

Noviembre de 2009

Perder un tiempo en el cine (*)

Jorge Michell Rubio

El cine es un tipo de imagen. Entre los diferentes tipos de imágenes estéticas, las funciones científicas, los conceptos filosóficos, existen corrientes de intercambio recíproco, más allá de toda primacía en general.

Gilles Deleuze (1)

El tiempo como “dimensión” del imaginario radical (es decir, como dimensión tanto de la imaginación radical del sujeto en tanto sujeto, como también del imaginario social-histórico) es emergencia de figuras otras (y particularmente de “imágenes” para el sujeto y de *eidé* social-históricas, instituciones y significaciones imaginarias sociales, para la sociedad). El tiempo es alteridad – alteración de las figuras y, originaria y básicamente, no es más que eso. Esas figuras cambian no por medio de lo que *no son* (su “lugar” *en* el tiempo), sino por medio de lo que *son*; son otras en la medida en que rompen la determinidad, que no pueden ser determinadas, en la medida en que lo son a partir de determinaciones que le son “exteriores” o le vienen de otra parte.

Cornelius Castoriadis (2).

La imagen del mundo, comprendida de manera esencial, no quiere decir una imagen del mundo, sino el mundo captado en tanto imagen.

Martin Heidegger (3)

Hay tiempo. Irremediablemente, estamos siempre inmersos en el tiempo. ¿Nos “temporizamos” o somos “temporizados”? A partir de Kant parece cuerdo pensar que, al igual que la espacialidad, un cierto tipo de temporalidad tiene su origen en determinaciones *a priori*, vinculadas seguramente con la naturaleza del universo y a cuyo fluir podemos dar el nombre de *tiempo físico*. Pero no es ésta la única temporalidad. Hay otra, una temporalidad segunda indisociable de la primera, que puede ser llamada *temporalidad social* y que se origina en el orden que los hombres han introducido en el acontecer a fin de organizar la vida de la comunidad con el propósito de asegurar su funcionamiento, su permanencia y su reproducción. La artificialidad de la temporalidad social se comprueba en el hecho de que la sucesión de los actos que los hombres efectúan en el marco de su vida cotidiana es diversa y variable. El habitante de una tribu africana organiza su tiempo de manera muy diferente a

Noviembre de 2009

como lo hace un neoyorkino. La temporalidad en la antigua Mesopotamia es bien diferente a la que predomina en el mundo moderno. Por ello se justifica hablar de unas “historias de la temporalidad social”, entendidas como las historias de los distintos modos como el hombre ha ido organizando, a través de las épocas y en las diferentes comunidades, un ordenamiento temporal de los comportamientos y acciones que requieren y posibilitan su vida en sociedad e implican para ello la *necesidad* de destinar fracciones más o menos largas de tiempo a las múltiples tareas exigidas por la voluntad de permanencia de la comunidad. Lo que llamamos simple e ingenuamente “tiempo”, sería esa conjunción del tiempo físico con el tiempo social en el que nos encontramos sumergidos. Pero hay además una dimensión individual, personal del tiempo, *un tiempo psicológico*. El concepto de *Historia*, por otra parte, parece que sólo podemos comprenderlo en función de una concepción teleológica del tiempo, de acuerdo con una visión que permita configurar la memoria colectiva como la manifestación de acontecimientos guiados por cierta idea de progreso y orientados a un fin siempre por venir que concebimos sumariamente como la materialización de un *mundo feliz*. Tiempo físico, tiempo social e Historia se ajustan a lo que comúnmente se denomina *carácter lineal del tiempo*. En lo que se refiere al tiempo psicológico, veremos que las cosas son más complicadas.

Con el cine, el tiempo lineal va a su pérdida. ¿Qué es lo propio del cine? Cuando nos referimos a la obra cinematográfica utilizando la palabra “*film*” corremos el riesgo de poner el énfasis en su soporte material, es decir en algo que, a pesar de toda su importancia resulta secundario, como lo demuestra el hecho de que el celuloide comienza ahora a ser reemplazado por archivos digitales contenidos en formato DVD u otros dispositivos multimedia. Igualmente, si hablamos de “*corto*”, “*medio*” o “*largometrajes*” estaremos, consciente o inconscientemente, haciendo alusión a los “metros” (*cantidad*) de “película” (es

Noviembre de 2009

decir material de soporte). En cine, lo que es verdaderamente importante no son los soportes ni su cantidad o calidad, sino estas otras categorías: espacio, tiempo y movimiento. Si continuamos aún utilizando palabras como “*film*”, “*película*” y “*metraje*” lo hacemos, sin darnos cuenta, pensando no en cantidades de material soportante sino en espacio, tiempo y movimiento. La palabra *cine* es una abreviación de *cinematógrafo*, término formado a partir de la palabra griega *kinêma*, “movimiento” o *kinein*, “poner en movimiento”, “mover” y *grafía*, “transcripción”. Bautizando como *cinematógrafo* el nuevo arte, sus creadores querían dar a entender que lo crucial del dispositivo inventado era su propiedad de generar la ilusión de movimiento mediante el desfile mecanizado de los fotogramas a razón, en principio, de 24 por segundo. Y, evidentemente, no hay movimiento ni hay espacio sin tiempo.

Cuando hacia 1895 los hermanos Lumière crearon la técnica cinematográfica y habilitaron su dispositivo, no podían anticipar las prodigiosas innovaciones que a éste le serían introducidas y, en consecuencia, no llegaron a imaginar y medir la significación enorme que su invento llegaría a tener para la sociedad y para todas las artes de la imaginación. Probablemente pensaron que su máquina permitiría registrar algunos de los acontecimientos que se producían en la vida cotidiana o en la Historia y que dicho registro se ajustaría al tiempo lineal “real”. Cuando la imaginación y la ficción se apoderaron de la máquina, ésta se transformó en uno de eso “autómatas espirituales” a los que se han referido Spinoza y Leibniz. En su evolución, muy pronto el arte cinematográfico fue introduciendo decisivos “anacronismos”, es decir reorganizaciones no lineales del tiempo: regreso al pasado (*analepsis* o *flashback*), anticipación (*prolepsis* o *flashforward*), así como también ralentizaciones (cámara lenta) aceleraciones (cámara rápida), condensaciones, reiteraciones, saltos, etc. Nació así una retórica del cine muy directamente vinculada a la tecnología y al manejo del tiempo cinematográfico por medio de las técnicas de montaje. La historia del cine

Noviembre de 2009

se confunde con la historia de las modalidades de construcción del tiempo cinematográfico. La percepción del tiempo en los primeros *films* no ofrecía resistencia al espectador. La lectura de la temporalidad cinematográfica era un juego de niños. Poco a poco, sin embargo, el trabajo mental que el espectador requería para comprender la estructura temporal de la obra se fue haciendo cada vez mayor, sobre todo en el cine de posguerra, cuando la imagen-tiempo reemplazó a la imagen-movimiento. Es, por cierto, a Gilles Deleuze a quien debemos el análisis profundo y detallado de esa transición (4).

Cuando, luego de ver una película, abandonamos la sala de cine, ¿somos los mismos que éramos cuando ingresamos? Ya no, pues la experiencia cinematográfica habrá, hasta cierto punto y de alguna manera, modificado las anteriores estructuras que guiaban nuestra conciencia íntima del tiempo. La experiencia del tiempo cinematográfico modifica la experiencia del tiempo “real”. Habrá cambiado nuestro tiempo psicológico. Habremos perdido el sentido “natural” del tiempo y comenzaremos ahora a comprender vagamente que ese tiempo que experimentábamos como “natural”, esa temporalidad que nos parecía tan lógica y familiar, era también ella misma el resultado de un complejo trabajo de “montaje” temprana y lentamente efectuado a través de los complejos procesos de individuación, socialización y civilización. El montaje cinematográfico se construye a partir del desmontaje del tiempo histórico. La experiencia cinematográfica nos dejará situados como en un umbral y cada vez que vayamos al cine pasaremos más allá de ese umbral con la certeza de que nos encontraremos en la sala oscura con un espacio-tiempo otro. Luego, en la medida en que ir al cine se haga habitual, atravesar el umbral en el otro sentido nos pondrá ante una situación inesperada: ante el tiempo lineal que rige en el mundo social y en la historia permaneceremos perplejos, sin saber qué es finalmente el tiempo, si es algo continuo o bien algo discontinuo. ¿De qué lado del umbral nos encontramos?

Noviembre de 2009

Hasta ahora, la metáfora del teatro parecía representar mejor que la del cine el espectáculo del mundo, su espacio y su movimiento. Calderón de la Barca nos dejó al respecto una pieza célebre (5). En el mundo como teatro el hombre sigue, al menos, interviniendo como actor. En el cine no hay más que imágenes. Como esas imágenes están en movimiento, percibimos una escena más rica que la que nos entrega una fotografía aislada, pero, tratándose tan sólo de imágenes, es por supuesto más pobre que la existencia propiamente tal. Sin embargo, si Heidegger no estaba equivocado, ahora, en el umbral de una nueva época, cuando la metafísica llega a su total cumplimiento, cuando el ser cae en el olvido y el hombre occidental se dispone a asumir el dominio de toda la tierra, quizás la imagen del mundo se define mejor a través de una mirada puramente “cinematográfica”. Por eso al filósofo de Messkirch le pareció conveniente declarar su hostilidad a la posibilidad de una época (la época moderna) que se contenta con captar el mundo tan sólo como imagen, aunque, posiblemente ese mundo ofrecería una que otra ventaja. Una de ellas sería que si el hombre del bigotito (no *Carlitos Chaplin*, el otro) volviera, esta vez sería menos terrible, lo tendríamos tan sólo como imagen y no como sujeto activo en el ámbito del poder y la decisión. Parafraseando a Hegel, podríamos ahora afirmar que si la historia se repite dos veces, la primera vez la historia sería tragedia y la segunda imagen. Cine y T.V. llenan nuestro tiempo y pasamos muchas horas mirando imágenes en la pantalla. ¿Habría que deducir de allí que el hombre de nuestra época se vuelve más “contemplativo”? En absoluto. Ya lo dijo Walter Benjamin: en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la atención del que mira se vuelve “distraída” (6).

Ya no sabemos si el tiempo que habitamos es el del cine o el de la vida. Entre uno y otro se producen extrañas similitudes, sorprendentes convergencias. ¿Nos impide el cine

Noviembre de 2009

mantener el contacto con la realidad? ¿Confundimos cine y realidad? Gilles Deleuze nos dice que a partir de un cierto momento el cine opera con *imágenes cristal*, afirmando que en éstas lo real y lo imaginario son indiscernibles. Las imágenes cristal son “imágenes mutuas” en las que se borran los límites entre lo actual y lo virtual: “En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Son «imágenes mutuas», como dice Bachelard, en las que se opera un intercambio. Así pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza” (7). La indiscernibilidad que se produce en el cine entre lo virtual y lo actual, ¿se manifiesta también entre lo ficcional del cine y lo “real” de la vida?. En su tratado de poética cinematográfica, el gran cineasta chileno, Raúl Ruiz, hace, entre otras, las siguientes interesantes afirmaciones: “Las reglas que gobiernan el cine son idénticas al simulacro que es la vida en nuestros días” (8), “Mundo real y mundo pintado se vuelven indiscernibles” (9), “el lenguaje es discurso *sobre* el mundo, mientras que el cine y la fotografía son lenguaje *del* mundo” (10).

El cine fue tema de preocupación también para el filósofo Edgar Morin, quien se valió de su particular manera de entender el concepto de imagen para referirse a la relación que existiría entre realidad e imaginación: “La imagen no sólo es la mesa giratoria (*plaque tournante*) entre real e imaginario, es el acto constitutivo radical y simultáneo del real y del imaginario” (11). La imagen tendría la propiedad de direccionar nuestro flujo mental ya sea en el sentido de la realidad, o bien en el sentido de la imaginación. Pese a lo arriesgada que parece, la idea de la imagen como *plaque tournante* capaz de constituir e instituir simultáneamente el real como el imaginario podría confirmar una hipótesis sobre la historia y la sociedad que ha logrado ya fecundar ambiciosas figuras del pensamiento. Según Cornelius

Noviembre de 2009

Castoriadis, la sociedad se instituye siempre a partir del tiempo como “dimensión” de un imaginario radical. No habría realidad social sin imaginación. Seguramente Castoriadis conocía bien las ideas de Nietzsche, quien estaba convencido que “el mundo real es mucho más pequeño que el mundo de la imaginación”. Cuando Nietzsche anunció la muerte de Dios, lo que quiso dar a entender es que, tras diez siglos de vigencia, una figura de la imaginación, el Dios cristiano, había perdido su capacidad de crear realidad, es decir de sostener sobre las tierras de Occidente una comunidad culturalmente pujante y socialmente cohesionada. Muerto Dios, la única verdad es que comienza la época del nihilismo: “el desierto avanza”. Afortunadamente, dice Nietzsche, “tenemos el arte para no morir de la verdad”. Heidegger considera al superhombre nietzscheano no en primer lugar como una figura estética, sino como una figura del fin de la metafísica, una más entre aquellas que aparecen en nuestra época, cuando “el mundo es captado como imagen”, una figura de la “voluntad de voluntad”. Sorprendentemente, cuando Heidegger intente encontrar puntos de apoyo para impulsar lo que él denomina un “nuevo comienzo”, los artistas, y particularmente los poetas, serán, junto a los pensadores y los hombres de Estado, los primeros convocados. Curiosamente también, en la interpretación heideggeriana es por medio de una figura, la *Geviert*, el *quadrivium* o *cuaternidad* (12), que la imaginación espera llegar a con-figurar el venidero habitar humano en medio de la totalidad abierta del mundo. Cielo, tierra, dioses mortales, cuatro vértices ligados (re-ligados) entre sí. Y un arriba y un abajo, como en la metafísica. ¿Dónde está la frontera que separa a la metafísica de la religión?

Así, la idea de la imagen como *plaque tournante* podría servir para bosquejar la siguiente hipótesis: los hombres y las sociedades oscilan siempre entre la realidad y la imaginación. En algunas épocas los hombres, sin renunciar a la imaginación, aceptarían la primacía del “principio de realidad”, aun reconociendo que el fundamento de esa realidad es imaginario. Este principio “realista” se mantendría vigente mientras mantuviera su fuerza *performativa* y,

Noviembre de 2009

más tarde, su inevitable agotamiento produciría una crisis que debería hacernos ingresar en una nueva fase, un tiempo de transición. Sería ésta una época de duración indefinida en la que la realidad retrocedería y la mayor relevancia pasaría a tenerla la imaginación. Su función histórica consistiría en incubar un nuevo imaginario capaz de habilitar un espacio-tiempo para otra realidad. Una reconstrucción de la historia a partir de la relación dialéctica entre realidad e imaginario, concebida como la alternancia en el tiempo de épocas o fases “realistas”, seguidas de periodos “imaginarios”, justificaría quizás el establecimiento un nuevo trazado de los tiempos en seis eras:

- I. Prehistoria (era de impregnación mundana)
- II. Antigüedad 1 (era mitológica)
- III. Antigüedad 2 (era filosófica)
- IV. Premodernidad (era teocéntrica)
- V. Modernidad (era antropocéntrica)
- VI. Hipermodernidad (era imaginaria o cinematográfica).

Si se considera que en este esquema, “imaginario” también él, las edades son seis, el término Edad Media, que por lo demás nunca fue muy convincente, desaparece. Es solamente en la hipermodernidad que la imaginación se constituye en una era propiamente tal. Podemos suponer que en la época contemporánea, era imaginaria o cinematográfica, el umbral desaparece: la diferencia entre interior (sala oscura del cine) y exterior (realidad) se borra, sólo hay *cine-realidad* (que no es lo mismo que *reality-show*). Afirmar que es sólo en la época actual que la imaginación alcanza un gran desarrollo no significa decir que en el pasado las obras de la imaginación fueran raras o casi inexistentes, sino sostener que es sólo ahora, en razón de los enormes avances que se han producido en el ámbito tecno-científico que la imaginación puede lograr el efectivo despliegue de todas sus potencialidades. Basta recordar

Noviembre de 2009

la experiencia renacentista para medir la importancia que en otras ocasiones alcanzó el trabajo de la imaginación. Sin embargo, su diferencia con similares experiencias del pasado radica, primeramente, en que ahora la imaginación se desenvuelve en un medio tecnológico extraordinariamente desarrollado. En segundo lugar, y no sin relación con lo anterior, el “giro imaginario” es ahora un fenómeno masivo y, en tercer lugar, es un fenómeno global. El enorme impacto que esta conjunción de circunstancias produce es lo que explica la difusión de nuevas nociones comprensivas para caracterizar la época actual, vocablos tales como “capitalismo cultural”, “cultura de la imagen”, “aldea global”, “pantalla total”, etc., son de reciente aparición. Hay que agregar además que, en razón de su masividad, el imaginario contemporáneo se aparta a menudo de las determinantes culturales provenientes de la llamada “alta cultura”, así como de las normas estéticas del “buen gusto”.

No es una paradoja trivial el hecho de que aquello mismo que ha servido para revolucionar el pensamiento y cuestionar la concepción lineal del tiempo, el arte del cine, sea a su vez objeto de las críticas que contra el cine se hacen precisamente desde el nuevo pensamiento. Desde hace unos años se viene diciendo que entre arte y ciencia, o entre arte y técnica habría una oposición irreductible; que allí donde la ciencia y la técnica alcanzan un alto grado de desarrollo la imaginación queda excluida, que el dispositivo es la negación del poema. Tal cosa merece aun ser estudiada con mayor detenimiento y profundidad. Por supuesto, las artes que vienen serán –ya son- distintas que las del pasado. Otras categorías estéticas empiezan a imponerse como consecuencia de los cambios que se vienen produciendo en el mundo, en la sociedad y en el pensamiento. Las nuevas obras de arte tienen ya más que ver con el ingenio, el concepto, la participación, el rendimiento y el cuerpo, que con la belleza, el gusto, la perfección, el genio o lo sublime. Pero, ¿por qué no podría ahora nacer una “gaya ciencia” o una “gaya técnica”? ¿por qué no podría aparecer una obra de arte que fuese, al mismo tiempo, una máquina prodigiosa? Nada impide que la ciencia y la técnica

Noviembre de 2009

puedan aliarse duraderamente con el arte y la imaginación. Ya está claro que el cine, arte mecanizado, no impide soñar, al contrario, el cine ha sido reconocido precisamente como la “máquina de los sueños”. Un ejemplo puede permitirnos tener más clara la naturaleza de la relación entre ingenio, arte y técnica. Paul Matisse, escultor americano, nieto del gran pintor francés Henri Matisse e hijo de Alexina "Teeny" Duchamp, quien se casó en segundas nupcias con Marcel Duchamp, cuenta lo siguiente en su prólogo a las “Notas” de Marcel Duchamp:

“...mi madre y Marcel pasaban los meses de verano en Cadaquès, donde todos los años arrendaban el mismo departamento. Había una pequeña placa perforada encima del desagüe de la tina, pero, debajo, el mecanismo tenía un defecto y habría sido necesario agregar una golilla de goma para retener el agua de la tina. En lugar de ponerse a buscar esa golilla, Marcel fundió en la cocina un poco de plomo en un recipiente y enseguida lo echó sobre la placa. Posiblemente lo había enfriado un poco antes con agua; en todo caso, el plomo fundido se solidificó antes de correr por las perforaciones de la placa. Tras otro enfriamiento, el tapón pudo ser levantado; la superficie inferior aparecía decorada por siete pequeñas protuberancias que se habían formado en el plomo al meterse en las perforaciones de la placa. Ese objeto improvisado funcionó durante muchos años.” (13).

Cabe esperar que en un mundo que en principio será *posmetafísico* y *posrracionalista* se pueda poner término a muchas de las calamidades que hasta ahora la humanidad ha conocido. Que termine sobre todo con los fanatismos nacionalistas y religiosos, esos que tanto sufrimiento han originado, que han dado origen a tantas guerras y masacres. Pero lo que de todos modos se supone que cada cual no querrá dejar de seguir haciendo es de tomar, de vez en cuando, un baño de tina y tanto mejor será si el agua está tibia y no fría. Una placa solar,

Noviembre de 2009

dispositivo que puede calentar el agua sin quemar combustible es también un objeto técnico. ¿Cómo podríamos conservar las obras de arte del pasado sin el recurso a la técnica? ¿Cómo podríamos, sin la ciencia y la técnica, impedir el volcamiento definitivo de la *Torre de Pisa*? ¿Cómo llegar desde el Sur de América hasta Grecia, cuna de la civilización occidental, para conocer su geografía y visitar los antiguos templos, sin los modernos medios técnicos de transporte?

Estamos en los comienzos de una época cuya característica principal será el despliegue de la imaginación, no sólo en unos pocos círculos elevados y como privilegio de las *elites*, sino a lo largo y ancho de toda la sociedad y en todo el mundo. El sueño de Joseph Beuys, que cada hombre sea una artista, podrá quizás realizarse. Pero que todo será para mejor no es algo resuelto por anticipado. El cambio de horizonte aquí esbozado no implica la desaparición de todas contradicciones y conflictos que la sociedad arrastra desde hace largo tiempo. Éstas se reproducen en el nuevo escenario y se introducen en el tejido mismo del imaginario que se instituye de acuerdo a las particularidades de su propia naturaleza y su propia dinámica. Guy Debord, Paul Virilio, Jean Baudrillard y, más recientemente, Bernard Stiegler, son pensadores que han elevado su voz para advertirnos, con mayor o menor fundamento, acerca de los peligros que se presentan asociados al tipo de sociedad que nace. El mundo sigue siendo un campo de batalla. La imaginación no es espectáculo. Las investigaciones que hoy se llevan a cabo desde los estudios visuales para conocer mejor la naturaleza de los nuevos fenómenos deberán ayudarnos a detectar, conocer, corregir y superar los peligros. El predominio de la visualidad será, indiscutiblemente, uno de los aspectos más sobresalientes y notorios de esta nueva “realidad”, sin embargo ello no significa que todo va a ser imagen y nada más que imagen. Un arduo trabajo queda por realizar para determinar con mayor propiedad cuál es la efectiva naturaleza de fenómenos tales como cosas (objetos), palabras, imágenes y sonidos; cuáles son las maneras como unas y otras se relacionan y qué idea del mundo es la que nos

Noviembre de 2009

formamos por medio de cada una de ellas por separado y por ellas en conjunto a través de los sentidos, por una parte, y el entendimiento, por otra, y, al mismo tiempo, por medio de la confluencia de ambos.

¿Cuánto va a durar el predominio de este tipo de pensamiento que Eugen Bleuler, el psiquiatra suizo contemporáneo de Freud, llamó “autista” (14)? ¿Cuándo volveremos al “realismo”? Quizás no muy pronto. Son muchos los que hoy se oponen al restablecimiento de un tipo de realidad que se despliegue como contrapartida de un imaginario trascendente. Construir una realidad sobre un fundamento imaginario, sobre el abismo, implicará siempre el riesgo de que mañana esa realidad se hunda bajo el peso de su propio crecimiento. Claro, podríamos confiarnos al principio cíclico del “eterno retorno” evocado por Nietzsche, pero quizás sea aún mejor explorar la interpretación de la eternidad que bajo la denominación de “plano de inmanencia” nos propone Gilles Deleuze, un plano en el que imaginación y realidad no se oponen, sino que se mantienen unidos más allá del tiempo, en la escena de un mundo donde el real es continuamente transfigurado por los sueños venidos del imaginario y donde al mismo tiempo la intervención oportuna de la realidad pone límites a toda deriva alucinatoria. Para encender la realidad con el fuego de la imaginación nos conviene contar con los poderes de la ficción y los sueños, con unas *fábricas de sueños*. Claro, con ello perdemos el sentido del tiempo lineal, pero vale la pena perder un tiempo en el cine si es para ganar un mejor tiempo en la vida. Para algunos, vale más la pena perder en el cine un tiempo corto que un tiempo largo, otros permanecen en el cine largo tiempo. El cortometraje tiene méritos que el largo no tiene y viceversa.

Noviembre de 2009

(*) Este texto fue presentado en el foro “*El tiempo en la obra de ficción*”, realizado el día 22 de Octubre de 2009 en la Cineteca Nacional de Santiago (Centro Cultural Palacio de La Moneda) en el contexto de la realización del XVII Festival Chileno Internacional del Cortometraje (FESANCOR 2009).

NOTAS

- (1) Gilles Deleuze : *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990. Pg. 91.
- (2) Cornelius Castoriadis: *L'institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, Paris, 1975. Pg. 267.
- (3) Martin Heidegger: *L'époque des « conceptions du monde » (Die Zeit des Weltbildes)*, en *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éditions Gallimard, Paris, 1962. Pgs. 99-146.
- (4) Las obras de Gilles Deleuze sobre el cine son: *La imagen movimiento, Estudios sobre el cine 1*, Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona, Bs. Aires, 1984 y *La imagen tiempo, Estudios sobre el cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, Bs. Aires, 1987.
- (5) Calderón de la Barca : *El gran teatro del mundo*, Ed. Cátedra, 18ª Edición, 2005.
- (6) Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003.
- (7) Gilles Deleuze: *La imagen tiempo, Estudios sobre el cine 2*, Pg. 99.
- (8) Raúl Ruiz : *La poética del cine*, Editorial Sudamericana Chilena, 2000. Pg. 37. Esta versión es la traducción al español que el poeta Waldo Rojas hizo de la traducción al francés del original en español del autor, seguramente perdido. Ello no hace más que confirmar el cómico y conocido barroquismo de Ruiz.
- (9) *Ibidem*. Pg. 43.

Noviembre de 2009

(10) *Ibidem*. Pg. 41.

(11) Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed Minuit, Paris, 1958.

(12) El poeta Hugo Mujica define así la cuaternidad: "La palabra Cuaternidad –*Geviert*-, en su acepción material es harto ilustrativa: la *Geviert* designa técnicamente al marco de cuatro vigas que, en las galerías de las minas, impide su derrumbamiento, es decir, sostiene y mantiene abierta la tierra." Ver: Hugo Mujica: *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Martín Heidegger*, Editorial Trotta S.A., Madrid, 1995. Pg. 69.

(13) Marcel Duchamp : *Notes*, Flammarion, Paris, 1999. Pg. 10.

(14) En su libro *El funcionamiento de la imaginación* (Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Bs. Aires, 2005. Pg. 13), Paul L. Harris dice que « el psiquiatra suizo Eugen Bleuler estableció una distinción entre dos modos diferentes de pensamiento : por un lado el pensamiento lógico o realista, y, por el otro, el que denominó pensamiento autista» (...) « El pensamiento autista, decía Bleuler, es especialmente evidente en sueños, en los juegos de simulación de niños pequeños, en el ensueño de adultos normales y en las fantasías y convicciones ilusorias de los esquizofrénicos. Es un modo de pensamiento dominado por la asociación libre y la expresión de deseo ».
