

## BREVE TRAVESÍA TEMPORAL POR EL CINE

*Un recorrido no del todo arbitrario por la historia del cine. Nombres de directores y nombres de filmes, del lado de acá y del lado de allá, examinados con una lente deleuziana. Imágenes tiempo: recuerdos, sueños y cristales.*

POR FLORENCIA EVA GONZÁLEZ

Una imagen puede ser tan estremecedora... ¿tiene un carácter unívoco? A juzgar por los sentimientos inexplicables y profundos que derrama, por las reminiscencias, las intuiciones de destino con las revelaciones de lo ya vivido, los conceptos no simbolizados, la forma posible, el gesto conocido no recordado, el cuerpo ilusorio, desprendido, lejano, expectante, reunido en correspondencias imaginadas o en estados paralelos, por todo eso, la imagen es una visibilidad con efectos no mensurables. Reservorio terrenal y divino en los umbrales de la eternidad. Condición que la imagen cinematográfica hereda y redobla por resultar una alineación sucesiva de ellas, cada imagen acarreado una existencia propia, en idilio, conflicto o yuxtaposición con otras produciendo en el espectador, una vivencia simultánea de emociones, a veces contradictorias y en ocasiones excluyentes. Lo infinito, inmanente a la estructura de la imagen, reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma, de una toma a otra y en la suma total de una película.

A menudo se ha afirmado que todo arte necesariamente trabaja con el montaje, es decir, una elección y combinación de partes más la clave fundamental: la manera en que estos trozos se unen y se conectan expresando diferentes temporalidades. Decisiones que contienen un flujo de tiempo dentro del plano, fuera y entre, y que estructuran con ellos el organismo vivo de la película, por cuyos lazos como venas, bulle una presión rítmica del tiempo. Es el montaje, unión de técnica y memoria, el corazón del cine, rasgo que lo distingue

**\*Florencia Eva Gonzalez**

Profesora de cine, estética e historia en distintas instituciones. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la UBA. Documentalista independiente y guionista de tv. En 2013 publicó el ensayo *Desajustes. Sobre arte y política en Argentina*.



de otras disciplinas y artes como el pulso sensible del devenir ordenado de las formas y los sonidos. Sin embargo mucho se ha discutido si el cine es arte, lengua –universal o primitiva–, si se trata de un espectáculo para entretener a masas o es parte de una industria para hacer negocios. Más sencillo sería afirmar que el cine despliega materia inteligible, un andar continuo y presente que va construyendo a cada paso, una lógica propia. Un mecanismo basado en un encadenamiento impulsado por el movimiento, duración de la imagen en pantalla con intervalos que es “tiempo”, medida que logra expresar ese movimiento. Cada filme concibe una temporalidad tangible y *material* sin perder la vocación viva de expresarse en el carácter múltiple, elíptico y fractal de las imágenes. Número y poesía que la máquina móvil capta y reproduce en una forma de realidad ordenada de tiempo. Fórmula que convierte al cine en infernal engranaje de la historia, por la capacidad de ofrecer una versión laica del mundo y por una obsesión tan intensa por la muerte que logra blandir con fundamento, la sacralidad de la vida.

¿Cómo se presenta el tiempo en el cine? Cuando se habla de historia, hay una concepción y una forma del tiempo implícita en ella que la construye y restringe. El imaginario del siglo XX es marcado fuertemente por las imágenes que se desprenden del mundo cinematográfico, tiempo condensado, repetido y diferente;

también inacabado y ávido de asumir ideas del tiempo pasando ante la mirada. El tiempo en el cine entra por el ojo ofreciendo imágenes producidas a través de prótesis tecnológicas de complejidad (el *inconsciente óptico* que expresa Benjamin), donde el espacio se hace tiempo y el tiempo, espacio, tomando y trabajando sin permiso de la conciencia, como el *ojo mecánico* de Vertov al que se le adjudica la posibilidad singular de mostrar el mundo con una “verdad” y de hacer concurrir al fluir inconsciente.

En esta línea, la imagen mental ha resquebrajado el sistema de las *imágenes-movimiento* donde el sistema cronológico de concatenación de imágenes es reemplazado por la dispersión. La línea narrativa se convierte en tópico, la acción en vagabundeo y la imagen-movimiento es sustituida por una mental. Las ideas que se forman en la mente del espectador, se escinden de un proceso analógico o icónico: el tiempo no se mide por el movimiento sino por él mismo. Maraña que rompe con el esquema sensorial, produce el ascenso de situaciones desconectadas, de espacios cualesquiera, personajes diletantes, relaciones aleatorias y donde el cuerpo también adquiere otra densidad, otro tiempo en la imagen. El tiempo no se concibe como una sucesión de presentes sino como desdoblamiento, acumulación de pasados y conservación de futuros. La imagen moderna instaaura un reino de fragmentos y relaciones

ilimitadas. El sentido se libera por los intersticios construyendo territorios desencadenados pero propios, escindidos del mundo “exterior” pero libres en una nueva expresión. Una renovada organicidad y estado interior descubre una nueva consistencia temporal; explorada expresivamente por Orson Wells, de manera indecible por Resnais, inconmensurable en Godard, sensible en Duras y conceptual en Deleuze.

En dos obras capitales, el filósofo concibe el cine basando su funcionamiento en el rompimiento de la sucesión empírica para acceder a los cristales de la memoria, un tipo de orden o serie dictada por las formas desordenadas del tiempo. Tiempo expresado en signos que convierten al cine en *la imagen del pensamiento*, no asumible como intrínseca, esencial ni ahistórica sino como correspondiente al ser contemporáneo, sujeto que asimila a través de la imagen fílmica determinadas especulaciones concretas sobre el tiempo y la historia. Nombra tres nociones básicas, un primer esquema de las *imágenes-tiempo: imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-cristal*.

Las *Imágenes-recuerdo* son las primeras reinas de la subjetividad temporal. Todo tiempo es un eterno presente organizado a través del encadenamiento sensorial de los personajes en alianza ocultamiento/develamiento del sentido. Deleuze pone varios ejemplos en torno a la *imagen-recuerdo* siendo el flashback un fácil exponente, aunque no el único. En *El Ciudadano* de Wells despliega un abanico de posibilidades narrativas sobre el tiempo teniendo en cuenta que el film comienza con el fallecimiento del protagonista y un enigma que hay que dilucidar repasando su vida. Así, un personaje narra el desgaste del primer matrimonio de Kane a través del momento en que la pareja desayuna, captado con la misma toma pero en distintas épocas. Woody Allen también utiliza el flashback con asiduidad como cuando su personaje recuerda el romance con Annie (Diane Keaton) en *Annie Hall* en el final del film y se enlazan escenas felices de la pareja en un bar, caminando por Manhattan, en los juegos románticos. Esas imágenes ocupan el mismo espacio presente que el presente del relato de la voz en off. El recuerdo adquiere una visibilidad y funciona como manera de actualización del pasado en el presente. Una forma recortada y sintetizada de retrotraer aquello que creemos vivido. El presente, entonces, no sería una sucesión de presentes, sino que está contaminado por un presente-pasado o en presente-futuro, todo enlodado en el mismo relato. En *Memento* de Christopher Nolan, paradójicamente a pesar

de la pérdida de la memoria del protagonista, el film se desarrolla como un todo *imagen-recuerdo*: una sucesión de hechos ocurridos y vividos por el protagonista pero alterados en su concatenación.

Se conciben las *imágenes-sueño* como personas y objetos que ocupan un espacio y un tiempo. Las situaciones soñadas, imaginadas, deliradas presentan al inconsciente en un escenario que lo que organiza como “realidad” o tiempo de la conciencia. Así puede verse el anciano de *Cuando huye el día* de Bergman que se va a dormir y sueña —es una pesadilla— que se muere en una secuencia que es tan “real” como cuando se supone que está despierto. Un hombre mira un cuadro de Van Gogh en un museo y queda tan abstraído por su belleza que es abducido por la obra. En la escena siguiente se encuentra correteando en el campo amarillo-ocre, conversa con campesinos y atraviesa el puente colgante. Es un cuerpo vivo dentro del cuadro. Es una secuencia de *Los sueños* de Akira Kurosawa.

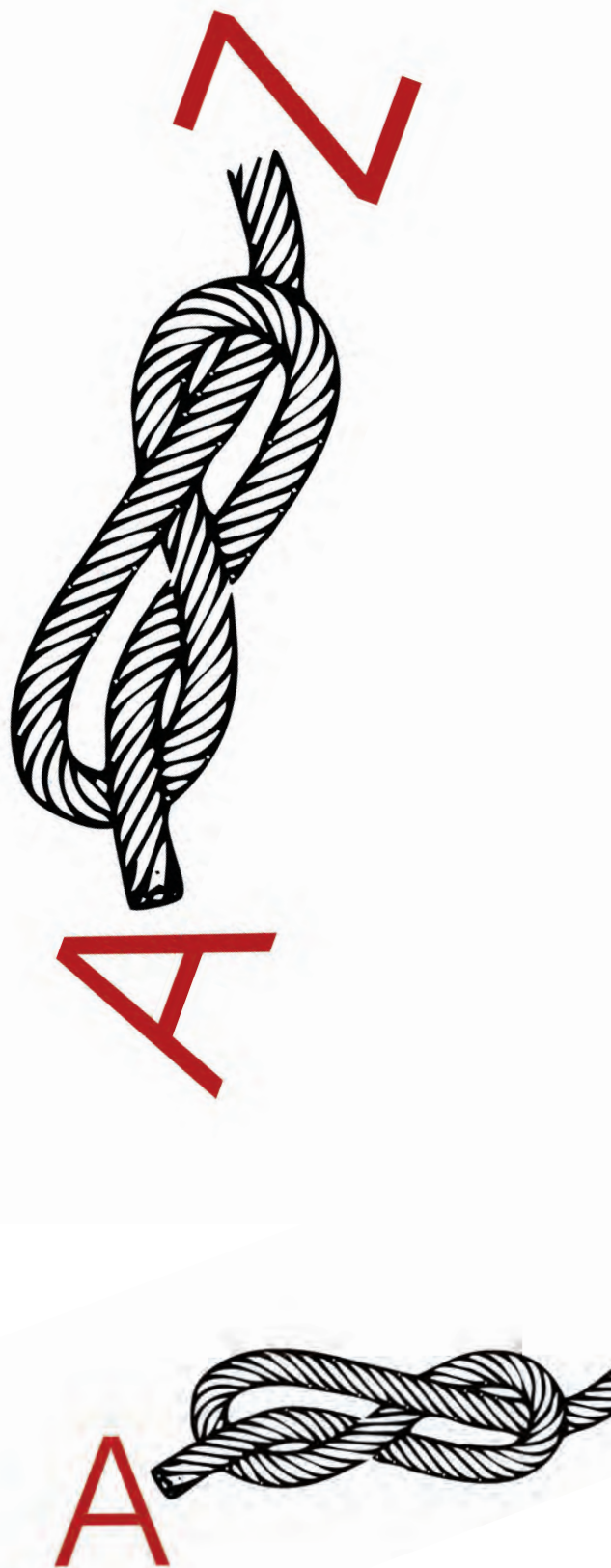
Otra operación fundamental del tiempo cinematográfico son las *imágenes-cristal* que suceden cuando los tiempos coexisten como capas: el pasado cohabita en el presente que ha sido o en el futuro que será. Son “puntas del presente” según las denomina Deleuze, donde ya no es necesario identificarlas: viven juntas. El tiempo se torna una masa amorfa cuyo circuito interior contiene todos los tiempos expresados en un presente del relato. Es el tiempo desdoblado a cada instante en pasado, presente o lanzado al futuro, diferentes por naturaleza pero indiscernibles en diferentes estados del cristal. El sùmmum de este concepto no en vano pertenece a Alan Resnais, que con Alain Robbe-Grillet en el guión, realiza *Hace un año en Marienbad*. El presente cohabita con el presente que ha sido y con el futuro que será, en consistentes planos-secuencia que mantienen vivo el tiempo presente, desdoblado en un mismo espacio, el hotel donde se encuentra la pareja, donde el tiempo se descubre no cronológico.

EL TIEMPO SE TORNA UNA MASA AMORFA CUYO  
CIRCUITO INTERIOR CONTIENE TODOS LOS TIEMPOS  
EXPRESADOS EN UN PRESENTE DEL RELATO.

## En el transcurso del cine argentino

*Pubis angelical* de Raúl de la Torre sobre la novela de Puig, conecta las rupturas temporales bajo su exhalación literaria. El film intercala *imágenes-recuerdo* con *imágenes-sueño* y extiende su significado. Si Deleuze coloca al flashback en relación con la imagen actual en lo que el filósofo denomina *imágenes-recuerdo*, y las *imágenes-sueño*, escenas de un mundo onírico, es plausible colocar el film desdoblado en varios tiempos: el presente, los años 30 y el futuro, avanzando en circuitos cerrados que van del presente al pasado y del presente al futuro. El presente tiene a la protagonista Ana (Graciela Borges) en una cama de hospital, entre drogas y la visita de Beatriz, una feminista que le mantiene la ilusión de curación del cáncer. Por otro lado está Pozzi (Alfredo Alcón), un abogado que defiende presos políticos y que fue su amante. El hilo de la narración se sostiene con la intención de Pozzi de usar a Ana como señuelo para secuestrar a Alejandro, un militar con simpatía nazi que está enamorado de ella. Las escenas “saltan” mientras las *imágenes-sueño* intervienen y el reconocimiento se vuelve automático cuando suena la banda musical de Charly García. Cada circuito del tiempo pasado del film se inserta entre la excitación y el ambiente de los años 30, con nazis encubiertos mezclando personajes y épocas. Entre ensoñaciones, su amante le fabrica un doble con máscara por si la secuestran. Luego se convertirán en un soldado ciego y una enfermera. Y así a través del flashback se quiebra la linealidad del supuesto recuerdo, recusando la causalidad en una operación de complementariedad de tiempos. Y es que el pasado de Ana no es solamente el antes de su presente, es también su pieza ausente, lo inconsciente, lo elidido. Lejos de disipar el enigma, la marcha atrás sirve para subrayarlo, para hacerlo más opaco, indicando una cadena incierta de entresijos. Así, el flashback en este film recibe su información de otra parte, así como las *imágenes-recuerdo* toman del pasado contribuyendo a ajustar una causalidad psicológica ya sea soñando que es una diva de Hollywood o una mujer-robot. La protagonista de *Pubis Angelical* —Ana, Ama, W218— no evoca un simple recuerdo sino que remite a una visión mental, historias posibles no abordadas desde la palabra, sino guardadas para bucear sobre sí mismas. Cada circuito borra y suma un objeto. Pero es justamente en este doble movimiento de creación y de borradura que en el lecho de enferma, la moribunda desconoce su gravedad. Los giros de su mente se anulan, se contradicen y se

OBRAS DE THORNTON





restablecen para constituir a la vez las capas de una sola y misma realidad física. Estos niveles presentes en su realidad mental, memoria o espíritu, son múltiples y se superponen unas con otras: “Me sigo yendo por las ramas. Y las ramas secas. En vez de anotar cosas agradables para levantar el ánimo... Las cosas agradables se me borran de la memoria: ¿por qué?”. Estas palabras ponen de manifiesto los límites del flashback respecto de la *imagen-recuerdo* como una insuficiencia respecto del recuerdo del pasado. Henri Bergson no se cansó de apuntar que la *imagen-recuerdo* no recibía de sí misma la marca de pasado, es decir de la virtualidad que ella representa ya que encarna y la distingue de los otros tipos de imágenes en la medida en que ha ido a buscar un recuerdo *puro*. Afirmación que resbala mientras seguimos los devaneos de la máquina de imágenes e historias entrelazadas que son y se convierten en la febril cabeza de Ana. La virtualidad que la película propone, surge del relato de la protagonista y está contenida en alguna zona oculta, tal vez de su pasado, pero no como “recuerdo puro” sino como llamados desde el fondo del inconsciente que confirman el postulado: imaginar no es recordar. No basta entonces con la *imagen-recuerdo*

para definir la cantidad de dimensiones de la subjetividad de Ana. *Pubis angelical* no avala la reconstrucción de un pasado coherente, ni la memoria constitutiva de una identidad, sino que comprende la experiencia desordenada en un presente continuo y perpetuo.

Contemporánea a la obra de Resnais de 1961, Manuel Antín presenta la obra basada en “Cartas a mamá” de Cortázar, *La cifra impar*. El cuento y la película relatan el presente de Luis (Lautaro Murúa) y Laura (María Rosa Gallo) en París. Presente profundamente sesgado por un pasado, del que la distancia no los ayuda a desprenderse. Mamá les escribe cada quince días, y las cartas reafirman un pasado latente que se niega a abandonarse al rincón lejano de la memoria. Surgen pesadillas (*imágenes-recuerdo*) que aquejan a Laura. Entre Mamá, Luis y Laura hay un muerto, el recuerdo del muerto: Nico, el mimado de Mamá, hermano de Luis, y novio de Laura hasta que se casa con Luis. Las *Imágenes-cristal* surgen del cuento desfocalizando el relato. Cortázar, como en muchas de sus obras, narra utilizando el discurso indirecto libre, una tercera persona que la adaptación cinematográfica puede descomponer con facilidad. Este tipo de narración en cine deshace el re-

lato focalizado en aquel personaje que permanece más tiempo en cuadro, en el personaje que se identifica con la voz en off o con la subjetividad de la cámara. Sin embargo, la elección de Antín es clara: la cámara sigue a Luis en gran parte del film. Esta elección es clave para comprender por qué la película se vuelca hacia una lectura psicológica del cuento. Así, el fantasma de Nico crece, igual que la distancia entre Laura y Luis, y las confusiones (o no) de Mamá (que jamás tiene nombre propio) y que componen un tiempo en forma de prisma coexistiendo los tiempos indiferenciados.

Otro ejemplo es *El exilio de Gardel*. Juan (Miguel Ángel Sola), exiliado en París, llama por teléfono a Buenos Aires desde una cabina en la calle, con fondo de un paisaje nevado. Atiende el padre y él pide hablar con su madre. Todavía con el tubo en la mano su rostro se va deformando; las lágrimas asoman amargamente. En la profundidad de campo de la escena, aparece su madre y lo saluda. Sale corriendo de la cabina para alcanzarla, pero eso ya no será posible. Es propiamente un fantasma materializado en el punto de fuga de la imagen construido en la cabeza, el corazón o el espíritu del personaje, coexistiendo con su presente en un tiempo espacial nuevo.

### **Más apuntes sobre el tiempo en el cine**

No es intención analizar la transposición literatura-cine, ni fijar una cristalización de los tiempos, decretando la anulación de las posiciones fijas o determinables de la enunciación. La idea es atravesar otras formas temporales desplegadas en el presente continuo que proponen algunos recursos cinematográficos. Pueden ser formas que interrogan cómo pasa el tiempo ante la presencia de la mirada. La experiencia del tiempo porta una concepción de la historia pero no una imagen o representación de ella. El cine brinda un mundo de imágenes y estructuras espaciales que descentran la experiencia y que modifican un orden establecido sobre el mundo. En los últimos años, con el comienzo del nuevo siglo, la inclusión del cuerpo en el mundo mediatizado por la imagen y su acción perceptivamente guiada permite dar una escritura a otra organización de la experiencia. La ruptura del continuum de la historia propone nuevas imágenes espaciales, percepciones novedosas, tal vez no comprensibles necesariamente con la razón. Poniendo en juego, a partir de la mirada, el cuerpo, *el cuerpo que piensa* de Merleau-Ponty no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, sino que impone un desdoblamiento que Pasolini llama “subjetiva indirecta libre”. Se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una forma que se erija en visión autónoma del contenido. Sin imágenes objetivas y subjetivas, deviene un tiempo descentralizado donde las imágenes cinematográficas liberan otros sentidos y pensamientos. Una mirada

que cuestiona el sentido común como en Buñuel; una mirada que retorna al cuerpo como en John Cassavetes; una mirada que reclama derechos de un cuerpo político como en Glauber Rocha, Miklós Jancsó, Pasolini, Godard o la mirada que permite romper, a la manera de la fenomenología de Merleau-Ponty, la dicotomía interior/exterior como en Godard, Marker, Von Trier, Greenaway, Lynch o Ruiz. Veamos algunos ejemplos.

Raúl Ruiz, el cineasta chileno que escribió a favor del aburrimiento y en contra de la narración de Hollywood, parece el artista ideal para llevar la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, a la pantalla grande. En sus películas, las imágenes casi se pueden tocar, sentir; el tiempo se fragmenta en el no intento de contar una historia. En la estructura (y tema) de la novela hay descripciones que crean espacios y personajes con una precisión y una complejidad pocas veces igualadas. La novela entrega propiamente una imagen de la temporalidad. Proust nos impregna de tiempo en el cuerpo. Una fluctuación relevación final del personaje resignifica toda la extensa obra por lo que se convierte en una invitación a reencontrarlo, a perseguir el tiempo que ya han sido atravesado en las páginas leídas. Es el fin el que necesariamente redefine, tardíamente, ese tiempo pasado. No hay caso, si volviéramos a empezar el libro, si eso fuera posible para encontrar la forma del Libro, habría que preguntarse sobre otras resistencias. Esa paradoja no puede producirla una película. El título del film de Ruiz, toma el del último tomo: *En busca del tiempo recobrado* y utiliza los recursos cinematográficos para producir la multiplicidad de lo real luchando con lo que tiende a fijar o realizar una imagen determinada, precisamente lo contrario a lo que ocurre con la frase de Proust, donde una imagen puede y no puede ser aquello que se nos entrega en una primera instancia, siempre móvil y plurisignificada. El narrador de Proust, Marcel, es auto-diegético hasta el cansancio, y casi nunca pierde su voz, continuidad que la obra de Ruiz intenta por diferentes mecanismos. Por ejemplo, por continuidad espacial o de la mirada, Marcel se pasea por salones que ya ha recorrido, e inmediatamente se asiste a la transformación en ese espacio y convive con el Marcel niño creando en la pantalla un efecto de condensación (a la vez que de distensión) temporal que supone la novela. O bien se sugiere a través de la contemplación de fotografías, donde la imagen se vuelve real y viajamos instantáneamente hacia ese pasado que se evoca. Recurso utilizado en películas más sencillas. Las imágenes que Marcel se crea, sus percepciones subjetivas o las analogías, presentan metáforas visuales (que hacen presentes ambas imágenes) y la verbal (que supone una sustitución), en tiempos suspendidos del relato. Como el tiempo de la imagen cinematográfica es siempre presente, la forma del pasado en tono de narración ulterior exige una flexibilidad temporal. ¿Sucesivos presentes?, ¿yuxtaposición entre pasado y presente?

A diferencia del film de Ruiz y sin anclaje literario alguno, se estructuran dos grandes tiempos en *Mulholland Drive - En el camino de los sueños* de David Lynch, pero solo en apariencia. Un primer tramo de la película es de huellas y de inscripción, y una segunda es desatada luego de la apertura de la caja azul donde los sucesos aparentemente arbitrarios de la primera van adquiriendo significado como retorno de lo reprimido. Betty y Diane son dos polos opuestos, pero solo temporalmente, ya que se trata de una sola

identidad y también, de varias. Lo inquietante de la primera parte del film es que no se trata de sueño o un flashback porque esa idea supondría un referente: ¿sueño de quién, recuerdo de quién? El resultado es un conjunto de fragmentos inconexos y sin sentido que conforman la inexistencia del autor y dejan vacante el lugar de enunciación.

La película comienza con la historia de Rita y su pérdida de memoria; desplazada esta primera versión, deja lugar a algo más íntimo, el deseo de reconstruir su pasado, la venganza de Diane y su deseo de muerte que es lo que abre la película en ese fallido intento de homicidio. Luego, la película se resiste a anclar en lo real diferenciándolo también de la fantasía. Evita amarrar en un tiempo cronológico: solo el suicidio de Diane logra poner un límite a esta sucesión indeterminada de acontecimientos. ¿Quiénes hablan en el film? No hay un narrador ni un autor, como es el tiempo de la posmodernidad. El artista deja de ser importante, es un simple intermediario hacia una voz... colectiva... Adam, el director de la película que se está rodando en *Mulholland Drive*, ni siquiera puede elegir su propio elenco, *ya no es más tu película*, le dicen los hermanos Castiglione. ¿De quién es la película? Son voces que no existen las que le dan vida a la película como en el *Club Silencio*, *no hay banda... todo está grabado, todo es una ilusión...* No hay nada más allá, como la máscara de Nietzsche, que no oculta nada, solo otra máscara. Es el vacío donde todo lo precedente fue irreal, y nadie está digitando los destinos de estos personajes. No son los Castiglione, ni Adam, ni el Cowboy amenazante. Ellos son irrelevantes, son como los músicos que tocan en playback en el *Club Silencio*.

Somos parte de un sueño que no sabemos quién lo sueña. El tiempo no es circular, mucho menos una línea. Son puntas que se despliegan, se chocan y encuentran por la fuerza contingente de la historia. *Si quieres contar historias, hazte escritor, pero no cineasta*, podría responder Peter Greenaway al estrenar la trilogía en 2003, *Tulse Luper*, sobre un supuesto personaje histórico. El reto es hacer creer al público que se cuentan las circunstancias de un hombre que supuestamente había vivido desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la caída del muro de Berlín. En el transcurso de su vida, ha dejado diseminadas por los lugares que visitó, noventa y dos maletas con objetos representativos. Lo que en el papel parece una historia coherente y fascinante a la vieja usanza, se fragmenta en una serie de momentos que parecen aislados y que pierden importancia en la historia principal. Es un relato descompuesto en mil detalles que pueden ser irrelevantes o no —ya no importa—, se muestran en una pantalla partida, con escenas superpuestas, paralelas, inconexas. El diálogo de unos historiadores irrumpen en la escena por medio de pequeños cuadros, flagelando la imagen principal. Alrededor de la pantalla también se pueden ver las líneas del diálogo que se está llevando a cabo, conviviendo con imágenes documentales, diversos ángulos de cara de los personajes, y estos hablando directamente a la cámara.

Estos filmes desjerarquizan el pasado, el presente, el futuro, formas que recusan una concepción humanista de la naturaleza, la línea de tiempo y del antropomorfismo. Es el cine tomando cuenta de un mundo resbaladizo, disuelto en la descripción de un mundo físico, en donde las cosas y los sujetos se identifican e intercambian entre sí: todos somos/estamos iguales en el mismo estado de suspensión.

¿Qué experiencia del tiempo tiene el sujeto actual que se corresponda con una idea de historia? ¿Una idea angustiosamente escindida como las *imágenes-cristal*? ¿Una fuga inasible de instantes, infinitamente multiplicados de realidad diacrónica y estructura sincrónica que no pueden coincidir temporalmente? Sujetos somos buscando una consistencia histórica que se ha perdido en el tiempo —círculo, línea, punto— que es el tiempo vivido y en cuyos pliegues el cine devuelve un *ahora* desordenado pero continuo.

Una película por más disruptiva que sea dibuja una ruta del tiempo que crece al ritmo continuo de la duración que acopia instantes. En su constante discontinuidad, la mente lee orden, línea, idéntico. El pensamiento expuesto a través de la mirada se esfuerza por

encontrar un sentido por más desconexión que lea entre imágenes. El tiempo es una suma de instantes, donde la duración es el todo y la vida igual que una película. De la misma forma, la experiencia de ver una película no se piensa, se vive. Es la duración de un tiempo irreductible, ajeno. Vivimos en el interior del tiempo, somos parte ínfima y circunstancial de él, no al revés. De la misma forma, el tiempo de vida es un mecanismo lleno de recortes y engranajes al que se trata de adjudicar un sentido. Los primeros son las escenas y lo segundo, el montaje; conexiones sin las cuales no existiría el todo, la vida y cuyo fin es el que, pasado el transcurso del tiempo, brinda el sentido.

Pasolini lo dice con soberbia claridad:

*Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con la que nos expresamos, y a la que en consecuencia le atribuimos la mayor importancia) es intraducible; un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte efectúa un fulmíneo montaje de nuestra vida.*



---

#### Algunos libros consultados:

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine 1. Imagen-movimiento*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1987. *Estudios sobre cine 2. Imagen-tiempo*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1987.
- Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama, Barcelona, 1970.
- Pasolini, Pier Paolo. *La divina Mimesis*. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
- Tartovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*. Ediciones RIALP. Madrid, 2002.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.