

EL TIEMPO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA. DIÁLOGO ENTRE EDMUND HUSSERL Y ANDREI TARKOVSKI

Santiago Federico Richetti / Universidad de Buenos Aires

I. Introducción.

De más está decir que el tiempo es un tema clave en lo que respecta a los estudios estéticos cinematográficos. En efecto, es característico de la imagen filmica el hecho de poseer un tiempo propio. A lo largo de la historia de dicha disciplina se ha realizado una serie muy amplia de estudios acerca de las implicancias que el factor temporal tiene en el film. Quizás el texto más célebre, o por lo menos uno de los más célebres, en los espacios académicos actuales respecto a estas cuestiones sea el elaborado por el francés Gilles Deleuze (Cf. Deleuze, 2007a y 2007b) a comienzos de los años ochenta del pasado siglo. La popularidad de dicho texto es tal que se ha generado a partir de él toda una línea de estudios cinematográficos que prácticamente ha logrado hegemonizar muchos espacios de los espacios actuales de discusión.

Consideramos, en este trabajo, de relevante interés realizar otro tipo de aproximación a las cuestiones que nos ocupan, distante ya sea del mencionado enfoque, como de las tradicionales aproximaciones a la teoría del cinematógrafo derivadas del marxismo y el psicoanálisis. Si éstas han puesto el énfasis en el aspecto semántico del film –reduciéndolo a una suerte de texto a ser interpretado–, nosotros intentaremos concebir al film como un objeto a ser aprehendido, no exento de una estructura esencial susceptible a ser analizada con herramientas propias de la ontología formal husserliana. Dejando en claro este punto de partida nos aventuraremos al tema que nos ocupa y que da título al presente trabajo: el tiempo en la imagen cinematográfica.

Pondremos, así, nuestros esfuerzos en analizar la temporalidad de la imagen filmica partiendo de ciertas consideraciones de Edmund Husserl y su discípulo Roman Ingarden puestas en diálogo con algunas de las reflexiones presentadas por el cineasta ruso Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo*.

II. Nuestro punto de partida.

La fenomenología de Edmund Husserl es capaz de aportarnos diversas herramientas a la hora de realizar un análisis filosófico de la imagen cinematográfica. El desarrollo husserliano de la noción de conciencia de imagen, por ejemplo, que podemos estudiar hoy en profundidad gracias a la edición de 1980 a cargo de Edward Marbach del tomo número XXIII de la *Husserliana* (Cf. Husserl, 2005), nos ofrece un modo harto interesante de pensar el tipo de experiencia que tenemos cuando vemos una película. Se trata de un modo de representación, aunque quizás el más cercano a la presentación propia de la percepción. En efecto, la imagen es para Husserl la representación presente de objetos no presentes que se da sobre un soporte físico. Lo que diferencia la conciencia de imagen de la percepción es, entonces, el hecho de que los objetos intencionados no se nos den en carne y hueso (*leibhaft da*); por eso decimos que no están presentes, sino que la imagen trae a la vida consigo un mundo no presente con coordenadas espaciotemporales ajenas a las del mundo actual.

Para facilitar la comprensión de este tipo de fenómeno, Husserl distingue tres elementos involucrados cuando tenemos este tipo de experiencia: por un lado, la llamada imagen física o soporte; por otro, el objeto representante en imagen-copia, también llamado objeto-imagen (*Bildobjekt*); y, por último, el objeto representado en imagen-copia (*Bildsujet*) (*Ibid.*: 21). Cuando vamos al cine, no percibimos las luces que se proyectan sobre la pantalla -Husserl diría que neutralizamos la percepción de la imagen física-, sino que se nos hace presente una serie de objetos y personas. Pero ninguno de nosotros, en su sano juicio, consideraría que dichos objetos están presentes en carne y hueso allí en el auditorio en el momento en que se proyecta el film, pues todos somos conscientes de que estamos frente a una mera imagen proyectada que no presenta, sino que representa.

Lo intuido en el tipo de experiencia que nos ocupa es el llamado *Bildsujet*, el cual no estando presente (pues, como hemos aclarado, no nos encontramos frente a dichos objetos y personas en carne y hueso), debería estar presente en el acto de intuir. Esto es posible gracias a que se nos presenta el *Bildobjekt*, o la imagen propiamente dicha, bajo cuya exhibición (*Darstellung*) intuitiva aparece el *Bildsujet* y que está anclado en un soporte material. En efecto, Husserl da cuenta de este modo de una intencionalidad imaginativa, la cual se diferencia de la intencionalidad de la conciencia perceptiva, en la cual no se puede disociar la aprehensión del *Bildobjekt* –es decir, de la

imagen- de la aprehensión del *Bildsujet* o lo representado por la imagen. En otras palabras, la imagen tiene un sujeto, pero no es el sujeto representado en ella lo que directamente se nos presenta cuando experimentamos la imagen, sino el objeto-imagen, pues somos conscientes –una vez más- de que estamos frente a una imagen representante y no frente al objeto representado en carne y hueso cuando tenemos este tipo de experiencias. Podemos decir, entonces, que la conciencia de imagen involucra una suerte de percepción inactual que presenta una imagen con la misma intensidad con la que la percepción me presenta el objeto pero, no como actual y existente, sino simplemente como presente (Cf. *Ibid.*: 62-64). Pero, cabe aclarar, la presencia de dicho objeto, el *Bildsujet*, es posible sólo en tanto este funcione como un objeto imaginario, es decir como correlato del acto intencional de imaginar.

Uno de los primeros en tomar al cine como objeto de estudio inspirado en estas consideraciones husserlianas fue el fenomenólogo polaco Roman Ingarden, discípulo de Husserl en Gotinga. En sus trabajos acerca de la ontología de la obra de arte, Ingarden ontologiza los tres componentes que operan, en su conjunción, según su maestro, como condición necesaria de la imagen (Cf. Ingarden, 1989). Dicho en otros términos, si Husserl se ocupa en dar cuenta de un peculiar modo de experiencia como es la conciencia de imagen, Ingarden intentará determinar, partiendo de este modo de experiencia, el tipo de entidad que tendrán objetos tales como las obras de arte para poder satisfacer las experiencias de dicho tipo.

Es menester aclarar, antes de continuar, que los análisis de Ingarden sobre el cinematógrafo son muy prematuros en el campo de la estética filosófica. En primer lugar, Ingarden define al cine como una forma peculiar de espectáculo y lo hace en relación a otras artes, ubicándolo en el límite entre la pintura y la literatura. Pero cabe destacar que si aquélla se caracteriza por el carácter estático de la imagen, en el film la imagen se caracterizará por ser móvil; y que si la literatura narra a través de la palabra, el cine lo hará a través de una sucesión de imágenes en movimiento, siendo la palabra un mero complemento no necesario en la presentación del mundo propio del film. Éste se abre en la pantalla, que en tanto soporte del objeto-imagen forma parte del mobiliario del mundo, como un mundo ficticio, constituido por entidades ficticias ontológicamente dependientes de la imagen, al cual accedemos de manera puramente visual¹.

¹ Podemos acceder a la pantalla, en cambio, de otros modos diversos al mero acceso visual, como ser por medio del tacto. Además ésta posee ciertas características físicas y químicas que la imagen no posee.

La estética ingardiana nos es de particular interés ya que el fenomenólogo polaco elabora una ontología de la obra de arte que puede ser conocida a través de la aprehensión de su estructura esencial. Cuando nos preguntamos por la naturaleza del film, debemos dejar de lado todo aquello vinculado con la interpretación del mismo. En efecto, la ontología de la película elaborada por Ingarden nos invita a pensar que ésta, como toda obra de arte, es poseedora de una estructura que le es propia, que debe ser pensada como un objeto abstracto que funciona como su quintaesencia y que posee independencia respecto a su interpretación crítica. Esta última es contingente y depende del contexto histórico-social-cultural en el que es llevada a cabo. La estructura, en cambio, es de carácter necesario y ahistórico y está constituida por determinadas propiedades geométricas. Por eso consideramos que para realizar un análisis filosófico serio acerca del cinematógrafo es necesario poder dar cuenta de dicha estructura.

III. Esculpir en el tiempo.

Nuestras reflexiones acerca de la estructura de la imagen fílmica nos llevan a concluir que la película, entendida como tal, es poseedora de una estructura que le es propia y cuyo análisis no es reducible al análisis de la imagen en general, pues existen diferencias esenciales entre la imagen cinematográfica y otros tipos de imágenes, como la pictórica o fotográfica. Existe toda una gran tradición en lo que respecta los estudios sobre el cine que tiende a analizar la imagen cinematográfica respecto a otras artes. Según lo que hemos ya expuesto, es posible inscribir a Ingarden en dicha tradición, pues el esteta polaco define el cine a partir de nociones propias de otros tipos de arte, como ser la literatura y la pintura.

Si bien hemos inspirado gran parte de nuestras reflexiones en los estudios ingardianos sobre el cine, consideramos absolutamente lícito pensar que el enfoque del cual parte el discípulo de Husserl para encarar la cuestión es altamente cuestionable. En efecto, creemos que dichas consideraciones se encuentran estrechamente vinculadas a un modo arcaico de estudiar el cine al cual, por la época en la que le tocó vivir y escribir, Ingarden no pudo abstenerse.

Tomaremos ahora un enfoque que se opone a la visión tradicional en la cual hemos encasillado –quizás injustamente- a Ingarden. Se trata de aquel presentado por el cineasta ruso Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo*. Allí, Tarkovski critica aquella concepción que caracteriza al cine como un arte de carácter sintético. En efecto, en las palabras del director de obras tales como *Solaris* o *Stalker*, aceptar dicha idea

implica deducir que “el cine se basa en artes afines y no posee medios de expresión propios”(Tarkovski, 2008: 138), lo cual a su vez implicaría, de cierta forma, negar que el cine sea un arte.

Es menester encontrar, entonces, algo que nos permita caracterizar cierta “naturaleza” del cine, algo que sea esencial a esta forma de arte. Siguiendo la argumentación de Tarkovski, ese elemento que distingue al cine de otras formas de arte, eso que diferencia la imagen filmica de la fotografía y la pintura, reside en el factor temporal. En efecto, podemos imaginar “una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje². Pero es imposible una película en la que en los planos no se advirtiera el flujo del tiempo” (*Ibid.*: 139), pues es esencial a la imagen filmica el estar constituida por planos que poseen un ritmo propio, el cual reproduce el tiempo de las tomas. He aquí la idea que inspira el título del libro: el hecho de que para Tarkovski la labor del cineasta es análoga a la del escultor; pero con la diferencia esencial de que si éste se ocupa de trabajar con materiales tales como el mármol o la calcaría, el material al que deberá modelar aquél para llevar a cabo su tarea creativa es justamente el tiempo. Tiempo que queda fijado en el celuloide como una reproducción del tiempo real en el que se rodó la película.

Es gracias a esta concepción de la imagen filmica, resultante de la fijación en el celuloide de una porción de tiempo, que Tarkovski, oponiéndose a la teoría dialéctica de Sergei Einsenstein -incuestionable entre los cineastas soviéticos-, priorizó, en cierta forma, el momento del rodaje al del montaje. En efecto, según su teoría, la imagen filmica existe ya dentro de cada plano, mientras que para los teóricos del montaje, como Einsenstein, no hay cine si las imágenes captadas por la cámara no son sometidas a un cuidadoso proceso de selección y ensamblaje³. En consecuencia, las películas de Trakovski – que aplican esta concepción teórica que asegura que la principal tarea del cineasta no está en el proceso de montaje, sino en la fijación en el celuloide del tiempo del rodaje- se caracterizan por planos largos, dentro de los cuales se puede apreciar un flujo de tiempo determinado que corresponde al tiempo de la toma.

² Veremos de inmediato cómo se opone Tarkovski a la idea de Einsenstein de que sin montaje no hay cine. Respecto a este tipo de películas, el cineasta y teórico ejemplifica con un cortometraje de Pascal Aubier, en el cual no hay ni decoración, ni trabajo de actores, ni ningún corte de montaje. Cf. *Ibid.*: 139-141.

³ “El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida”, *Ibid.*:140.

IV. El tiempo en la imagen filmica.

Como hemos visto, la película es poseedora de una estructura esencial. Consideramos que la ontología formal husserliana es capaz de brindarnos herramientas para acceder a esta estructura. Las investigaciones ingardianas sobre la ontología de la obra de arte filmica hacen uso recurrente de dichas herramientas. El film es para Ingarden un objeto híbrido, en el que interactúan diversos elementos visuales y auditivos, así como también espaciales y temporales.

El tiempo, claro está, es inherente a la estructura esencial del film. La ya citada afirmación de Tarkovski de que podemos concebir una película sin personajes, sin decorado, sin trama o sin montaje y, sin embargo, nos es imposible concebir un cine sin tiempo, es prueba de ello. Es por esto que, desde la perspectiva que nos concierne, preciso pensar al film como un objeto-proceso u objeto temporal en sentido estricto, es decir, un objeto que tiene tiempo dentro de sí⁴.

La estructura esencial del film, necesaria y ahistórica, que implica cierto devenir temporal, se actualiza cada vez que éste es proyectado. Cabe destacar que dicha actualización implica por lo menos tres series de tiempo que se dan mientras la película transcurre en la pantalla:

I) En primer lugar identificamos la serie temporal propia del soporte, que comparte las coordenadas temporales del mundo real. Se trata del tiempo en que la cinta de celuloide gira en el aparato del cinematógrafo (aproximadamente unos 120 minutos en lo que respecta a un largometraje estándar).

II) En segundo lugar, el tiempo cinematográfico propiamente dicho. Se trata del tiempo propio del mundo presentado por el film, cuyas coordenadas espaciotemporales, tal como hemos visto, difieren de las del mundo real. En otras palabras, la estructura cinematográfica, en tanto que postula un mundo autónomo y ficcional, tendrá sus propias coordenadas espaciotemporales diversas a las que se dan en el auditorio mientras transcurre la película.

III) En tercer lugar, hay otra serie temporal llevándose a cabo mientras el film es proyectado en la pantalla. Se trata del tiempo de la percepción del espectador de la película. Tal como hemos recientemente dicho, la película en tanto objeto-proceso, se presenta como un todo que implica cierto devenir temporal. Uno de los ejemplos

⁴ “Bajo el concepto de ‘objetos temporales en sentido específico’ comprendemos objetos que no son sólo unidades de tiempo, sino que contienen la extensión temporal también en sí mismos” (Husserl, 1950: 69).

husserlianos por excelencia, que Husserl toma de las investigaciones de la psicología experimental del siglo XIX, es el de la melodía:

oímos la melodía, es decir, la percibimos, ya que el oír es un percibir. Mientras resuena el primer tono, llega el segundo, luego el tercero y así en adelante. ¿No estamos forzados a decir que cuando el segundo tono resuena, lo oigo a 'él', pero ya no oigo más el primero, etc.?
(Husserl, 1950: 69-70).

El problema reside en cómo es posible dar cuenta de que percibimos una melodía en su totalidad y no una serie de tonos inconexos que se van sucediendo. En el caso de la película podríamos preguntarnos cómo es que percibimos la película y no una serie de fotogramas que se suceden uno tras del otro. Se trata de una cuestión compleja que sería interesante problematizar en un futuro trabajo. Nos limitaremos a decir aquí que, tal como es sabido, contra la teoría de Brentano que explica este tipo de fenómenos diciendo que lo que hacemos es reponer las partes ya pasadas del objeto temporal con la imaginación⁵, Husserl defiende un modelo de retención intencional del pasado. En efecto, sostiene en sus *Lecciones...* que junto a cada impresión que se nos da ahora se nos da también una retención que conserva intencionalmente el pasado y una protención que proyecta intencionalmente el futuro, por lo que no es necesario hacer uso de la imaginación cuando percibimos. De este modo, nos es posible afirmar que percibimos un objeto-proceso cuando vamos al cine y no una serie de imágenes estáticas a las que unificamos por medio de la imaginación para ver allí una totalidad.

V. Conclusión.

Nuestro objetivo fue en este trabajo dar cuenta del valor de la fenomenología a la hora de realizar un estudio serio sobre la imagen cinematográfica. En efecto, hemos visto cómo tanto las investigaciones de Husserl sobre la imagen y el tiempo, como la ontología de Ingarden son capaces de brindarnos herramientas para estudiar las condiciones formales de existencia de objetos procesuales como es el film y describir los procesos perceptivos que se llevan a cabo cuando éste es proyectado en la pantalla.

En el primer apartado del trabajo, hemos expuesto brevemente la teoría husserliana de la imagen y la ontología de la obra de arte elaborada por Ingarden que se desprende de ella, fijando así nuestro punto de partida en lo que respecta un análisis de

⁵ Lo cual resultaría harto problemático, pues aceptar esto implicaría identificar la percepción con una suerte de ilusión.

este tipo. De ello concluimos que el film posee una estructura esencial, la cual es necesaria y ahistórica y que consideramos necesario dar cuenta de ella para poder decir qué es el cine. Luego, en el siguiente apartado, conciliamos algunas reflexiones del cineasta ruso Andrei Tarkovski con las conclusiones de Husserl e Ingarden. Finalmente, concluimos que el tiempo es un elemento esencial a la imagen cinematográfica y analizamos brevemente las diversas series temporales que se dan cuando la película se actualiza en la pantalla.

Bibliografía:

Deleuze G. (2007a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.

Deleuze G. (2007b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.

Eisenstein S. (2000). *Монтаж (1938)*, Moscú, Музей кино.

Husserl, E. (1950). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires: Nova.

Husserl, E. (2005). *Husserliana XXIII* (The Hague, Martinus Nijhoff, 1980). Collected Works vol. XI Phantasy, Image consciousness and Memory. Ed. Rudolf Bernet. Traducción: John B. Brough: Springer.

Ingarden, R. (1989). *Ontology of the work of art*, Ohio: University Press.

Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: RIALP.