y que apela al pensamiento, a un pensamiento haciéndose, en el proceso mismo del pensar y por el que se resuelve el conflicto o la yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales penetrando en el corazón de las cosas y los fenómenos.

Dziga Vertov nos habla del descubrimiento del mundo visible mediante el montaje, partiendo de imágenes filmadas y recopiladas, puestas en relación y en una lucha por la visión, una comprensión de la realidad. De nuevo Vertov hace hincapié en una composición rítmica visual que esté cargada de sentido. El montaje es ininterrumpido y abarca toda la elaboración de la película: desde la orientación del ojo ante los estímulos visuales hasta el montaje entre planos y su proyección. Organización de lo visual que desemboca en la filmación, captando un pulso de la vida, llegando hasta la unión de fragmentos en un compuesto, un montaje después del rodaje, captando las relaciones necesarias, configurando un entramado que descubre el tema de un film, los vínculos y la reorganización del material. Problemática pues del montaje que es la raíz del *kinokismo*, organizando los elementos según las propiedades del material y del ritmo interior de cada cosa.

Un *invisto* se deja ver en los pliegues y en las relaciones, aquello que acontece en las juntas, como nos recordaba Bresson, incluso en aquello que queda elidido entre dos imágenes. Unión íntima entre imágenes que establece nuevas relaciones, y por ello mismo, Bresson lo señala como fundamento de la creación, que consiste en posicionar y en enlazar, no en deformar ni en inventar. Articulación y composición: un encuentro en el camino y la imposibilidad de separarse. En su sistema del *cinematógrafo* las imágenes reviven en una unión compositiva de fuerzas y de núcleos, imágenes que se transforman en el contacto. Relaciones y modulaciones musicales, acciones invisibles ejercidas entre imágenes-visuales y sonoras. Como plantea Cézanne, al margen de la figuración, de la representación o significación, la película es una combinación de líneas y de volúmenes en movimiento. El montaje es un sistema orbital, de relaciones en gravitación.

Jean-Claude Rosseau se refiere así a la armonía de fuerzas en los vínculos entre planos, en los que se adivina el film, no en el decir algo, sino en el encuentro y en el acuerdo entre las imágenes, en su correspondencia y disposición. La continuidad no es literaria, no es *raccord* sino *acuerdo* (*accord*).

Montaje musical y orbital, de acciones recíprocas entre planos: el montaje a distancia de Artavazd Pelechian separa las imágenes que, juntas, crearían un significado, un cierto sentido, poniéndolas en relación mediante una tensión de distancia y de diálogo a través de una secuencia de planos situados entre ambas y que también resonarán con otros tantos. Las imágenes similares quedan alejadas, planos o escenas enteras, y vueltas a interrelacionar pero en una distancia, en forma de ecos o de arcos, en forma de retornos, variaciones. Interacciones múltiples, en sinapsis, en un sistema atómico que interconecta todas las partes del film como en la estructura interdependiente de un cosmos. Planos distantes que en el *montaje polivalente* o *abierto* también entran en relación en un sistema de rimas y arcos métricos, resonancias, donde todo avanza pero devuelve un eco. Un montaje en el que la mente no pueda tomar el control de la situación, nos decía Dorsky. Lo que así emerge son otros planos de la conciencia y otros estados en la vivencia del film. El film es un organismo que crece de manera autónoma y como un sistema de fractales. La necesidad de la propia película antepuesta a toda determinación exterior, progresar de un plano a otro únicamente a partir de esta necesidad. Tras Warren Sonbert, será Nathaniel Dorsky quien lleve este sistema a sus últimas consecuencias.

La realidad cinematográfica en el montaje se basa en presencias y desplazamientos, en planos y cortes: la acogida lumínica del plano, que crece y se expande, una realidad en sí misma, de estratos y capas, cuya energía llega a un punto de fulguración, de explosión en el corte que declara la claridad de los planos, una reconstitución de la claridad primaria de lo visual. El corte es un desplazamiento, una frescura visual, un cambio, una alteración en el preceder de la psique, activada al nivel de las formas, las texturas y los colores, movimientos y peso del desplazamiento. El corte anima lo innombrable y lo conmovedor, activa una serie de procesos lógicos, en una armonía entre lo sensorial, lo indecible y lo narrativo, en una proporción en la que el corte funcione visualmente y active una conectividad poética resonante, encontrando también un cierto sentido o inevitabilidad en las relaciones, una narrativa. El montaje es así un sistema de resonancias, una aventura que define la relación entre el universo y el ser humano, como en una teoría del cosmos que se gesta en la imagen cinematográfica. La realidad es cósmica, en el fluir de las energías y de la luz.

En esta realidad de la imagen, debíamos pues abordar el realismo temporal del cine, preguntarnos por cuál es dicha realidad de tiempo cinematográfico, que acontece en la conciencia antes que en el tiempo medido del reloj, tanto en el tiempo de proyección como en el tiempo narrativo, pues el primero es de una duración cronométrica y el segundo nos sitúa en momentos temporales distintos. El tiempo cinematográfico nos sitúa más bien en una duración vivida, en la que todo a cada instante se modifica y cambia, de un estado a otro, también la propia psique y los estados de percepción. El pasado se prolonga en el presente en un zumbido ininterrumpido de la vida profunda, como nos advertía Bergson. Hablamos de una duración que no se mide, sino que se percibe por intuición, vivida desde el instinto, y puede perseguirse hasta una fuente, hasta un *tiempo del origen*, remontando hacia una luz universal. Todo acontece en gerundio, en un ser siendo, fluencia que no es la de un embalsamamiento temporal, ni responde por entero a un tiempo objetivo, entendiéndolo aquí como un tiempo externo. El realismo del tiempo acontece en los pliegues de la conciencia y es una realidad compleja de ritmos y de duración que nos conducen a un punto que es el fondo mismo del que habrán de emerger las leyes del tiempo vital a las que apuntaba Tarkovski.

La realidad del tiempo cinematográfico, en tanto que realidad poética, se sitúa antes de dichas leyes. Es un tiempo que alborea, un tiempo otro, que no solidifica las fuerzas, nos decía Maillard, un tiempo que es el acontecer de todas las fuerzas y las energías: *la forma final de la energía*, decía Barry Gerson. Es una cuestión de ritmo, el de todas las cosas siendo, de nuevo en palabras de Maillard, un suceder entre todos, y en el que todo es vibración y resonancia. Kandinsky se había referido ya a esta realidad de energías y fuerzas en la pintura, y nos permite así pensar esta vida de la imagen: fuerzas en trayectorias, encuentros y fluctuaciones, en convergencias, superposiciones y desapariciones. Lo que Maillard nos muestra aquí es la apertura a otro universo comprensivo, el de una temporalidad del suceder, en el que lo importante es la escucha y la atención: *el tiempo como forma de nombrar la atención*, aprendizaje del ritmo del otro, en el camino de un sentido, de situarse en la *confluencia de las cuerdas sonoras*. La duración no es pensada, sino antes bien sentida, y una duración atendida, en una escucha, un tiempo recibido del poema, de su propio tiempo, fundado en las formas, un tiempo vivo que emerge con las formas discontinuas del magma informe.

El tiempo cinematográfico coincide con este tiempo poemático, estético, una unidad temporal, en *cohesión molecular y gravitación universal*, como nos lo describe Val del Omar, una *cohesión-amor de las formas*. El cinematógrafo nos abre pues a un conocimiento del tiempo en su percepción y su aprehensión como misterio, en las apariencias de duración que fluyen en el encuentro entre la exterioridad y la interioridad. Como señala Epstein es una nueva dimensión de los fenómenos, una corriente que se torna experiencia sensible. Es la vida que se vive en un film, su alma, su conciencia, que acontece en el instante mismo, en un pleno *presente continuo* y que contiene una totalidad de tiempos, pues no consiste ya en la horizontalidad temporal, sino es la verticalidad del instante. Ahí todo sucede en el presente mismo, tanto pasado como futuro, en las formas. Diferentes capas y estratos de tiempo que suceden como estratos de actividad en un tiempo del *aquí y el ahora*, del presente que ya observábamos en el haiku. Un tiempo de lo infinito, de lo absoluto, que se despliega en el mismo instante, como nos decía Thoreau, y se realiza. Así Dorsky nos habla de este tiempo absoluto: en el ahora existe cada momento temporal, en un eterno ahora, el de las presencias, que entra en relación con el tiempo relativo. El cine, como un cauce, respeta el tiempo relativo, pero revela en sus presencias esta temporalidad de lo absoluto, un ahora que contiene en sí todos los tiempos y que conduce al corazón de la obra, en el que tanto el tiempo relativo como el absoluto se presentan simultáneos.

Hablamos pues de un tiempo trascendente pero que se desprende de la película, que es inmanente a ella, pues funda su vida interna. Así desde la duración del plano secuencia podemos seguir remontando hasta el instante de un fotograma: a una partícula temporal, la impresión o el destello, lugar de revelación del paraíso como nos decía Jonas Mekas, un parpadeo. Una forma narrativa nueva que Markopoulos compone a través de frases compuestas por *fotogramas únicos*, evocadora de *imágenes-pensamiento*, y cercanas a la composición musical. Markopoulos fusiona el montaje clásico con este otro sistema que él denomina más abstracto. La imagen evoca el estatuto del pensamiento, de carga psicológica y estética, en el *cine-como-cine*: principio y momento eterno en el que el cineasta, como un físico, se mueve en los niveles de mínimas permutaciones. En el instante sucede todo tiempo posible y todo vislumbre. *En esta inmensidad no cabe el reloj*, nos dice Val del Omar. *Tirar el reloj al agua* es hundirlo en la materia oceánica, en el suceder de las energías, el realismo del tiempo cinematográfico.

Revelador de toda una vida oculta, nos recordaba Artaud, el cine nos pone en relación con esta vida de la materia de las imágenes y con un territorio profundo que aflora en ellas, desvelando una atmósfera cercana al trance, favorable a las revelaciones, haciendo aparecer ante la mirada aquello que tal vez no se hubiera visto nunca, retomando la afirmación de Bresson. Un *invisto en lo visible* que activa las energías aletargadas, que reviven y que sutilmente pulsan en el espectador, en su *inquietud de vida*, diríamos con Henri Bergson; en el espacio intersticial entre el yo del sujeto y lo inefable de la naturaleza, en palabras de Zambrano; un descubrimiento de las cosas para el alma, un descubrimiento en la vivencia sensorial, como afectación. Un *afán de desvelar y de dar a ver lo desvelado*, que es la vida en tanto que vivencia, que se hace imagen y que abre la razón o la ratio de las cosas a nuevos sentidos y nuevas relaciones, una *razón poética* en las imágenes del cine, un mundo en un grano de arena o en una gota de agua. Una aventura en la complejidad de la percepción, en la visión del cosmos, en formas y figuras que se ofrecen, parafraseando a María Zambrano, en una visión y en una intuición antes que en un sistema de razones. La imagen nace como una realidad vital, de un ritmo que es aprehendido antes de verbalizarse, algo que nace de la vastedad de la visión y al escucha.

ÍNDICE DE IMÁGENES DE LA SEGUNDA PARTE

FIG. 1 - El Greco. *Vista y plano de Toledo*. Óleo sobre lienzo. 132 cm × 228 cm. 1608. Museo de El Greco, Toledo.

FIG. 2 - El Greco. *Vista de Toledo o Tormenta sobre Toledo*. 1597-1600. Óleo sobre lienzo. 121,3 x 108,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

FIG. 3 - Johannes Vermeer. *Vista de Delft*. Óleo sobre lienzo. 96,5 cm × 115,7 cm. h. 1660-1661. Mauritshuis, La Haya.

FIG. 4 - *Cueva de Lascaux. Sala de los toros*. Publicada por National Geographic. AGE FOTOSTOCK.

FIG. 5 - Nicolas Pussin. *Paisaje en calma*. Óleo sobre lienzo. 97 cm x 131 cm. 1650 – 1651. Getty Center. Los Angeles, California.

FIG. 6 - Johnny Warangkula Tjupurrula. *Kumpurarrp*. Pintura. Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists.

FIG. 7 - Utagawa Hiroshige. *53 estaciones de Tokaido. Estación 13: Hara*. Grabado en madera. Fecha desconocida.

FIG. 8 - Shen Zhou. *Monte Lu elevado*. Tinta sobre papel. 193.8 cm x 98.1 cm. National Palace Museum. Taipei, República de China.

FIG. 9 - Vincent van Gogh. *Camino con ciprés bajo el cielo estrellado*. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. 1890. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos.

FIG. 10 - Paul Cézanne. *Montaña Sainte-Victoire y Château Noir*. Óleo sobre lienzo. 66,2 x 82,1 cm. Aprx. 1904 - 1906. Bridgestone Museum of Art. Tokyo.

FIG. 11 - Paul Cézanne. *Bodegón con manzanas y naranjas*. 1895-1900. Óleo sobre lienzo. 73 × 92 cm. Musée d'Orsay. Legado de Isaac de Camondo, París.

FIG. 12- Jorge Oteiza. *Friso de apóstoles en la fachada principal del Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu*. 1953-1969. 270 x 1200 x 90 cm. Talla en piedra. Oñati. Foto: Josu Goñi Etxabe.

FIG. 13 - *Salle du crâne*, cueva de Chauvet. <http://archeologie.culture.fr/chaudet/es>.

FIG. 14 - Cueva de Altamira. *Vista general del techo de la Gran Sala*. Foto: Museo de Altamira y D. Rodríguez.

FIG. 15 - William Tucker. *Caballo X*. 1986. Bronce, edición 6/6. 88,9 x 91,4 x 53,3 cm. McKee Gallery, Nueva York.

FIG. 16 - Auguste Rodin. *Pierre Puvis de Chavannes. 1891*. Marmol. 1911-1913. 81,9 x 126 x 55,6 cm. Musée Rodin, París.

FIG. 17 - Jorge Oteiza. *Piedad Nº 2 para Arantzazu*. 1973 a partir del yeso de 1969. 17 x 14 x 7 cm. Edición, múltiple de 68 ejemplares, fundición en bronce con diferentes pátinas. Museo de Arte Moderno de Santander y Cantabria.

FIG. 18 - *Menhires en Le Ménec*, Carnac, departamento de Morbihan, Bretaña. Conjunto megalítico de 1099 menhires, de hasta 4 metros de altura, en semicírculo. Neolítico 4.500-2300 a.C.

FIG. 19 - Jorge Oteiza. *Homenaje al Padre Donosti. Estela de Agiña*. 1958. Talla en mármol gris y caliza blanca. 210 x 165 x 161 cm. Foto: Juan San Martín.

FIG. 20 - Giorgio de Chirico en *Eniaios IV*, de Gregory Markopoulos, proyectada en Temenos, cerca de Lyssaraia en Junio de 2008. Fotografía de Michael Wang. Temenos Archive. Publicada en la web de Lumière: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/entrevistabeavers/entrevistabeavers_en.php

FIG. 21 - Kare-sansui en Ryōan-ji, Japón. Terminado en 1450.

FIG. 22 - Diego Velázquez. *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo nacional del Prado, Madrid.

FIG. 23 - Jorge Oteiza. *Homenaje a Velázquez. Primer ejemplar*. 1958-1959. Chapa de acero sobre base de piedra. 20 x 40 x 20 cm. Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

FIG. 24 - Jorge Oteiza. *Caja vacía*. 1958. Acero corten. 53,5 x 46 x 46 cm. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía.

FIG. 25 - Jorge Oteiza. *Estela funeraria-Capilla. Tú eres Pedro*. 1956-1957. Talla en mármol. 19,5 x 19 x 5 cm. Colección particular, Madrid.

FIG. 26 - Pina Bausch en *Café Müller* (1978).

FIG. 27 - Jerzy Grotowski. *El Príncipe Constante* (1966).

FIG. 28 - Tadeusz Kantor. *La clase muerta*. Cracovia, mayo de 1983.

FIG. 29 - Eduardo Chillida. *Gravitación IV*. 1987-1988. Collage sobre papel: papeles recortados superpuestos y unidos con cuerda. 23 x 19,5 cm. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía.

FIG. 30 - Mark Rothko. *Pintura multiforme*. 1948. Óleo sobre lienzo. 144 x 118,7 cm. National Gallery of Australia, Canberra, Australia.

FIG. 31 - Mark Rothko. *Sin título. Naranja y Amarillo (YELLOW, ORANGE, YELLOW, LIGHT ORANGE)*. 1955. Óleo sobre lienzo. 207 x 152,5 cm.

FIG. 32 - Jorge Oteiza. *Unidad triple y liviana*. 1950. Fundición en cinc sobre base de madera. 38 x 15 x 15 cm. Colección particular, Madrid.

FIG. 33 - Jorge Oteiza. *Maquetas de vidrio para el estudio de la Pared-Luz*. 1956. Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

FIG. 34 - Henry Fox Talbot. *Calótipo. Planta en positivo y en negativo*. 1842 – 1843.

FIG. 35 - László Moholy-Nagy. *Fotograma*. 1923. Copia en gelatina de plata. 9,8 x 30 cm. George Eastman House Collection.

FIG. 36 - Man Ray. *Rayografía*. 1922. Gelatina de plata. 23,9 x 29,9 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

FIG. 37 - Nan Goldin. *El abrazo. Nueva York*. 1980. Copia en cibachrome, 101,6 x 76,2 cm.

FIG. 38 - Duane Michals. *Recién casados en la ventana*. Copia en gelatina de plata. 11,8 x 17,5 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

FIG. 39 - Wilhel Hammershoi. *El polvo danzando en los rayos de sol*. 1900. Óleo sobre lienzo. 70 x 59 cm. Ordrupgaard, Copenhagen.

FIG. 40 - Francisco de Zurbarán. *San Serapio*. 1628. Óleo sobre lienzo. 12,2 x 104 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.

FIG. 41 - Johannes Vermeer. *La copa de vino*. 1658-1660. Óleo sobre lienzo. 66,3 x 76,5 cm Gemäldegalerie, Berlin.

FIG. 42 - Edward Hopper. *Habitaciones junto al mar (Rooms by the sea)*. 1951. Óleo sobre lienzo. 74,3 x 01,6 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

FIG. 43 - Caravaggio. *La vocación de San Mateo*. 1599-1600. Óleo sobre lienzo. 322 x 340 cm. Pared lateral derecha de la capilla Contarelli. Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.

FIG. 44 - *El carro solar de Trundholm*. Año 1300 a. C. Bronce y oro. Disco de 25 x 59 cm. Museo Nacional de Dinamarca en Copenhague. Foto: Malene Thyssen.

FIG. 45 - Claude Monet. *Serie de pinturas sobre el motivo del parlamento de Londres*. 1900-1904. Óleo sobre lienzo. 81 x 92 cm cada pintura.

FIG. 46 - William Turner. *La ciudad de Lucerna desde el lago*. 1800-1851. Acuarela y lápiz. 47,3 x 29,5 cm. The Morgan Library & Museum.

FIG. 47 - Vidriera gótica. Rosetón norte de la Catedral de Chartres. s. XIII.

FIG. 48 - Francisco de Zurbarán. *Bodegón con cacharros*. 1650. Óleo sobre lienzo. 46 x 84 cm. Museo del Prado, Madrid.

FIG. 49 - Odilon Redon. *El carro de Apolo*. 1905. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

FIG. 50 - Odilon Redon. *El ojo, como un globo grotesco, se dirige hacia EL INFINITO*. 26,2 x 19,8 cm. La Haya, Gemeentemuseum.

FIG. 51 - Escuela de Nóvgorod. *La deposición en el sepulcro*, finales del siglo XV. 90 x 63 cm. Pintura sobre tabla. Tretiakov Gallery, Moscú.

FIG. 52 - Pablo Picasso. *El acordeonista (L'Accordéoniste)*. Céret, verano de 1911. Óleo sobre lienzo. 130,2 x 89,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Colección fundacional Solomon R. Guggenheim.

FIG. 53 - Alfred Stieglitz. *Desde mi ventana en el Shelton, norte*. 1932. 24,2 x 19,2 cm. Copia en gelatina de plata. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

FIG. 54 - Alfred Stieglitz. *Music. A Sequence of Ten Cloud Photographs*, No. II. 1922. 23,8 x 19,3 cm. Gelatina de plata. Alfred Stieglitz Collection, 1949.775. Art Institute of Chicago.

FIG. 55 - Vassily Kandinsky. *Pintura con tres manchas, nº 196*. 1914. Óleo sobre lienzo. 121 x 111 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

FIG. 56 - Georgia O'Keeffe. *Series 1 – From the Plains*. 1919. Óleo sobre lienzo. 68,6 x 58,4 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

FIG. 57 - Hilma af Klint. *Los diez mayores, Nº2, infancia, grupo IV*. 1907. Témpera sobre papel montado. 315 x 234.

FIG. 58 - Hilma af Klint. *Árbol del conocimiento Nº1*. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel. 25,7 x 299,5 cm.

FIG. 59 - Max Ernst. *Nacimiento de una galaxia*. 1969. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Galerie Beyeler, Basilea.

FIG.- 60 - Miraj Nameh. *Muhammad envuelto por las llamas doradas que emana su cuerpo en el cielo*. En la obra de Mir Haidar, *El milagroso viaje de Muhammad*, Folio 36.

FIG. 61 - Eugène Atget. *Hotel des Archeveques de Lyon, rue Saint-Andre-des-Arts, 58*. 1900. Papel albuminado de plata. 22 x 16,7 cm. Abbott-Levy Collection.

FIG. 62 - Brassäi. *Avenue de l'Observatoire, París*, 1933. Copia en gelatina de plata. 27,94 x 20,32 cm.

FIG. 63 - Edward Steichen. *Balzac a contraluz. Medianoche*. 1911. Fotograbado. 15,9 x 20,2 cm. Camera Work, 34-35.

FIG. 64 - Francisco de Zurbarán. *San Francisco de pie contemplando una calavera*. Circa, 1633-1635. Óleo sobre lienzo. 91,4 x 30,5 cm. Saint Louis Art Museum.

FIG. 65 - Francisco de Zurbarán. *San Fancisco*. 1631-1640. Óleo sobre tela. 197 x 106 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

FIG. 66 - *Minkisi o Nkisi. Figura masculina con tiras de cuero*. Procedente de Angola, República Democrática del Congo. Siglo XIX. 36.8 x 31.8 x 33 cm. Brooklyn Museum.

FIG. 67 - Robert Mapplethorpe. *Ken Moody*. 1983. Papel de gelatina de plata. 38.4 x 38.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York / The Robert Mapplethorpe Foundation.

FIG. 68 - Robert Mapplethorpe. *Orquídea*. 1982. Copia en gelatina de plata. 38,4 x 38,4 cm.

FIG. 69 - Anselm Kiefer. *Las célebres órdenes de la noche (Die berühmten Orden der Nacht)*, 1997. Acrílico y emulsión sobre lienzo. 514 x 503 x 8 cm. Guggenheim Bilbao Museoa.

FIG. 70 - Caspar David Friedrich. *Monje a la orilla del mar*. 1808-1810. Oleo sobre lienzo. 110 x 171,5 cm. Staatliche Museen de Berlín.

FIG. 71 - Jan van Eyck. *Retrato de hombre con turbante*. 1433. Óleo sobre madera. 25.5 cm x 19 cm. National Gallery, Londres.

FIG. 72 - *Nacimiento de estrella en N81*. Constelación Tucana. 200.000 años luz. Telescopio Hubble. 23 de julio de 1998. Mohammad Heydari-Malayeri (Paris Observatory, Francia) NASA/ESA.

FIG. 73 - Rafael Ruiz Balerdi. *Gran jardín*. 1966-1974. Óleo sobre lienzo. 240 x 571 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

FIG. 74 - Eduardo Chillida. *Lurra G-128*. 1989. Terracotta. 19.8 x 30.5 x 21.8 cm.

FIG. 75 - M^a Paz Jiménez. *Núcleo orgánico plástico*. Circa, 1971. Óleo sobre lienzo. 75 x 75 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

FIG. 76 - Hans Memling. *Tríptico de los Santos Juanes*. c. 1479. Óleo sobre madera de roble. Panel central: 173.6 x 173.7 cm. Paneles laterales. 176 x 78.9 cm. Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Brujas.

FIG. 77 - Rogier van der Weyden. *Crucifixión (díptico)*. 1460. Óleo sobre madera de roble. Panel izquierdo: 180.3 x 93.8 cm. Panel derecho: 180.3 x 92.6 cm. Philadelphia Museum of Art

FIG. 78 - Rogier van der Weyden. *El Descendimiento*. Antes de 1443. Óleo sobre tabla, 204,5 x 261,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

FIG. 79 - Tintoretto. *La Coronación de la Virgen, llamado El Paraíso*. 1564. Óleo sobre tela. 143 x 362 cm. Musée du Louvre, París.

FIG. 80 - Mikoajus Konstantinas Ciurlionis. *Sternensonate - Andante*. 1908. Óleo sobre lienzo. 73,5 x 62,5 cm. Museo Ciurlionis, Lituania.

ÍNDICE DEL ENSAYO VISUAL

1. VISIÓN

PAG. 195

Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara / El hombre con la cámara (Dziga Vertov, 1929)

PAG. 196

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

PAG. 197

Tren de sombras (José Luis Guerin, 1997)

PAG. 198

Fuego en Castilla (José Val del Omar, 1960)

PAG. 199

Eye (Guy Sherwin, 1978)

PAG. 200

Fuego en Castilla (José Val del Omar, 1960)

Santa Verónica (Hans Memling, circa 1483) [díptico de San Juan y Santa Verónica, tabla derecha]. Óleo sobre tabla. 31.2 x 24.4 cm.

PAG. 201

Scénario du film Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

PAG. 202

Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara / El hombre con la cámara (Dziga Vertov, 1929)

PAG. 203

Lung Boonmee raluek chat / Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas (Apichatpong Weerasethakul, 2010)

PAG. 204

Esclavo despertándose (Michelangelo Buonarroti, c 1525-30). Mármol. Galleria dell'Accademia, Florencia

Pierre Puvis de Chavannes, 1891 (Auguste Rodin, 1911-1913) Marmol. 81,9 x 126 x 55,6 cm. Musée Rodin, París.

Sleeping musician (William Tucker, 1998). Bronce. 29 x 43 x 33 cm.

Study for dancer II (William Tucker, 2003). Carboncillo sobre papel. 81 X 101 cm.

PAG. 205

Pneuma (Nathaniel Dorsky, 1977-1983)

Chronik der Anna Magdalena Bach / Crónica de Anna Magdalena Bach (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1968)

Fuego en Castilla (José Val del Omar, 1960)

La imitación del ángel (Adolpho Arrietta, 1966)

PAG. 206

Messages (Guy Sherwin, 1984)

Le testament d'Orphée / El testamento de Orfeo (Jean Cocteau, 1959)

PAG. 207

Messages (Guy Sherwin, 1984)

Le tempestaire / El domador de tempestades / La Tempestad (Jean Epstein, 1947)

PAG. 208

Dos ilustraciones de Oculus Artificialis Teledioptricus sive Telescopium (Johann Zahn, 1685)

PAG. 209

Viaggio in Italia / te querré siempre (Roberto Rossellini, 1954)

PAG. 210

City Lights / Luces de la ciudad (Charles Chaplin, 1931)

PAG. 211

City Lights / Luces de la ciudad (Charles Chaplin, 1931)

PAG. 212

Lung Boonmee raluek chat / Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas (Apichatpong Weerasethakul, 2010)

PAG. 213

Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara / El hombre con la cámara (Dziga Vertov, 1929)

PAG. 214

L'arrivée d'un train à La Ciotat / Llegada del tren a la estación de La Ciotat (Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895)

PAG. 215

Repas de bébé / La comida del bebé (Louis Lumière, 1895)

PAG. 216

Serene Velocity (Ernie Gehr, 1970)

PAG. 217

Vertigo / Vértigo [de entre los muertos] (Alfred Hitchcock, 1958)

PAG. 218

La chute de la maison Usher / El hundimiento de la casa Usher (Jean Epstein, 1928)

PAG. 219

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) / Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)

PAG. 220

Vertigo / Vértigo [de entre los muertos] (Alfred Hitchcock, 1958)

PAG. 221

Vertigo / Vértigo [de entre los muertos] (Alfred Hitchcock, 1958)

PAG. 222

Meshes of the Afternoon (Maya Deren y Alexander Hammid, 1943)

PAG. 223

La chute de la maison Usher / El hundimiento de la casa Usher (Jean Epstein, 1928)

PAG. 225

Frankenstein / El doctor Frankenstein (James Whale, 1931)

PAG. 226

La chute de la maison Usher / El hundimiento de la casa Usher (Jean Epstein, 1928)

PAG. 227

Tini zabutykh predkiv / Los corceles de fuego / Sombras de nuestros ancestros olvidados (Sergei Paradjanov, 1964)

PAG. 228

Vampyr - Der Traum des Allan Grey / Vampyr, la bruja vampiro (Carl Theodor Dreyer, 1932)

PAG. 229

La femme du Gange (Marguerite Duras, 1974)

PAG. 230

Vampyr - Der Traum des Allan Grey / Vampyr, la bruja vampiro (Carl Theodor Dreyer, 1932)

PAG. 231

She Wore a Yellow Ribbon / La legión invencible (John Ford, 1949)

PAG. 232

Hand/Shutter (Guy Sherwin, 1976)

PAG. 233

Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)

Entuziazm: Simfoniya Donbassa / Entusiasmo. Sinfonía del Donbass (Dziga Vertov, 1931)

PAG. 235

Bez solntsa Sunless Sans soleil [Sans soleil] / Sin sol (Chris Marker, 1983)

PAG. 237

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)

PAG. 238

Bronenosets Potyomkin / El acorazado Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)

PAG. 239

Il Vangelo secondo Matteo / El Evangelio según San Mateo (Pier Paolo Pasolini, 1964)

PAG. 240

El sacrificio de Isaac (Caravaggio, 1603). Óleo sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia.

Agnus Dei (Francisco de Zurbarán, 1635-1640). Óleo sobre lienzo. 38 cm x 62 cm. Museo del Prado, Madrid.

El sacrificio de Isaac (Pedro de Orrente, c. 1616). Óleo sobre lienzo. 133.5 cm x 167 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

PAG. 241

The Hart of London (Jack Chambers, 1970)

PAG. 242

The Act of Seeing with One's Own Eyes (Stan Brakhage, 1971)

Meshes of the Afternoon (Maya Deren, Alexander Hammid, 1943)

PAG. 243

Stromboli, terra di Dio / Stromboli, tierra de Dios (Roberto Rossellini, 1950)

PAG. 244 y PAG. 245

INLAND EMPIRE (David Lynch, 2006)

PAG. 246

Blue Velvet / Terciopelo Azul (David Lynch, 1986)

PAG. 247

INLAND EMPIRE (David Lynch, 2006)

PAG. 248

Shanghai Express / El expreso de Shanghai (Josef von Sternberg, 1932)

PAG. 249

Tini zabutykh predkiv / Los corceles de fuego / Sombras de nuestros ancestros olvidados (Sergei Paradjanov, 1964)

PAG. 250

La imitación del ángel (Adolpho Arrietta, 1966)

PAG. 251

Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)

Un chien andalou / Un perro andaluz (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929)

PAG. 252

La imitación del ángel (Adolpho Arrietta, 1966)

PAG. 253

Visions in meditation #1 (Stan Brakhage, 1989)

PAG. 255

Outtakes from the Life of a Happy Man (Jonas Mekas, 2012)

PAG. 256

Under the water lilies (Helga Fanderl, 2006)

PAG. 257

Ukigusa / La hierba errante (Yasujiro Ozu, 1959)

PAG. 258

Color Poem (Margaret Tait, 1974)

PAG. 259

A Portrait of Ga (Margaret Tait, 1952)

PAG. 260

The Black Swan / El cisne negro (Henry King, 1942)

PAG. 261

Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

PAG. 262 y PAG. 263

L'eclisse / El eclipse (Michelangelo Antonioni, 1962)

PAG. 264 y PAG. 265

Arrebato (Iván Zulueta, 1979)

PAG. 266

Solyaris / Solaris (Andrei Tarkovski, 1972)

PAG. 267

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 268 y PAG. 269

Sayat Nova / El color de la granada (Sergei Paradjanov, 1968)

PAG. 270

Genroku chūshingura / Los leales 47 Ronin. (Kenji Mizoguchi, 1941)

PAG. 271

Sansho Dayu / El intendente Sansho (Kenji Mizoguchi, 1954)

PAG. 272

Le genou de Claire / La rodilla de Clara (Éric Rohmer, 1970)

PAG. 273

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 275

Bez solntsa Sunless Sans soleil [Sans soleil] / Sin sol (Chris Marker, 1983)

PAG. 276 y PAG. 277

Sayat Nova / El color de la granada (Sergei Paradjanov, 1968)

PAG. 278 y PAG. 279

Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

PAG. 280 y PAG. 281

O Dia do Desespero (Manoel de Oliveira, 1992)

PAG. 282

Le genou de Claire / La rodilla de Clara (Éric Rohmer, 1970)

PAG. 283

Der Tiger von Eschnapur / El tigre de Esnapur (Fritz Lang, 1959)

PAG. 284

Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

PAG. 285

Bocal de poisons rouges (Lumière, operador no identificado, 1896)

PAG. 286

Donovan's Reef / La taberna del irlandés (John Ford, 1963)

PAG. 287

La règle du jeu / La regla del juego (Jean Renoir, 1939)

PAG. 288 y PAG. 289

News from Home (Chantal Akerman, 1977)

PAG. 290

La règle du jeu / La regla del juego (Jean Renoir, 1939)

PAG. 291

L'étoile de mer (Man Ray, 1928)

PAG. 292

Le Havre (Aki Kaurismäki, 2011)

2. COSMOS Y MITO

PAG. 295

The Searchers / Centauros del desierto (John Ford, 1956)

PAG. 296

Jan van Eyck. Retrato de hombre con turbante. 1433. Óleo sobre madera. 25.5 cm × 19 cm. National Gallery, Londres.

Fotografías de: Nacimiento de una estrella (1998), Galaxia Andrómeda (2006) y Nebulosa Roseta (2007).

PAG. 297

Dog Star Man. Prelude (Stan Brakhage, 1962)

Light licks: By the waters of Babylon: In the hour of the angels (Saul Levine, 2004)

PAG. 298

Mat' i Syn / Madre e hijo (Aleksandr Sokurov, 1997)

PAG. 299

Dukhovnye golosa / Spiritual Voices / Voces Espirituales (Aleksandr Sokurov, 1995)

PAG. 300

Le tempestaire / El domador de tempestades / La Tempestad (Jean Epstein, 1947)

Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)

Horizons [Elective Affinities, Part 1] (Larry Gottheim, 1973)

PAG. 301

Dalla nube alla resistenza / De la nube a la resistencia (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1979)

PAG. 302

Aguaespejo granadino [La gran siguiiriya] (José Val del Omar, 1955)

PAG. 304

Tabu: A Story of the South Seas / Tabú (F.W. Murnau, 1931)

PAG. 305

Tabu: A Story of the South Seas / Tabú (F.W. Murnau, 1931)

PAG. 306

Sayat Nova / El color de la granada (Sergei Paradjanov, 1968)

PAG. 307

Cry When It Happens / Lloro cuando te pase (Laida Lertxundi, 2010)

PAG. 308

Ukigusa / La hierba errante (Yasujiro Ozu, 1959)

PAG. 309

Ukigusa / La hierba errante (Yasujiro Ozu, 1959)

PAG. 310

Brigham Young / El hombre de la frontera (Henry Hathaway, 1940)

Across the Wide Missouri / Más allá del Missouri (William A. Wellman, 1951)

Ride Lonesome / Cabalgar en solitario (Budd Boetticher, 1959)

Yellow Sky / Cielo Amarillo (William A. Wellman, 1948)

She Wore a Yellow Ribbon / La legión invencible (John Ford, 1949)

PAG. 311

Three Godfathers / Los tres padrinos (John Ford, 1948)

Wagonmaster (John Ford, 1950)

Cheyenne Autumn / El gran combate (John Ford, 1964)

Yellow Sky / Cielo Amarillo (William A. Wellman, 1948)

Red River / Río Rojo (Howard Hawks, 1948)

PAG. 312

Comanche Station / Estación Comanche (Budd Boetticher, 1960)

PAG. 313

Seven Men from Now / Tras la pista de los asesinos (Budd Boetticher, 1956)

PAG. 314 y PAG. 315

Red River / Río Rojo (Howard Hawks, 1948)

PAG. 316

Willow Springs (Werner Schroeter, 1973)

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948.
Suhrkamp Verlag / Antigona (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1992)

PAG. 317

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 318

Three Godfathers / Los tres padrinos (John Ford, 1948)

PAG. 319

Lemon (Hollis Frampton, 1969)

PAG. 320

Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

PAG. 321

Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

PAG. 322

Mauvais temps au port (Lumière, operador no identificado, 1897)

PAG. 323

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 324

Bakushû / Principios de verano (Yasujiro Ozu, 1951)

My Darling Clementine / Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)

PAG. 325

Tobacco Road / la ruta del Tabaco (John Ford, 1941)

They Were Expendable / No eran imprescindibles (John Ford, 1945)

The Long Voyage Home / Hombres intrépidos (John Ford, 1940)

Rio Grande (John Ford, 1950)

My Darling Clementine / Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)

PAG. 326

Juventude em marcha / Juventud en marcha (Pedro Costa, 2006)

PAG. 327

Aguaespejo granadino [La gran siguiiriya] (José Val del Omar, 1955)

PAG. 328

Tini zabutykh predkiv / Los corceles de fuego / Sombras de nuestros ancestros olvidados (Sergei Paradjanov, 1964)

PAG. 329

Der Tiger von Eschnapur / El tigre de Esnapur (Fritz Lang, 1959)

PAG. 330

Cézanne (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1989)

Montaña Sainte-Victoire y Château Noir (Paul Cézanne, 1904 - 1906) Óleo sobre lienzo. 66,2 x 82,1 cm. aprx.
Bridgestone Museum of Art. Tokyo.

PAG. 331

Blood and Sand / Sangre y Arena (Rouben Mamoulian, 1941)
Aguaspejo granadino [La gran siguiiriya] (José Val del Omar, 1955)
Der Tiger von Eschnapur / El tigre de Esnapur (Fritz Lang, 1959)
Song and Solitude (Nathaniel Dorsky, 2006)

PAG. 332

Sayat Nova / El color de la granada (Sergei Paradjanov, 1968)

PAG. 333

Jungfrukällan / El manantial de la doncella (Ingmar Bergman, 1960)

PAG. 334

Ukigusa / La hierba errante (Yasujiro Ozu, 1959)

PAG. 335

Ukigusa / La hierba errante (Yasujiro Ozu, 1959)

PAG. 336

Tri pesni o Lenine / Tres cantos a Lenin (Dziga Vertov, 1934)

PAG. 337

Primera columna:

Tres fotogramas de Words of Mercury (Jerome Hiler, 2011)

Segunda columna:

The Return (Nathaniel Dorsky, 2011)

Sarabande (Nathaniel Dorsky, 2008)

Hours for Jerome Part 1 (Nathaniel Dorsky, 1982)

PAG. 338

Visions in Meditation #2: Mesa Verde (Stan Brakhage, 1989)

PAG. 340

Adieu au langage / Adios al lenguaje (Jean-Luc Godard, 2014)

3. LUZ Y ENERGÍA

PAG. 343

Vidriera norte de La Catedral de Chartres.

PAG. 345

Tren de sombras. El espectro de Le Thuit (José Luis Guerin, 19797)

PAG. 347

Frankenstein / El doctor Frankenstein (James Whale, 1931)

PAG. 348

Dos pinturas de Mark Rothko. Arriba: Sin título (Rojo y Naranja) [1950]. Abajo: Sin título (Azul dividido por azul) [1966].

PAG. 349

Arabic Numeral Series 12 (Stan Brakhage, 1982)

PAG. 350

Notre-Dame de la Belle Verrière. Vidriera en el Coro de la Catedral de Chartres. S. XII y XIII.

PAG. 351

All that Heaven Allows / Sólo el cielo lo sabe (Douglas Sirk, 1955)

PAG. 352

Jorge Oteiza. Maquetas de vidrio para el estudio de la Pared-Luz. 1956. Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

PAG. 353

Light Licks: By the Waters of Babylon: Jamming (Saul Levine, 2004)

PAG. 354

Prénom Carmen (Jean-Luc Godard, 1983)

PAG. 355

Object Studies (Nicky Hamlyn, 2005)

PAG. 356

They Were Expendable / No eran imprescindibles (John Ford, 1945)

PAG. 357

Three Godfathers / Los tres padrinos (John Ford, 1948)

PAG. 358 y PAG. 359

Fuego en Castilla (José Val del Omar, 1960)

PAG. 360

Gertrud (Carl Theodor Dreyer, 1964)

PAG. 361

Der Tod der Maria Malibran / La muerte de María Malibrán (Werner Schroeter, 1972)

PAG. 362

Jesse James / Tierra de audaces (Henry King, 1939)

My Darling Clementine / Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)

PAG. 363

Journal d'un curé de campagne / Dirario de un cura rural (Robert Bresson, 1951)

Der Tod der Maria Malibran / La muerte de María Malibrán (Werner Schroeter, 1972)

PAG. 364

Cat People / La mujer pantera (Jacques Tourneur, 1942)

PAG. 365

I Walked with a Zombie / Yo anduve con un zombie (Jacques Tourneur, 1943)

PAG. 366

Andy Warhol's Lonesome Cowboys [Ramona and Julian] (Andy Warhol y Paul Morrissey, 1968)

PAG. 367

Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)

PAG. 368

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948. Suhrkamp Verlag / Antígona (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1992)

PAG. 369

Mogambo (John Ford, 1953)

PAG. 370 y PAG. 371

I, a Man (Andy Warhol, 1967)

PAG. 372 y PAG. 373

Les intrigues de Sylvia Couski / Las intrigas de Sylvia Couski (Adolfo Arrieta, 1974)

PAG. 375

Der Tod der Maria Malibran / La muerte de María Malibrán (Werner Schroeter, 1972)

PAG. 376

Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)

PAG. 377

Views from Home (Guy Sherwin, 2005)

PAG. 379 y PAG. 380

La Sapienza (Eugène Green, 2014)

PAG. 382

Gertrud (Carl Theodor Dreyer, 1964)

PAG. 383

My Darling Clementine / Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)

PAG. 384

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)

PAG. 385

Views from Home (Guy Sherwin, 2005)

PAG. 386

Tren de sombras. El espectro de Le Thuit (José Luis Guerin, 1979)

PAG. 387

Attique (Jean-Claude Rousseau, 2011)

PAG. 388

Såsom i en spegel / Como en un espejo (Ingmar Bergman, 1961)

PAG. 389

Palavra e utopia / Palabra y Utopía (Manoel de Oliveira, 2000)

PAG. 390

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)

PAG. 391

Venise n'existe pas (Jean-Claude Rousseau, 1984)

PAG. 392

La vallée close (Jean-Claude Rousseau, 1995)

PAG. 393

Gertrud (Carl Theodor Dreyer, 1964)

PAG. 394

Juventude em marcha / Juventud en marcha (Pedro Costa, 2006)

PAG. 395

Toni (Jean Renoir, 1935)

PAG. 396

Donovan 's Reef / La taberna del irlandés (John Ford, 1963)

PAG. 397

La vallée close (Jean-Claude Rousseau, 1995)

PAG. 398

Tren de sombras. El espectro de Le Thuit (José Luis Guerin, 19797)

PAG. 399

El Sur (Víctor Erice, 1983)

PAG. 400

Der Tod der Maria Malibrán / La muerte de María Malibrán (Werner Schroeter, 1972)

PAG. 401

I Walked with a Zombie / Yo anduve con un zombie (Jacques Tourneur, 1943)

PAG. 402

My Darling Clementine / Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)

PAG. 403

Le Jouet Criminel (Adolpho Arrietta, 1969)

PAG. 404

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) / Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)

Man Hunt / El hombre atrapado (Fritz Lang, 1941)

PAG. 405

Vampyr - Der Traum des Allan Grey / Vampyr, la bruja vampiro (Carl Theodor Dreyer, 1932)

Meshes of the Afternoon (Maya Deren, Alexander Hammid, 1943)

PAG. 406

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, 1969)

Milestones (Robert Kramer y John Douglas, 1975)

PAG. 407

What Places of Heaven, What Planets Directed, How Long the Effects? or, The General Accidents of the World (David Gatten, 2013)

Flow (Patricia Dauder, 2009)

PAG. 408 y PAG. 409

Desert (Stan Brakhage, 1976)

PAG. 410

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, 1969)

4. MUSICALIDAD Y GESTO

PAG. 413

Prénom Carmen (Jean-Luc Godard, 1983)

PAG. 414

Visions in Meditation #2. Mesa Verde (Stan Brakhage, 1989)

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, 1969)

PAG. 415

Bulrushes (Helga Fanderl, 2006)

Flight (Guy Sherwin, 1998)

PAG. 416

Light Licks: Get It While You Can (Saul Levine, 2000)

PAG. 417

Danse serpentine (Lumière, operador no identificado, 1897)

PAG. 418

Enfant pêcheur des crevettes (Lumière, Alexandre Promio, 1896)

PAG. 419

Brunnen / Fountain (Helga Fanderl, 2000)

PAG. 420, PAG. 421, PAG. 422, PAG. 423 y PAG. 424

Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

PAG. 426

Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara / El hombre con la cámara (Dziga Vertov, 1929)

PAG. 427

North by Northwest / Con la muerte en los talones (Alfred Hitchcock, 1959)

PAG. 428

Blood and Sand / Sangre y arena (Rouben Mamoulian, 1941)

PAG. 429

Christmas USA (Gregory J. Markopoulos, 1949)

PAG. 430

Jesse James / Tierra de audaces (Henry King, 1939)

PAG. 431

Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1992)

PAG. 432

Tam Tam (Adolpho Arrietta, 1976)

PAG. 433

Sayat Nova / El color de la granada (Sergei Paradjanov, 1968)

PAG. 434 y PAG. 435

The Great Dictator / El gran dictador (Charles Chaplin, 1940)

PAG. 436

Our Hospitality / La ley de la hospitalidad (Buster Keaton y John G. Blystone, 1923)

PAG. 437

Playtime (Jacques Tati, 1967)

PAG. 438 y PAG. 439

Higanbana / Flores de equinoccio (Yasujiro Ozu, 1958)

PAG. 440

Le Diable probablement / El diablo probablemente (Robert Bresson, 1977)

Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

PAG. 441

North by Northwest / Con la muerte en los talones (Alfred Hitchcock, 1959)

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 442 y PAG. 443

Sunrise: A Song of Two Humans / Amanecer (F.W. Murnau, 1927)

PAG. 444

North by Northwest / Con la muerte en los talones (Alfred Hitchcock, 1959)

PAG. 445

Milestones (Robert Kramer y John Douglas, 1975)

PAG. 446

L'avventura / La aventura (Michelangelo Antonioni, 1960)

PAG. 447

A Portrait of Ga (Margaret Tait, 1952)

PAG. 448

Toute révolution est un coup de dés / Toda la revolución es una tirada de dados (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1977)

PAG. 449

India (Ute Aurand, 2005)

PAG. 450 y PAG. 451

Mes petites amoureuses (Jean Eustache, 1974)

PAG. 452 y PAG. 453

Singularidades de uma rapariga loira / Singularidades de una chica rubia (Manoel de Oliveira, 2009)

PAG. 454 y PAG. 455

Conte d'été / Cuento de verano (Éric Rohmer, 1996)

PAG. 456 y PAG. 457

They Were Expendable / No eran imprescindibles (John Ford, 1945)

PAG. 458 y PAG. 459

La règle du jeu / La regla del juego (Jean Renoir, 1939)

PAG. 460

Nanook of the North / Nanook, el esquimal (Robert J. Flaherty, 1922)

PAG. 461

Intolerance / Intolerancia (D.W. Griffith, 1916)

PAG. 462 y PAG. 463

Il Vangelo secondo Matteo / El Evangelio según San Mateo (Pier Paolo Pasolini, 1964)

PAG. 464

Der Tod der Maria Malibran / La muerte de María Malibrán (Werner Schroeter, 1972)

PAG. 465

La passion de Jeanne d'Arc / La pasión de Juana de Arco (Carl Theodor Dreyer, 1928)

PAG. 466 y PAG. 467

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

PAG. 468

Bronenosets Potyomkin / El acorazado Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)

PAG. 469

Dukhovnye golosa / Spiritual Voices / Voces Espirituales (Aleksandr Sokurov, 1995)

PAG. 470

Le jouet criminel (Adolpho Arrietta, 1969)

PAG. 471

Bad ma ra khahad bord / Le vent nous emportera / El viento nos llevará (Abbas Kiarostami, 1999)

PAG. 472 y PAG. 473

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 474 y PAG. 475

Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948. Suhrkamp Verlag / Antígona (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1992)

PAG. 476

Bronenosets Potyomkin / El acorazado Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)

PAG.477

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

PAG. 478 y PAG. 479

Sansho Dayu / El intendente Sansho (Kenji Mizoguchi, 1954)

PAG. 480

Der Tiger von Eschnapur / El tigre de Esnapur (Fritz Lang, 1959)

PAG. 481

Das Indische Grabmal / La tumba india (Fritz Lang, 1959)

PAG. 482

Flesh / Andy Warhol's Flesh (Paul Morrissey, 1968)

PAG. 483

Salò o le 120 giornate di Sodoma / Salò, o los 120 días de Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975)

PAG. 484

Higanbana / Flores de equinoccio (Yasujiro Ozu, 1958)

PAG. 485

Le Diable probablement / El diablo probablemente (Robert Bresson, 1977)

PAG. 486

Mudanza (Pere Portabella, 2008)

PAG. 487

Umbracle (Pere Portabella, 1978)

PAG. 488

New from Home (Chantal Akerman, 1977)

PAG. 489

Les rendez-vous d'Anna (Chantal Akerman, 1978)

PAG. 490 y PAG. 491

Toni (Jean Renoir, 1935)

PAG. 492 y PAG. 493

Bronenosets Potyomkin / El acorazado Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)

PAG. 494 y PAG. 495

La chute de la maison Usher / El hundimiento de la casa Usher (Jean Epstein, 1928)

PAG. 496

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, 1969)

PAG. 497

Visions in Meditation #4: D.H. Lawrence (Stan Brakhage, 1990)

PAG. 498 y PAG. 499

Fuego en Castilla (José Val del Omar, 1960)

PAG. 500 y PAG. 501

Lost Lost Lost (Jonas Mekas, 1976)

PAG. 502 y PAG. 503

Francesco giullare di Dio / Francisco, juglar de Dios (Roberto Rossellini, 1950)

PAG. 504 y PAG. 505

Lost Lost Lost (Jonas Mekas, 1976)

PAG. 506

Listening to the Space in my Room (Robert Beavers, 2013)

5. MONTAJE

PAG. 509

Histoire(s) du cinéma. 1A: Toutes les histoires (Jean-Luc Godard, 1988)

PAG. 510

Sortie d'usine (Louis Lumière, 1895)

PAG. 511

Laveuses sur la rivière (Lumière, operador no identificado, 1896)

PAG. 512

Listening to the Space in my Room (Robert Beavers, 2013)

PAG. 513 y PAG. 514

Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara / El hombre con la cámara (Dziga Vertov, 1929)

PAG. 515

Bronenosets Potyomkin / El acorazado Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)

PAG. 516

Chelovek s kino-apparatom / El hombre de la cámara / El hombre con la cámara (Dziga Vertov, 1929)

PAG. 517

JLG/JLG - Autoportrait de décembre / JLG/JLG – Autorretrato de diciembre (Jean-Luc Godard, 1995)

PAG. 518

Bronenosets Potyomkin / El acorazado Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)

PAG. 519

Histoire(s) du cinéma. 1A: Toutes les histoires (Jean-Luc Godard, 1988)

PAG. 520 y PAG. 521

Odinnadtsatyy / El undécimo año (Dziga Vertov, 1928)

PAG. 522

Place des Cordeliers [Lyon] (Lumière, operador no identificado, 1895)

PAG. 523

Place du Pont [Lyon] (Lumière, operador no identificado, 1897)

PAG. 524 y PAG. 525

Sunrise: A Song of Two Humans / Amanecer (F.W. Murnau, 1927)

PAG. 526

Odinnadtsatyy / El undécimo año (Dziga Vertov, 1928)

PAG. 527

Histoire(s) du cinéma. 2A: Seul le cinéma (Jean-Luc Godard, 1997)

PAG. 528

Histoire(s) du cinéma. 1B: Une Histoire seule (Jean-Luc Godard, 1989)

PAG. 529

Histoire(s) du cinéma. 1A: Toutes les histoires (Jean-Luc Godard, 1988)

PAG. 530

The Birth of a Nation / El nacimiento de una Nación (D.W. Griffith, 1915)

PAG. 531

Sunrise: A Song of Two Humans / Amanecer (F.W. Murnau, 1927)

PAG. 532

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, 1969)

PAG. 533

Dog Star Man. Prelude (Stan Brakhage, 1962)

PAG. 534 y PAG. 535

La chute de la maison Usher / El hundimiento de la casa Usher (Jean Epstein, 1928)

PAG. 536, PAG. 537 y PAG. 538

Numéro deux / Número dos (Jean-Luc Godard, 1975)

PAG. 539

We Can't Go Home Again (Nicholas Ray, 1973)

PAG. 540 y PAG. 541

L'étoile de mer (Man Ray, 1928)

PAG. 542 y PAG. 543

Chelsea Girls (Andy Warhol y Paul Morrissey, 1966)

PAG. 544 y PAG. 545

Histoire(s) du cinéma. 2A: Seul le cinéma (Jean-Luc Godard, 1997)

BIBLIOGRAFÍA

I. INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO POÉTICO

Arco Iris Llameante [NEIHARDT, John G.]. (1960) 2000. *Alce Negro habla*. Trad: Juan Antonio Larraya. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.

ARTAUD, Antonin. (1924-1926). 2002. *El pesa-nervios*. Trad.: Marcos R. Barnatán. Madrid: Visor libros.

— (1929) 2005. *El Arte y la Muerte / Otros escritos*. Trad.: Víctor Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra.

ATTAR, Farid ud-Din. (s. XII-XII d. C.) 2015. *El lenguaje de los pájaros*. Trad.: Clara Janés y Said Garbi. Madrid: Alianza Editorial.

BERGER, John. (2000) 2007. *Modos de ver*. Trad.: Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BERGSON, Henri. (1903) 1973. *Introducción a la metafísica; La intuición filosófica*. Trad.: M. Héctor Alberti. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

BERMEJO, José María. 1997. *Nieve, luna, flores. Antología del haiku japonés*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones.

BINGEN, Hildegarda de (1163-1173) 2009. *Libro de las obras divinas*. Trad.: María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortuzar. Barcelona: Herder.

BLAKE, William. 2009. *Ver un mundo en un grano de arena (antología)*. Trad: Jordi Doce. Madrid: Visor Libros.

— (aprox. 1790) 2010. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Trad.: Fernando Castanedo. Madrid: Cátedra.

CARDENAL, Ernesto. (1979) 2004. *Antología de poesía primitiva*. Madrid: Alianza Editorial.

DE JESÚS, Teresa. 2015. *Poesía y Pensamiento (Antología)*. Selección de Clara Janés. Madrid: Alianza Editorial.

DE LA CRUZ, Juan. 2010. *Obra Completa, 1*. Ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial.

— 2011. *Obra Completa, 2*. Ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial.

GALLEGO, Vicente. 2012. *Mundo dentro del claro*. Barcelona: Tusquets Editores.

— 2013. *Vivir el cuerpo de la realidad. Los tres alcances del abrazo sincero*. Barcelona: Kairós.

GAMONEDA, Antonio. (2003) 2006. *Arden las pérdidas*. Barcelona: Tusquets.

— 2013. *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*. A Coruña: Editorial Trifolium.

- GARCÍA LORCA, Federico. 1998. *Romancero gitano, Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Barcelona: Editorial Optima.
- GIORDANI, Laura; BORRA, Arturo; GÓMEZ, Víktor. 2010. *El no saber cargado de compasión. Conversación con Chantal Maillard*. Manuales de Instrucciones, 7/11. Madrid: Fundación Inquietudes.
- HAYA, Vicente. 2002. *El corazón del haiku. La expresión de lo sagrado*. Madrid: Mandala Ediciones.
- 2007. *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*. Selección, traducción y comentarios de Vicente Haya, con la colaboración de Akiko Yamada. Barcelona: Kairós.
- 2012. *La inocencia del haiku. Selección de poetas japoneses menores de 12 años*. Madrid: Vaso roto.
- 2013. *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós.
- HEIDEGGER, Martin (1952) 2009. *Arte y Poesía*. Trad. y pról.: Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRY, Michel. (1988) 2008. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- HÖLDERLIN, Friedrich. 2014. *Poemas*. Trad.: Eduardo Gil Bera. Barcelona: Debolsillo.
- 2014. *Poemas de la locura (Antología)*. Trad.: Txaro Santoro y José María Álvarez. Madrid: Hiperión.
- JANÉS, Clara. 2006. *Los números oscuros*. Madrid: Siruela.
- 2010 (a). *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Madrid: Siruela.
- 2010 (b). *Variables Ocultas*. Madrid-México: Vaso Roto ediciones.
- MAILLARD, Chantal. 1990. *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. Málaga: Diputación Provincial, Servicio de publicaciones.
- 1992. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- 2008. *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- (1987-1988) 2014. *India*. Valencia: Pre-textos.
- 2014. *La baba del caracol*. México: Vaso Roto ediciones.
- 2015. *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MELLONI, Javier (Ed.). 2009. *Voces de la mística I*. Barcelona: Herder editorial.
- (Ed.). 2012. *Voces de la mística II*. Barcelona: Herder editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1983) 2006. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza editorial.
- (1872) 2014. *El nacimiento de la tragedia*. Trad.: Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial.

- RIMBAUD, Arthur. 2010. *Poesía (1869-1871)*. Trad.: Carlos Barbáchano. Madrid: Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1972) 2010. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- RUMI, Yalal ud-Din. 2015. *Rubayat*. Selec. y Trad.: Clara Janés y Ahmad Mohammad Taherí. Madrid: Alianza Editorial.
- VALENTE, José Ángel (1989) 2000. *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets.
- (1991) 2000. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- (1971) 2002: *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores.
- VV.AA. 2013. *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas*. Ed. Luce López-Baralt. Madrid: Trotta.
- WAGENSBERG, Jorge. (1985) 2007. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ZAMBRANO, María (1950) 2008. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1977) 2011. *Claros del bosque*. Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Ediciones Cátedra.

II. HACIA UN PENSAMIENTO POÉTICO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

- ANDRÉS, Ramón. (2008) 2013. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acanalado.
- ALGARÍN NAVARRO, Francisco; GARCÍA DE VILLEGAS REY, Félix. 2011. *Entrevista con Peter Hutton*. Lumière 04, pp. 45-57.
- 2012. *Caminos del bosque. Conversación con Nathaniel Dorsky (I)*. Lumière 05, pp. 9-22.
- 2013. *Canciones bajo la luna menguante. Conversación con Nathaniel Dorsky (II)*. Lumière 06, pp. 10-29.
- ALGARÍN NAVARRO, Francisco. 2014. *It's the people in the dream who make the dream happen. Entrevista a Guy Sherwin*. Lumière 07, pp. 27-46.
- ARABI, Ibn. (1198) 2008. *El esplendor de los frutos del viaje*. Ed. y trad.: Carlos Varona Narvió. Madrid: Siruela.
- ARNALDO, Javier. 2003. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- ARTAUD, Antonin. (1938) 1999. *El teatro y su doble*. Trad.: Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.
- (1964) 2010. *El cine*. Trad.: Antonio Eceiza. Madrid: Alianza Editorial.
- AUMONT, Jacques (2009) 2014. *Materia de imágenes, redux*. Trad.: Mariel Manrique y Hernán Marturet. Santander: Asociación Shangrila.

- BADIOLA, Txomin. 2016. *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa / Editorial Nerea.
- BADOS, Ángel. 2008. *Oteiza. Laboratorio Experimental. Laborategi esperimental*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- BÁRCENA, Halil. 2015. *Perlas Sufies. Saber y sabor de Mevlânâ Rûmî*. Barcelona: Herder Editorial.
- BARTHES, Roland. (1980) 2013. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad.: Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- BERGALA, Alain; PHILIPPON, Alain; TOUBIANA, Serge. 1984. *Quelque chose qui brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du cinéma, nº 364 (octubre). Trad.: Francisco Algarín Navarro. Lumière: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_jms_dh.php [Última consulta: 27 enero 2017].
- BERGSON, Henri. (1957) 2012. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Trad.: Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial.
- BRAKHAGE, Stan. 2014. *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Selección, prólogo y traducción: Pablo Marín. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- BRESSON, Robert (1975) 2007. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ed. y trad.: Daniel Aragó Strasser. Madrid: Ardora Ediciones.
- 2015. *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*. Reunidas por Mylène Bresson. Trad.: León García Jordán y Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio.
- BROOK, Peter. (1968) 2015. *El espacio vacío*. Trad.: Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península.
- CAGE, John. (1961) 2012. *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*. Trad.: Marina Pedraza. Madrid: Ardora.
- CAMILLE, Michael. (1996) 2005. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Trad.: M^a Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal.
- CELANT, Germano. 2014. *Mapplethorpe. The Nymph Photography*. Milán: Skira Editore.
- CERRATO, Rafael. 2006. *Víctor Erice, el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.
- CHILLIDA, Eduardo (2005) 2016. *Escritos*. Selec., ed. y coord.: Nacho Fernández. Madrid: La Fábrica / Museo Chillida-Leku.
- CIRLOT, Victoria. 2005. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona: Herder Editorial.
- 2010. *La visión abierta. Del mito del grial al Surrealismo*. Madrid: Siruela.
- DE BARAÑANO, Kosme. 2015. *Tucker. Masa y figura*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- DE BINGEN, Hildegarda. (1513) 1999. *Scivias: conoce los caminos*. Trad.: Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. Madrid: Trotta.

- DE BY, Henk. 1967. *Bachfilm. El rodaje de Chronik der Anna Magdalena Bach*. Trad.: Francisco Algarín Navarro. Lumière: <http://www.elumiere.net/video/bachfilm.php> [Última consulta: 27 enero 2017].
- DE JESÚS, Teresa. (1565) 2015. *Libro de la vida*. Ed.: Elisenda Lobato García Barcelona: Lumen.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. 1990. *Zurbarán*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- DELEUZE, Gilles. (1981) 2009. *Lógica de la sensación*. Trad.: Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- (1985) 2010. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Trad.: Irene Agoff. Madrid: Paidós.
- (1988) 2012. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Trad.: José Vázquez y Umbetina Larraceleta. Barcelona: Paidós.
- DELORME, Michel (Ed.). 2012. *My favorite things. Conversaciones con John Coltrane*. Trad.: Isabel Núñez. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- DEREN, Maya. 2015. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Prólogo, selección, edición y traducción: Carolina Martínez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- DIEZ, Oriol. 2011. *Entrevista a Jean-Claude Rousseau*. Transit: Cine y otros desvíos (noviembre): <http://cinentransit.com/entrevista-a-jean-claude-rousseau/> [Última consulta: 27 enero 2017].
- DORSKY, Nathaniel. (2003) 2013. *El cine de la devoción*. Trad.: Miguel García. Barcelona: Asociación Lumière.
- DORSKY, Nathaniel; SWARTHNAS, Daniel A.; GRENNBERGER, Martin. 2015. *A Conversation*. La Furia Humana 26: <http://www.lafuriahumana.it/?id=438> [Última consulta: 27 enero 2017].
- EISENSTEIN, Sergei M. (1937-1941) 2014. *El Greco, cineasta*. Trad.: Pablo García Canga. Barcelona: Intermedio.
- ELIADE, Mircea. (1957) 2014. *Lo sagrado y lo profano*. Trad.: Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós.
- EMERSON, Ralph Waldo. (1849) 2008. *Naturaleza y otros escritos de juventud*. Ed. Y Trad.: Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- EPSTEIN, Jean. (1947) 2011. *El valentí del sonido*. [Publicado originalmente en *Livre d'or du cinéma français*]. Trad.: Manuel Asín. Libro de la edición en DVD de *El hundimiento de la casa Usher*, pp. 47-49. Madrid: Versus.
- (1947) 2014. *El cine del diablo*. Trad.: Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- FANDERL, Helga 2006. *Fragil(e): Filme von Helga Fanderl (1986-2006)*. París: Lowave.
- FOX TALBOT, William Henry. (1844) 2014. *El lápiz de la naturaleza*. Trad.: John Abberton. Madrid: Casimiro Libros.
- GALLAGHER, Tag. (1986) 2009. *John Ford. El hombre y su cine*. Trad.: Francisco López Martín, con la colaboración de Juan Gorostidi Munguía. Madrid. Akal.

- GASQUET, Joachim. (1921) 2009. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Trad.: Carlos Manzano. Madrid: Gadir.
- GODARD, Jean-Luc. 2010. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Ed. Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Trad.: Natalia Ruíz Martínez y Javier Bassas Vila. Barcelona: Intermedio.
- GODWIN, Joscelyn (Ed.). 2009. *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Girona: Atalanta.
- GUASCH, Ana María. 2008. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- GUERÍN, José Luis. 2007. *Todas las imágenes*. Cahiers du Cinéma. España. N°4, pp. 33-40.
- GROTOWSKI, Jerzy. (1968) 2009. *Hacia un teatro pobre*. Trad.: Margo Glantz. Madrid.: Siglo XXI Editores.
- HANHARDT, John. 1976. *Barry Gerson interviewed by John Handhardt*. Film Culture N° 63.64, pp. 57-113. Trad. de Francisco Algarín Navarro para Lumière.net.
- HILLS, Paul. 1995. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Trad.: Isabel Bennasar. Madrid: Akal.
- HUTTON, Peter. 2011. *Peter Hutton por Peter Hutton. Algunas ideas posteriores a los filmes*. Selec. y trad.: Francisco Algarín Navarro. Lumière 04, pp. 41-44.
- HUXELY, Aldous. (1954) 2012. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Trad.: miguel de Hernani. Barcelona: Edhasa.
- JANÉS, Clara. (1998) 2008. *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*. Madrid: Siruela.
- KANDINSKY, Vasili; MARC, Franz. (1912-1914) 2010. *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Trad.: Ricardo Burgaleta Weber. Barcelona: Paidós.
- (1912) 2015. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Trad.: Genoveva Dieterich. Barcelona: Paidós.
- KANTOR, Tadeusz. 2010. *Teatro de la muerte y otros escritos (1944-1986)*. Selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba Editorial.
- KRACAUER, Sigfried. (1960) 2001. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Trad.: Jorge Hornero. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LAMBERT, Gilles. (2008) 2013. *Caravaggio [1571-1610]*. Trad.: P.L. Green, Aquisgrán/Madrid. Madrid. Taschen.
- LEWIS-WILLIAMS, David. (2002) 2011. *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Trad.: Enrique Herrando Pérez. Madrid: Akal.
- LEWIS-WILLIAMS, David; PEARCE, David. (2005) 2009. *Dentro de la mente neolítica. Conciencia, cosmos y el mundo de los dioses*. Trad.: Axel Alonso Valle. Madrid: Akal.

- LEZAMA LIMA, José. (1988) 2008. *Muerte de Narciso. Antología poética*. Selección y prólogo: David Huerta. México: Ediciones Era.
- MAILLARD, Chantal. 2011. *Bélgica*. Valencia: Pre-textos.
- MANTEROLA, Pedro. 2006. *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.
- MARION, Jean-Luc. (1991) 2006. *El cruce de lo visible*. Trad.: Javier Bassas Vila y Joana Masó. Castellón: Ellago Ediciones.
- MARKOPOULOS, Gregory J. 2014. *Film as Film. The collected writings of Gregory J. Markopoulos*. Ed.: Mark Webber. Londres: The Visible Press.
- MEKAS, Jonas. (1972) 2013. *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*. Trad.: Verónica Fernández-Muro. México: Mangos de hacha.
- MOYA, Adelina; OLAIZOLA, Ana. 2000. *María Paz Jiménez*. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturgunea y Ganbara Aretoa.
- MUGUIRO, Carlos. 2012. *Pelechian o el Arte de la Fuga*. Playdoc: <http://www.play-doc.com/web2012/pelechianc.html>. [Última consulta: 27 enero 2017].
- MURRAY SCHAFER, R. (1993) 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Trad.: Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio.
- NEYRAT, Cyril. 2008. *Entretien avec Jean-Claude Rousseau: La Vallée Close*. En, *Lancés à travers le vide*. Nantes: Capricci. Traducción de Francisco Algarín Navarro: http://elumiere.net/especiales/Rousseau/01_web/01_Rousseau.php [Última consulta: 27 enero 2017].
- (Ed.). 2011. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: conversación con Pedro Costa. Collage de Andy Rector, documentos*. Trad.: Natalia Ruiz Martínez. Barcelona: Intermedio.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. (1978) 2010. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872) 2013. *El origen de la tragedia*. Trad.: Eduardo Ovejero Mauri. Barcelona: Austral.
- OCAMPO, Estela. 2011. *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.
- OTEIZA, Jorge. (1949) 1997. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso*. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.
- (1952) 2007. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- (1963) 2009. *Quosque Tandem...!* Pamplona-Iruña: Pamiela.
- (1957) 2014. *Propósito experimental 1956-1957. Catálogo IV. Bienal de Sao Paulo*. Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Gráficas Reunidas. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.

PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Eric. 1970. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Ed. y Trad.: Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

PHELPS, David. 2013. *La linterna mágica prometeica (o cómo conjurarse con un sombrero). Percepciones de "Eniaios", ciclos VI-VIII*. Trad.: Francisco Algarín Navarro, Miguel Armas y Miguel García. Lumière 06, pp. 106-124.

RILKE, Rainer Maria. 2010. *Las elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Trad., prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr. Madrid: Visor Libros.

ROHMER, Eric. (1996) 2000. *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Trad.: Loreto Casado. Madrid: Ardora Ediciones.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. 2010. *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ, José A. (1992) 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SEDLMAYR, Hans. (1960) 2011. *La luz en sus manifestaciones artísticas*. Trad.: Stefano Giuliani. Madrid: Lampreave.

SCHNEIDER, Marius. (1998) 2014. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y en la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.

SCHUON, Frithjof. (2007) 2011. *Arte sagrado y arte profano de oriente y occidente*. Ed.: Catherine Schuon. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.

SOLER, Josep. 2004. *J. S. Bach. Una estructura del dolor*. Madrid: Machado Libros / Fundación Scherzo.

STENDHAL, Henri Beyle. (Inédito publicado en 1995) 2007. *¿Quién me defenderá de tu belleza?* Trad.: Juan Antonio González Iglesias. Valencia: Pre-Textos.

STRAUB, Jean-Marie. 1993. *La resistencia del cine*. [Publicado originalmente en SPILA, Piero (Ed.), *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: quando il verde della terra di nuovo brillerà*. Roma: Bulzoni, 2001, a partir de la transcripción de una entrevista realizada por A. Ceste, E. Data y P. Milanese] Trad.: Sandra Palermo [publicado en el nº3 de la revista Kilómetro 111 (Buenos Aires, 2002)]. Publicado online por la revista Lumière en su *Internacional Straub/Huillet*: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_resistencia.php [Última consulta: 27 enero 2017].

TANIZAKI, Junichiro. (1933) 2014. *El elogio de la sombra*. Trad.: Julia Escobar. Madrid: Siruela.

TARKOVSKI, Andrei. (1986) 2008. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Trad.: Enrique Banús Irusta. Madrid: Rialp.

THOREAU, Henry David. (1854) 2014. *Walden*. Trad.: Carlos Nava García. Madrid: Errata Naturae.

TRÍAS, Eugenio. 1992. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel.

— 2010. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- TRUFFAUT, François. (1966) 2004. *El cine según Hitchcock*. Trad.: Ramón G. Redondo, con la colaboración de Miguel Rubio, Jos Oliver y Ricardo Artola. Madrid: Alianza Editorial.
- VAL DEL OMAR, José. 2010. *Escritos de técnica, poética y mística*. Ed.: Javier Ortiz-Echagüe. Barcelona: La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad de Navarra.
- (1992) 2012. *Tientos de erótica celeste*. Selección y adaptación: María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga. Granada: Diputación de Granada.
- VALÉRY, Paul. (1957) 2010. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Trad.: Encarna Castejón, y Rafael Conte. Madrid: Machado Libros.
- VEGA, Amador. 2010. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela.
- VERTOV, Dziga. 2011. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Trad.: Joaquín Jordá Madrid: Capitán Swing Libros.
- VIGANÒ, Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganò*. Trad.: Rocío Martínez. Madrid. La Fábrica.
- VV.AA. 1981. *Los escritores frente al cine*. Trad.: Isabel Villena. Madrid: Editorial Fundamentos.
- 2004. *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 2007. *Hammershoi i Dreyer*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona.
- 2007. *Poussin y la Naturaleza*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- 2010. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro José Guerrero.
- 2010. *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía y cine*. Madrid: Fundación Mapfre / TF Editores.
- 2011. *José Luis Guerin. La dama de corinto. Un esbozo cinematográfico*. Segovia: Museo de arte contemporáneo Esteban Vicente.
- 2012. *Hopper*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- 2013. *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Ed.: Iris Müller-Westemann. Málaga: Museo Picasso de Málaga.
- 2013. *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Ed.: Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger. Barcelona: Intermedio.
- 2014. *El griego de Toledo*. Ed.: Fernando Marías. Madrid: Ediciones El Viso y Fundación El Greco 2014.
- 2014. *Laida Lertxundi. Lloro cuando te pase*. Bilbao: Alhóndiga Bilbao.

— 2016. *GAUR Konstelazioak (1966-2016)*. Donostia-San Sebastián: Fundación Donostia / San Sebastián 2016 y San Telmo Museoa.

WESTERKAMP, Hildegard (2006). *Soundwalking as Ecological Practice*. [Publicado originalmente en *The West Meets the East in Acoustic Ecology. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology*.] Reproducido en: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundsecology2.html> [Última consulta: 27 enero 2017].

ZAJONC, Arthur. (1993) 2013. *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Trad.: Francisco López Martín. Girona: Atalanta.

ZUAZNABAR, Guillermo. 2006. *Piedra en el paisaje*. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre y a mi madre,
por su amor, apoyo y ánimo incondicionales
durante todos estos años.

A Josu Rekalde Izagirre,
por aceptar dirigir esta tesis y por su ayuda.

A David Pavo Cuadrado,
por su amistad y las largas conversaciones,
por las visitas a los museos y los descubrimientos,
por poner algunas palabras justas a lo que no conseguía verbalizar.

A Francisco Algarín Navarro,
por ofrecerme un espacio en *Lumière*
y por las películas compartidas.

A Alain Arteta,
por aguantar mis reflexiones en voz alta
durante nuestras conversaciones.

Y a mis compañeros del grupo *Egiar aldizkaria*,
por un proyecto en común
que ha acompañado a esta tesis
y era soñado por los cuatro.

Mila esker!

