



Universidad de Valparaíso  
Facultad de Arquitectura  
Escuela de Cine

### **El Sueño Enrevesado.**

(Análisis de la estructura narrativa del filme “*El tiempo recobrado*” a partir del concepto de laberinto)

Tesis para optar al título de Cineasta con mención en Dirección de Fotografía y Producción Ejecutiva.

Estudiante: Francisco Sánchez G.  
Profesor Guía: Edgar Doll C.

PREFACIO .....	4
1. LABERINTO .....	8
1.1.- LABYRINTHOS.....	8
1.1.1.- EL LABERINTO EN LA ANTIGÜEDAD.....	8
1.1.2.- EL ORIGEN DE LA PALABRA.....	10
1.2.- LABERINTO COMO PROCESO INICIATICO.....	11
2.- ESTRUCTURAS .....	17
2.1.- EL MODELO CLÁSICO.....	17
2.2.2.- EL MODELO MODERNO.....	21
3.- HACIA UN CINE LABERÍNTICO.....	28
4.- RIZOMA.....	30
4.3.- EL TIEMPO RECOBRADO; ARGUMENTO DEL FILM.....	33
5.- ANALISIS.....	34
5.1.- UN ESBOZO DE LA POÉTICA RUICIANA.....	34
5.2.- EL LABERINTO EN EL CINE.....	37
5.2.1- TRES LABERINTOS BORGEANOS.....	38
5.2.2- LA PUESTA EN ABISMO.....	39
5.2.3.- ESTRUCTURAS LABERÍNTICAS DE ACUERDO A O. CALABRESE.....	42
5.2.4.- EL LABERINTO RUICIANO.....	43
5.3.- LABERINTO CINEMATOGRÁFICO; VÍAS DE CONSTRUCCIÓN.....	45
5.3.1.- ESTRUCTURA NARRATIVA.....	45
5.3.2.- IMAGEN CINEMATOGRÁFICA.....	50
5.3.3.- SONIDO.....	52
5.3.4.- MONTAJE.....	53
5.3.5.- PUESTA EN ESCENA.....	54
6.- EL TIEMPO RECOBRADO; UN FILME LABERINTICO.....	57
6.1.- EL INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO COMO LÍNEA DE CONEXIÓN.....	57
7.- ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL FILME ESCENA POR ESCENA.....	64
7.- DOS ESCENAS; DOS FORMAS DEL LABERINTO.....	102
7.2.- DOS PLANOS, DOS LABERINTOS.....	106
7.- EL LABERINTO Y EL ESPECTADOR.....	108
7. CONCLUSIONES.....	118
8.- ANEXO.....	125
8.1.- SOBRE LOS AUTORES.....	125
8.1.2.- MARCEL PROUST.....	125
8.2.- RAÚL RUIZ.....	126
8.1.- FICHA TÉCNICA EL TIEMPO RECOBRADO.....	128
9. BIBLIOGRAFÍA.....	130
10. FILMOGRAFÍA.....	132

*A mi familia,  
a los que amo.*

## PREFACIO

*“Soy el que pese a tan ilustres modos  
de errar, no ha descifrado el laberinto  
singular y plural, arduo y distinto,  
del tiempo, que es uno y es de todos.  
Soy el que es nadie, el que no fue una espada  
en la guerra. Soy eco, olvido, nada.”*

Jorge Luis Borges. “Soy”

Es una extraña fascinación la de encontrarse sumergido de pronto en los terrenos vaporosos de la narración literaria; la magia de verse inmerso entre luces y sombras dentro de una sala de cine. ¿Cómo poder explicar la misteriosa atracción que nos ofrecen los relatos borgeanos; aquella lotería obicua y omnipresente en “*La lotería de Babilonia*”, ese abismo donde caemos inevitablemente en los personajes soñados de “*Ruinas circulares*”, o la biblioteca infinita de Babel entre otras de sus ficciones? ¿Cómo no sentir el placer de sumergirse en un viaje para recuperar palmo a palmo todo el tiempo que nos ha pasado bajo la fina pluma y la mirada atenta de la novela prousiana? Ahí estamos, una vez más alucinando frente a las maravillosas creaciones de Robbe-Grillet, embobado por las trampas y misterios de Ruiz, siguiendo cada una de las múltiples vidas en el “*Sr. Nadie*”, o uniendo piezas de un puzzle ambiguo y contradictorio en “*Memento*”. Nos encontramos buscando en cada palabra, en cada imagen una clave que se nos presenta esquiva. Buscamos respuestas y no encontramos salvo preguntas. Final e inevitablemente, cuando el último de los puntos ha sido impreso, cuando la última de las imágenes ha dado paso al negro y el sonido se ha encontrado con el silencio, hemos disfrutado de un paso por el laberinto al que hemos ingresado por voluntad y, perdidos, hemos disfrutado de cada calleja, de cada recodo, con la esperanza de encontrar de súbito una salida.

Ya reflexionaba Juan-Navarro, referenciando a «*The act of reading*» de Wolfgang Iser (1978) y «*The death of the author* de Roland Barthes» (1977), a propósito de las relaciones obra-espectador: “(...) *la obra de arte no como objeto cerrado destinado a la contemplación pasiva de espectadores poco exigentes, sino como punto de partida en el proceso generador del “efecto estético”, que tiene lugar, en última instancia, en la mente del lector*”. Recorrer el laberinto es nuestra forma de re-hacer la novela, de re-construir el filme y ser nosotros también

parte creadora del mundo. ¿Y es que no es acaso la vida un largo periplo para desentrañar los misterios de nuestra existencia? ¿No es acaso la obra un intento de acorralar estos enigmas y de plantear nuevos cuestionamientos sobre nuestra vida? Si hablamos de enigmas, Raúl Ruiz parece ser dueño de uno de los cines más misteriosos de la actualidad y Proust con su heptalogía “*En busca del tiempo perdido*”, resulta ser el creador de una de las obras más importantes de la literatura francesa y universal y además, creador de un laberinto narrativo extremadamente intrincado y fragmentario, que en su desarrollo, se sumerge en los terrenos vaporosos del tiempo para retornar con la vida de un hombre y una época, exponiendo de paso la vida de todos los hombres y de todas sus épocas.

Dos obras – la novela de Proust, la filmografía de Ruiz- que han ganado su justo lugar entre las más influyentes e importantes, para la literatura universal en el primer caso, en la historia del cine en el caso de Ruiz, que en su conjunción (la adaptación de la novela más importante de Proust [prácticamente la única] «*En busca del tiempo perdido*», en manos del cineasta chileno Raúl Ruiz) y en virtud de su complejidad y extensión y las obstrucciones propias de la forma narrativa literaria prousiana no podrían sino, dar como resultado un cúmulo de imágenes de abundante interés y una forma narrativa enormemente laberíntica.

Como todo laberinto, visual o arquitectónico, transitado el último callejón que nos lleva a la salida, cuando la imagen a dado paso al negro y el celuloide ha dejado de rodar -pasado el éxtasis inicial y huido el remanente mágico- nos quedan como pegadas a la piel, un conjunto de preguntas que requieren respuestas aun sean éstas tan sólo conjeturas borrosas y parece nacer un deseo perentorio de volver a sumergirnos en el laberinto para encontrar respuestas. Es acá donde el proyecto de investigación nace y se embarca en la recopilación de material para un posterior análisis que –al menos de manera provisional- pueda entregar algunas certezas sobre tres interrogantes medulares ¿Qué es el cine laberíntico? ¿Es “*El tiempo recobrado*” un filme laberíntico? ¿Cómo se relaciona una obra de estructura laberíntica con el espectador?

La investigación planteada es de carácter descriptivo, busca identificar los rasgos esenciales que distinguen una narración laberíntica de otras formas de relato. El análisis está centrado sobre su estructura narrativa; en la comprensión de su forma y las relaciones obra-espectador que pudiesen construir.

Sobre las investigaciones descriptivas, Mario Bunge, filósofo argentino reconoce seis preguntas básicas que debiesen guiar la investigación.

- ¿Qué es? Correlato.
- ¿Cómo es? Propiedades.
- ¿Dónde está? Lugar.
- ¿De qué está hecho? Composición.
- ¿Cómo están sus partes, si las tiene, interrelacionadas? Configuración.
- ¿Cuánto? Cantidad

Estas seis preguntas básicas condensan los cuestionamientos esenciales del camino investigativo planteado, la búsqueda es la de cercar, describir lo que reconocemos como narración laberíntica, utilizando como objeto de estudio un film que contiene variados rasgos atribuibles -compartidos en mayor o menor grado- con novelas, relatos y otras películas que reconoceremos como laberínticas.

La investigación se compone de tres etapas generales:

#### I. Marco Teórico

La primera fase corresponde a un periodo de recopilación de material bibliográfico relacionado con el concepto de laberinto. La compilación acoge material de distintas disciplinas, se aproxima desde su historia, desde su importancia política y religiosa, concibiéndolo como estructura narrativa o como forma estética, recogiendo obras y teorías afines que abarcan tanto literatura como cine. Este proceso reúne autores que han teorizado o creado (en muchos casos han ido de la teoría a la práctica o viceversa) a partir del concepto: Alain Robbe-Grillet, Omar Calabrese, Raúl Ruiz, Jorge Luís Borges, etc., además se seleccionará material que corresponda con las áreas de estudio a desarrollar durante la tesis, textos teóricos que desarrollan conceptos como narración, imagen cinematográfica, composición, montaje, etc.

#### Temas del marco teórico:

- Narración.
- Imagen cinematográfica.
- Historia del concepto de laberinto.
- El laberinto como estructura narrativa
- Narración moderna en la literatura contemporánea
- Cine clásico, cine moderno.
- Contextualización de la obra.
- Obras relacionadas.

## II. Análisis

La segunda parte de la investigación, una vez se haya recopilado todo el material bibliográfico y fílmico necesario para el análisis, comprenderá un proceso donde se examinará rigurosamente la obra a partir de su construcción estructural (su estructura narrativa). Este análisis del film se cimentará en las teorías y concepciones narrativas anteriormente recopiladas en el marco teórico e intentará alcanzar una descripción que recoja los rasgos esenciales y característicos de una estructura que denominaremos laberíntica; conclusiones que debiesen ser útiles en el posterior estudio de otras obras que recojan similares características y que pudiesen ser amparadas bajo el mismo concepto. Además se analizará una escena del filme, entendiendo esta como unidad narrativa -que enmarcada en una obra mayor- posee también una construcción laberíntica, a menudo incluyendo tiempos narrativos distintos, lugares que se unen de manera inconexa a través de la ruptura de los *raccords* de espacialidad, entre otros elementos que enmarañan la narración. Por último se analizará un plano, entendiéndolo como unidad mínima narrativa que contiene también los rasgos laberínticos antes descritos.

Objeto de estudio: *El tiempo recobrado (Le temps retrouvé)*, Raúl Ruiz año 1998. Basada en el último tomo de la heptalogía *En busca del tiempo recobrado (A la recherche du temps perdu*, en el título original en francés).

## III. Conclusiones

Se enumerarán las conclusiones alcanzadas durante el proceso de análisis; descripción de las características principales de lo que podríamos considerar narraciones laberínticas en el cine ejemplificadas con los filmes correspondientes, características de la estructura narrativa de filme *El tiempo recobrado*, formas en las obras laberínticas se relacionan con el espectador.

## **1. LABERINTO**

### **1.1.- LABYRINTHOS.**

*«Todas las partes de la casa están muchas veces,  
cualquier lugar es otro lugar.»*  
J. L. Borges

Imposible rastrear su origen, la palabra que lo nombra es igualmente enigmática. Cada estudio etimológico se entrapa y extravía irremediamente en una enmarañada ruta a través de la información difusa. Aquello que el concepto intenta circundar, se le escapa irremediamente. El viaje es de aquí en más, el devenir propio del hombre enfrentado al desierto acechado por espejismos.

#### **1.1.1.- EL LABERINTO EN LA ANTIGÜEDAD.**

Fueron los pueblos primitivos del paleolítico superior, unos 40.000 años mirando hacia el pasado, quienes por primera vez expresaron sus deseos, temores y ansias a través de la expresión artística. A las extendidas pinturas en los muros interiores de cavernas (conocidas como Arte Parietal) se le suman otras formas como la escultura en piedra, marfil o terracota, las llamadas Venus Paleolíticas (*ver imagen 1 al final del capítulo*), tallados en materiales diversos y algunos instrumentos musicales simples como la flauta. Aunque es necesario reconocer que todas estas expresiones de arte primitivo parecen poseer una motivación eminentemente religiosa y una potencia principalmente mágica, no es menor el cuidado en los detalles y una presente actitud estética en cada una de las obras. Es durante este periodo de temprana expresión humana donde aparecen las primeras manifestaciones del laberinto: grabadas sobre la roca, complejas sinuosidades, curvas y espirales: toda clase de torbellinos que remiten a su centro.

Treinta y siete mil años después, en la isla de Creta, la civilización minoica comenzaba a desarrollar una incipiente economía comercial de carácter marítimo, estableciendo rutas a través del Mar Egeo y del Mediterráneo Occidental. Mil años después, fruto de este desarrollo económico y de su consecuente evolución

política, la civilización minoica comenzaba su periodo “medio” o “palacial” donde se da inicio a la construcción de los grandes palacios de Festos, Malia, Hagia Triada, y Cnosos; el palacio-laberinto más famoso del mundo antiguo. El palacio, edificado por su gobernante más importante, el Rey Minos, es para Rivera Dorado, uno de los laberintos más importantes del mundo antiguo. Poseía alrededor de 17.000 m<sup>2</sup>, un total de 1500 habitaciones, sistema de alcantarillado y una disposición arquitectónica extremadamente enrevesada. Fue además esta construcción fabulosa la que dio origen a la historia de Teseo: mítico Rey de Atenas. (*Imagen 2*).

Además del palacio de Cnosos en la isla de Creta, otros ejemplos de construcciones laberínticas existen en prácticamente todas las culturas antiguas (*imágenes 3 y 4*). Miguel Rivera Dorado en *Laberintos de la Antigüedad*, destaca además otras dos edificaciones, que por su dimensión, complejidad e sitial histórico considera los laberintos más importantes del mundo antiguo. La primera corresponde al laberinto de Satunsat, ubicado en la ciudad sagrada de Oxtintok en el estado de Yucatán, Satunsat, que en la lengua maya significa perdedero, era una construcción semisubterránea ubicada en el confín occidental de la ciudad de Oxtintok. De 20 metros de longitud por 10 de ancho, con una altura de 2 metros por el lado oriental, creciendo a medida que se internaba en la roca natural hasta alcanzar los 7 metros de altura, poseía tres niveles interconectados por escaleras interiores, siendo cada planta de carácter laberíntico. (*Imagen 5*). La segunda, al templo-laberinto de Hawara en las tierras cercanas al oasis de Al Fayum al sur del delta del Nilo. El templo, ubicado junto a la pirámide de Hawara, obra de Sesostris III (quinto faraón de la dinastía XII, del Imperio Medio de Egipto. Reinó de c. 1872 a 1853/2 a. C.), es la más compleja construcción egipcia, destacando por sobre un gran número de representaciones más o menos laberínticas aparecidas desde las primeras dinastías. Herodoto de Halicarnaso, historiador y geógrafo griego del siglo V a.c., describía de ésta forma la edificación: «Compónese de doce palacios cubiertos, contiguos unos de otros y cercados por una pared exterior, (...) Cada uno tiene duplicadas sus piezas, unas subterráneas, otras en el primer piso, levantadas sobre los sótanos, y hay 1.500 de cada especie, que forman entre todas 3.000.»<sup>1</sup>(49,52). (*Imágenes 6 y 7*).

---

<sup>1</sup> Herodoto, *Los nueve libros de la Historia*, Barcelona, Editorial Iberia, 1960. En Rivera, Miguel. *Laberintos de la Antigüedad*. Madrid: Alianza editorial. S.A. 1995.

### 1.1.2.- EL ORIGEN DE LA PALABRA.

Encontrar la raíz etimológica de la palabra *laberinto* parece ser una tarea extremadamente compleja. Miguel Rivera Dorado, en *Laberintos de la antigüedad* distingue al menos cinco caminos que conducen a términos provenientes de idiomas diversos. La palabra laberinto podría derivar de *LaBra*, palabra licia; de *Labyrinthos* término latino que procede del griego y que quiere decir sinuosidades, de *labrys* perteneciente al pueblo cario, *lap(i)risa* que deriva del lidio y otra posible raíz etimológica proviene de la cultura micénica: *daburintho*. En cualquier caso, cual sea su raíz idiomática, lo que resulta claro, es que el concepto define formaciones naturales y construcciones humanas que –en virtud de su complejidad- extravían a quienes se adentre en ellas. Referencias existen ya desde la publicación de *Historia Natural*, obra de Plinio el viejo (23-79 d.C.), historiador del mundo greco-romano:

«(...) Aquellas instalaciones que funcionaban simultáneamente como residencias reales y lugares de culto, con ciertos usos funerarios, de planta muy compleja, de modo que quien entraba volvía una y otra vez sobre sus pasos y no acertaba a salir.»<sup>2</sup>

La definición actual, tomada del Diccionario de la Real Academia<sup>3</sup> describe el concepto como:

Laberinto.

(Del lat. *Labyrinthus*, y este del gr. *Λαβύρινθος*).

1.m Lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida.

2.m. Cosa confusa y enredada.

3.m. Composición poética hecha de manera que los versos puedan leerse al derecho y al revés y de otras maneras sin que dejen de formar cadencia y sentido.

4.m. Anat. Parte del oído interno.

La Real Academia expone, aunque breve y desprovista de su importancia espiritual, política o social la lógica transversal que contiene el concepto no importa cuál sea la aproximación: la de un lugar construido artificiosamente o resultado de una formación natural cuya complejidad excesiva tiende a extraviar a

---

<sup>2</sup> Rivera, Miguel, 1995.

<sup>3</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua Española, Vigésima segunda edición*. <http://www.rae.es/rae.html>, 30 de Enero de 2012.

quien se adentre en él, existiendo no tan sólo como construcción arquitectónica, sino también, en todas las ramas de la expresión artística.

## **1.2.- LABERINTO COMO PROCESO INICIÁTICO.**

Los rituales iniciáticos son –probablemente- tan viejos como el ser humano, basta dar un vistazo a las culturas que se desarrollaron a lo largo del planeta para darnos cuenta de la importancia fundamental que el proceso reviste para la vida y el funcionamiento de cada una de ellas. El ritual iniciático hace referencia al acto simple de iniciar, comenzar algo, pero en su forma espiritual el proceso iniciático corresponde a un ritual altamente simbólico de representación de la vida y la muerte, donde el individuo iniciado sufre, a través de un proceso –más o menos largo-, de una muerte simbólica para renacer investido de un estado superior. Salto cualitativo que en general en relación a las tribus y pueblos antiguos marca el paso a la adultez, la introducción en la tarea de caza, o la disposición para iniciar una familia y, en sociedades contemporáneas representa el inicio de una vía en busca del conocimiento.

Sobre el proceso iniciático y su relación con la figura del laberinto, que a su vez identifica con la caverna como figuras ambas de extremada complejidad, verdaderos perdederos, Rivera señala:

«Toda cueva tiene tres rasgos esenciales: se halla «abajo» o «adentro», en ella reina la oscuridad, y su plano siempre reviste un aspecto azaroso que hace el acceso y el tránsito difíciles y peligrosos. El primer rasgo permite relacionarla con el interior de la tierra, con el interior de la mujer, con los lugares más sagrados, ocultos y recónditos de edificios y ciudades. El segundo rasgo permite relacionarla con el sueño, con la noche, con la locura y la muerte. (...) En la oscuridad se realiza la transformación de los iniciados, la resurrección de los difuntos, la unión sexual y la germinación de las semillas. El tercer rasgo permite relacionarlo con la vida humana (...)»<sup>4</sup>

Rivera sitúa al laberinto como un punto de unión entre nuestro mundo y otras dimensiones: una puerta hacía el cielo, hacía el infierno o hacía otra forma de concebir la realidad siendo además una herramienta fundamental para la perpetuación política de los pueblos antiguos relacionándose de forma estrecha con la religión; conjunto de ideas, signos, iconos y normas morales particulares a una sociedad tiene como fin explicar el mundo y la existencia de los hombres normando su conducta a fin de preservar un orden armónico, y con el rey; figura

---

<sup>4</sup> Rivera, Miguel, 1995.

despótica y absoluta que en las culturas antiguas tiene un carácter esencialmente religioso. De acuerdo a Rivera Dorado, las organizaciones dedicadas a mantener, desarrollar y difundir las prácticas religiosas están interesadas en el respaldo a su actividad, por su parte, en la relación inversa, las figuras de autoridad política legitiman su poder a través de la religión. El laberinto cumple aquí una función primordial de tipo espiritual, es en su interior donde se inicia el profano, donde se transforma a sí mismo en un individuo sagrado. El proceso iniciático comprende el extravío y el reencuentro con la salida como símil de la representación de la vida y la muerte; base simbólica fundamental en los procesos iniciáticos. De esta manera los reyes se internaban en las complejas cavernas, en los intrincados laberintos, apareciendo luego investidos de divinidad y conocimientos únicos que revalidaban su posición dentro de la sociedad.

«Los jóvenes que eran arrojados en el laberinto se asimilaban, pues, al rey entrando en la cueva, y el Minotauro era también el rey-dios que, al engullirlos, incorporaba su fuerza, como suele suceder en los ritos sacrificiales.»<sup>5</sup>

En resumen, el laberinto, en cualquiera de sus formas, es un espacio que por su efecto en quienes se adentran en él, parece ser idóneo para un proceso simbólico de muerte y resurrección, y además, según las fuentes históricas parece haber tenido un lugar central en las organizaciones sociales de los pueblos antiguos, siendo el lugar donde los reyes, figuras religiosas para la sociedad, ingresaban a investirse de poderes divinos y de esta forma justificar su poder sobre los pueblos.

---

<sup>5</sup> Rivera, Miguel, 1995.

**ANEXO: IMÁGENES CAPITULO 1**



Imagen 1. Escultura del paleolítico superior en forma de una Venus.



Imagen 2. Representación griega de Teseo con el minotauro

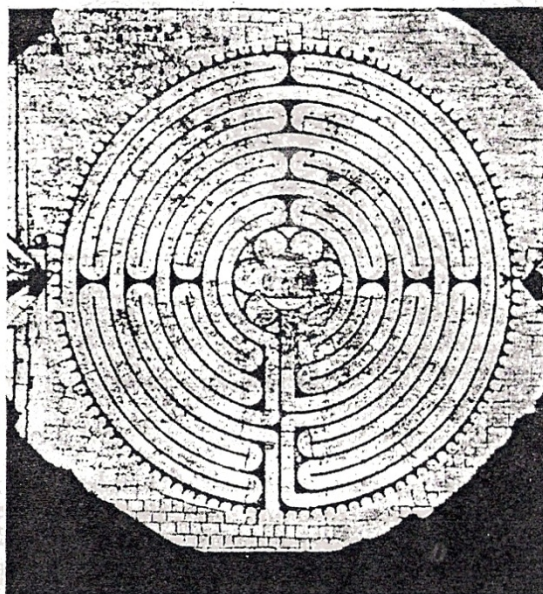


Imagen 3. El laberinto de la Catedral de Chartres



Imagen 4. Laberinto de la casa de Lucrecio (Pompeya). La inscripción dice: «*Laberinto, aquí habita el Minotauro*».

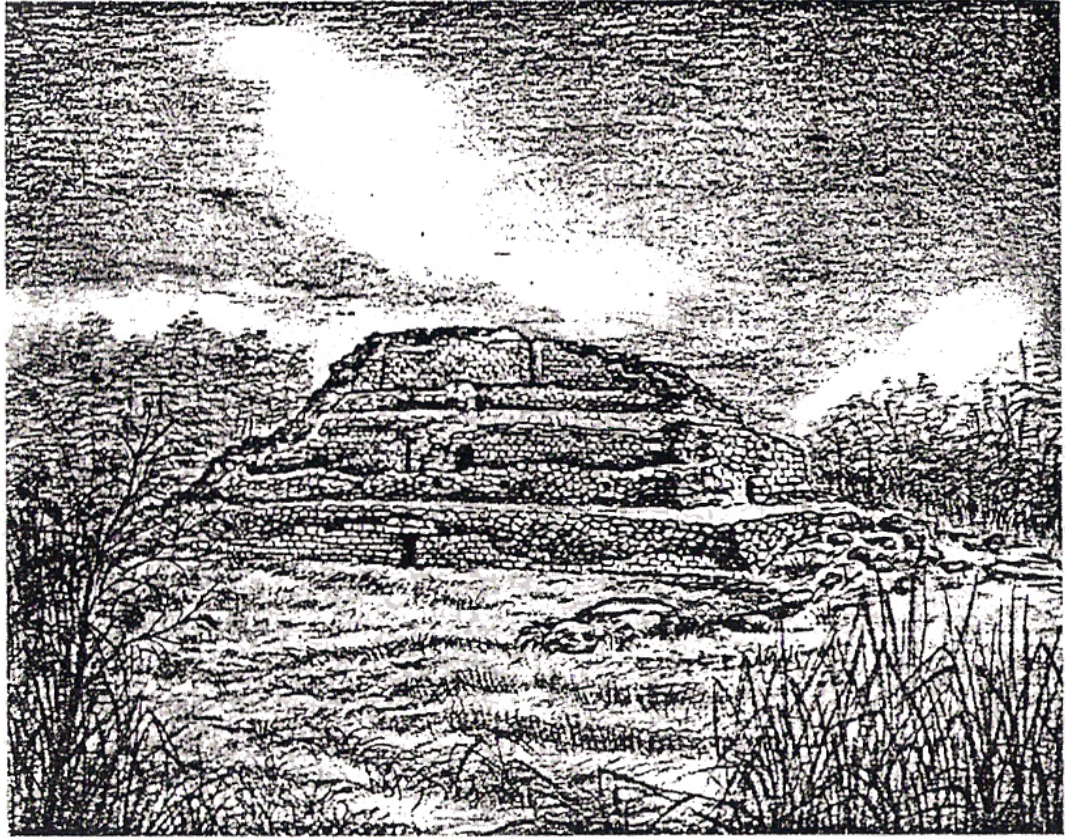


Imagen 5. El laberinto de Oxtintok (Dibujo de Eduardo Caro).

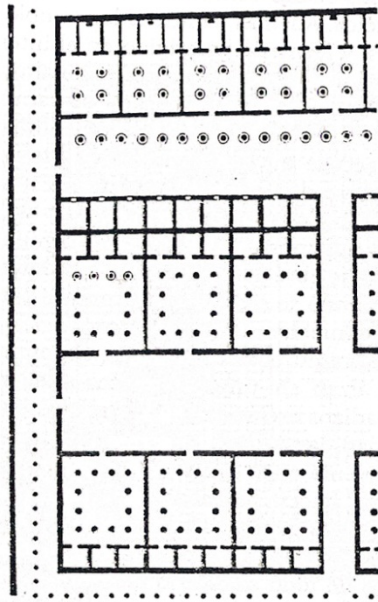


Imagen 6. Plano parcial del laberinto de Hawara según Flinders Petrie.

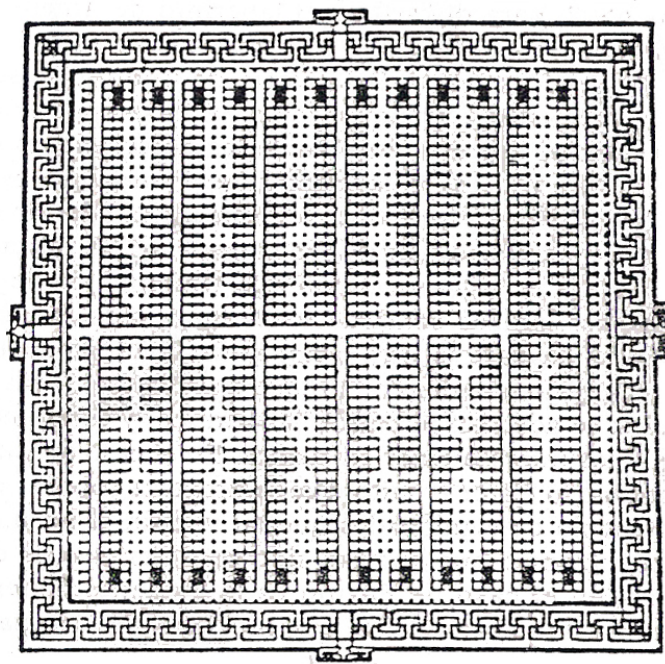


Imagen 7. El laberinto de Hawara según una interpretación moderna.

## 2.- ESTRUCTURAS

### 2.1.- EL MODELO CLÁSICO.

El cine clásico es un cine de tradición, narración subyugada a convenciones socio-culturales particulares a una sociedad (norteamericana), y de ciertas nociones estructurales derivadas de la concepción aristotélica de la estructura narrativa. Profesa un fuerte apego a convenciones visuales, sonoras y narrativas de fácil reconocimiento por parte del espectador «promedio».

Se erige desde el prisma de la espectacularidad, la experiencia humana al servicio del entretenimiento bajo reglas probadas ya en otras artes. En cuanto a su composición, Lauro Zavala, en *Cine clásico, Moderno y Posmoderno*<sup>6</sup>, resume sus principales características:

Primero: la imagen es representacional, existe bajo el supuesto de ser huella de una realidad pre-existente y que esta es, en efecto, mimética.

Segundo: El sonido cumple una función didáctica, acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones anunciando algún elemento que el personaje ignora o –de acuerdo a las convenciones de género- reforzando su sentido dramático.

Tercero: El montaje es casual, sigue la lógica de la causa y efecto, bajo el amparo de reglas estrictas de *raccord*, pesquisa una continuidad de tipo espacial, en el vestuario, la interpretación y el uso de la luz. Además, el montaje lineal, paradójicamente y, basado en el uso de la continuidad, busca en todo momento su invisibilidad: otorgar a la acción la constancia e irrefutabilidad de su continuidad física y material.

Cuarto: La puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración: el espacio acompaña al personaje, lo describe; dramatiza la acción y guía el relato.

Quinto: La estructura narrativa está organizada secuencialmente siguiendo la lógica aristotélica (inicio, desarrollo, clímax, desenlace) y la estructura «viaje del héroe» que analizaremos más adelante.

En resumen:

---

<sup>6</sup>Zavala Lauro, *Razón y Palabra: Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*, <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>, 30 de Enero de 2012.

«(...), el cine clásico tiene un inicio narrativo con intriga de predestinación, imágenes con una composición estable, sonido didáctico, edición causal, puesta en escena que acompaña a los personajes, organización narrativa de carácter secuencial con un sustrato mítico que se atiene a las fórmulas genéricas, su intertextualidad es implícita, y el final es epifánico. Todo ello es consistente con una ideología teleológica y espectacular, donde se presupone la existencia de una realidad que es representada por la película.»<sup>7</sup> (*Imagen 8 y 9*)

De manera breve, Zavala resume los elementos más importantes del relato clásico sin explicitar sin embargo uno de los elementos medulares de su composición, el conflicto central, que, según Ruiz, corresponde al rasgo fundamental de la narración clásica siendo la estructura básica desde donde se construyen las historias. A propósito de la importancia del conflicto centra en el cine, Ruiz señala:

«Estados Unidos es el único país del mundo en el que el cine haya desarrollado desde temprano una teoría narrativa y dramática global, conocida bajo el nombre de teoría del conflicto central. Hace treinta o cuarenta años, esta teoría ponía al alcance de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana una serie de modos de operar, cuyo uso era sólo facultativo. Hoy se ha vuelto palabra de ley»<sup>8</sup>

«Los manuales americanos lo repiten sin cesar: el fundamento de todo filme, su tema, es la acción (lo que sucede) y el personaje (aquel a quien le sucede).»<sup>9</sup>

Por su parte, Dwight Swain en *Film scriptwriting: a practical manual* ordena los elementos básicos de un guión considerando sus personajes, premisas, objetivos, adversarios y una catástrofe (clímax).

El personaje: Obviando el periodo mudo, en el cual los personajes eran rápidamente definidos por comportamientos básicos, formas de vestir o de relacionarse; determinando con simplicidad su rol dentro de la historia. La complejidad que asume el cine a partir de su sonorización, obligó a los realizadores a profundizar sobre la construcción de sus personajes, cuestión que sin embargo, no complejizó en demasía la forma *tipo* del personaje clásico: debían adaptarse siempre a la historia para mantener la coherencia diegética, ser siempre distintos los unos de los otros y, derivado de lo anterior, ser susceptibles de oposición. Es el personaje, en el marco del cine

---

<sup>7</sup> Zavala Lauro, <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>, 30 de Enero de 2012.

<sup>8</sup> Ruiz, Raúl, *La poética del cine*, Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

<sup>9</sup> Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996.

hollywoodense, el pilar desde donde se construye la historia, por lo tanto es necesario que posea un objetivo claro (que es también el objetivo primordial del film, o mejor dicho, la dirección hacia donde apunta la historia), y motivaciones manifiestas que lo obligan a encaminarse en su búsqueda. Este viaje en busca del objeto deseado irá además poco a poco desentrañando su mundo interior, describiéndolo en la gran pantalla y por consiguiente, desarrollándolo, profundizándolo, siempre, desde la lógica de la unilateralidad en su construcción: todo lo que hace (o no hace) está en función del relato.

En su estructura Vanoye distingue tres temáticas que incorporan el modelo de personaje antes descrito en situaciones-estructuras variadas.

- A) Los juegos: «Juego en práctica que se debe inscribir en un espacio transicional y que permite construir figuras, objetos, relaciones intermedias entre lo real y lo imaginario». <sup>10</sup> Juego como confrontación con el azar o la lógica.
- B) Los Mitos: haciendo referencia a las Iliadas y Odiseas (las primeras entendidas como la penetración en un lugar prohibido o deseado, la segunda, como la estructura de un viaje, un vagabundeo donde es el personaje el que avanza sin volver sobre sus pasos, amenizando el viaje con aventuras o encuentros inesperados), estructura arquetipo; viaje del héroe (El personaje escucha el llamado, decide partir, el héroe recibe un consejo o elemento que le será de ayuda en el viaje, el héroe comienza su viaje no exento de sus primeras pruebas, el héroe llega al lugar perseguido, debe vencer al guardia del umbral, el héroe enfrenta la prueba suprema en el lugar misterioso, recibe su recompensa. Abandona los instrumentos de poder y regresa al hogar), y por último, una serie de mitos específicos que sirven también como temas o estructuras recurrentes en el cine hollywoodense: Edipo, Medea, Orfeo, Fausto, etc.
- C) El género: estructura formal que está circunscrita a cierto grupo determinado de personajes, lugares, tramas, acciones o situaciones características del género particular. Para Genette <sup>11</sup> corresponde a un guión de tipo *architextual*, lo mismo, para Umberto Eco que lo considera un «*Guión intertextual*». Se basa en construcciones de naturaleza genérica, el caso del *western* por ejemplo, se estructura en base a un conflicto central ligado al enfrentamiento con indios o con bandidos que asedian el pueblo; en otros casos es el hombre enfrentado a la naturaleza, pero siempre desde una polarización evidente en sus personajes -que enfrentados- encarnan la eterna disputa entre el bien y el mal, y que a su vez,

---

<sup>10</sup> Vanoye, Francis, 1996.

<sup>11</sup> Genette, Gerard, *Introduction à l' Architexte*, París, ed, du Seuil, 1979. En Vanoye, Francis, 1996.

representan las características más nobles del imaginario norteamericano. Todo esto, ambientado en pueblos rurales del oeste estadounidense donde los individuos parecen organizarse en torno al honor y nociones de justicia que parecen ser más individuales que socialmente aceptadas, y bajo una estructura que propicia el duelo como acción para resolver los conflictos. Los géneros cinematográficos son figuras en constante renovación, re-instalando la estructura en distintos decorados, en distintos tiempos o traspasando la acción del enfrentamiento a un aspecto psicológico.

Para Vanoye, los modelos argumentales en el cine son un grupo finito de formas de contar una historia. Para Georges Polti<sup>12</sup> los modelos son un total de 36, por otra parte Étienne Souriau<sup>13</sup> afirma que son 200.000. En cualquier caso, los argumentos cinematográficos y literarios parecen ser en su totalidad, variaciones o reflexiones más o menos estrictas sobre grupo no muy amplio de patrones básicos.

Por último, Vanoye distingue cinco elementos fundamentales en la construcción del guión, a saber: la importancia de la verosimilitud en el relato, entendiendo ésta no como la equivalencia lógica al mundo real, ni siquiera su similitud -sino en cambio, a la necesidad, de que todos los elementos del film respondan a la lógica intrínseca del mundo propuesto. El segundo punto corresponde a la necesidad de mantener al personaje en la centralidad del relato (haciendo referencia a Aristóteles y Hegel) quienes en relación al género trágico, colocan al hombre en la centralidad por las posibilidades empáticas que otorga su utilización; en palabras de Vanoye: el género trágico suscita el temor y la piedad «temor por el hombre semejante a nosotros, piedad por el hombre que no merece su desdicha»<sup>14</sup>. Tercero, evolución del modelo Aristotélico hacia una simplificación del relato que elimina toda clase de elementos superfluos. Se subordinan los elementos del film hacia un efecto principal, eliminando elementos digresivos en pro de lograr el mayor efecto dramático.

Otros modelos derivados del modelo neo-aristotélico: historia de final abierto, historia sin clímax o cuyo clímax se sitúa al inicio del film, historia basada en una yuxtaposición de episodios desconectados entre sí, historia no basada en personaje central.

---

<sup>12</sup> Polti, Georges, *Les trente-six situations dramatiques*, París, Éditions d' Aujourd'hui, 1980. En Vanoye, Francis, 1996.

<sup>13</sup> Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950. En Vanoye, Francis, 1996.

<sup>14</sup> Vanoye, Francis, 1996.

### 2.2.2.- EL MODELO MODERNO.

Al otro lado del cristal, ajeno al ojo vigilante del arquetipo clásico, de sus convenciones y modelos: arrancado de las limitaciones estructurales de la tradición cinematográfica; el cine moderno nace y se instala en las fronteras propias de la creatividad individual del artista. Por tanto, no pueden existir reglas para el cine moderno, así como también, sólo puede agruparse en estilos bajo cierta relativización estético-argumental.

Desde las revoluciones cinematográficas de la segunda mitad del siglo XX producidas por la Segunda Guerra Mundial y su impacto sobre las sociedades europeas, el cine se ha encaminado en la búsqueda enfrentar el arte (fílmico) hacia las contradicciones, ambigüedades y preocupaciones propias de la realidad. En Italia, el *neorrealismo* (a partir de *Roma, città aperta*<sup>15</sup>[ver imagen 10]), en Francia, la *nouvelle vague* (fines de la década de los 50) (imagen 11y 12), entre otras corrientes más recientes, profesan una especial actitud crítica-intelectual hacia el mundo que representan. Este afán por integrar al film en las preocupaciones y contradicciones propias del devenir del mundo y en lo particular del artista, ha alejado la obra cinematográfica de las estructuras clásicas que con una formula archi-probada aseguraban una relación empática y de fácil entendimiento por parte del espectador. Los nuevos caminos trazados por cineastas como Godard, Resnais, Ruiz, Antonioni -entre otros-, son rutas que abren nuevas formas de relacionar la obra con el espectador y que por lo tanto requieren de nuevos caminos para enfrentarla.

Esta complejización en las relaciones obra-espectador, principalmente producto de la dificultad que supone interpretaciones de carácter inequívoco en la imagen a partir de la polivalencia de sus elementos o de la misma subjetividad del ejercicio autoral construye imágenes cuyas lecturas puedan ser ir desde lo ambiguo hasta lo derechamente contradictorio. En cualquier caso esta multiplicidad abre caminos hacia estructuras que a partir de su lectura comienzan a enmarañarse y consecuencia de esto, a extraviar los signos inequívocos ampliamente integrados en la forma de lectura de filmes comprendida hasta la mitad del siglo XX. Esta búsqueda, nuevo camino del relato cinematográfico acoge otras formas del relato no admitidas por las formas clásicas de representación, Raúl Ruiz en *La poética del cine*<sup>16</sup>, en relación a la idea del conflicto central en el

---

<sup>15</sup> Roma, città aperta, Roberto Rosellini. Con Anna Magnani y Aldo Fabrizi. Minerva Film Spa. 1945

<sup>16</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

cine clásico y a otras formas de concebir la narración fuera del yugo clasicista plantea:

«La teoría del conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible – sin razón ni rima, sin consecuencia- y que terminará como una comida tanto o más ordinaria. Peor aún, no hay lugar ahí para escenas compuestas por sucesos en serie: varias escenas de acción que suceden sin por ello continuarse en la misma dirección. Por ejemplo, en una calle, dos hombres pelean. Un poco más lejos un niño se envenena tomando un helado. Al centro de todo esto, un hombre apostado en una ventana ametralla a los peatones en medio de la indiferencia general. En un rincón, un pintor traza la escena mientras que un ladrón le roba su billetera, y que un perro, a la sombra de un edificio en llamas, devora el cerebro de un borracho comatoso. En la lejanía, múltiples explosiones rojo-sangre se armonizan con la puesta de sol. Desde el punto de vista del conflicto central, tal escena no presenta ningún interés, (...)».<sup>17</sup>

Estas líneas, con una crítica marcada hacia la idea de conflicto central como regla general en la construcción del relato, plantea las posibilidades del cine moderno en relación a su divergización narrativa; la abolición de las simplificaciones propias del modelo clásico y de la idea de que todo elemento debe funcionar bajo el yugo de un relato central, propicia la construcciones de escenas o secuencias que abran la historia hacia otros terrenos no necesariamente ligados a una trama central (si es que la hay) sino, como una forma- estructura divergente, ramificada o de carácter rizomático (profundizaremos sobre el concepto en las páginas siguientes).

Zavala en *Cine clásico, moderno, posmoderno*, distingue una serie de características que buscan englobar el cine moderno:

Primero: Neutralización del plano editorial a través del uso sistemático del plano-secuencia, en su efecto inmediato: incremento de la polisemia visual. Uso de técnicas expresionistas, surrealistas u otras formas de ruptura de las convenciones objetivistas del cine clásico.

Segundo: El sonido cumple una función asincrónica o sinestésica, es decir, precede a la imagen o tiene total autonomía frente a ella. Los efectos asincrónicos tienden a enfrentar la imagen aportando nuevas sensaciones, efectos dramáticos, o formas de leer la imagen.

---

<sup>17</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

Tercero: La edición tiende al expresionismo, es decir, a la manipulación del espacio y el tiempo con fines dramáticos.

Cuarto: La puesta en escena es autónoma al personaje o lo precede.

Quinto: Su estructura se somete a una lógica anti-narrativa, tiende a alterar la cronología temporal y su naturaleza causal («La sucesión lógica y cronológica son sustituidas por la fragmentación o la iteración extrema, la dilatación hiperbólica de un instante o la trivialización de momentos dramáticos»<sup>18</sup>)

Cabe mencionar, y volviendo al tema del conflicto central (tema que una vez más no deja en claro Zavala), que el cine moderno puede prescindir de este. En esta clase de films los personajes tienden a divagar en los terrenos de la ambigüedad y la contradicción propias a la realidad y su representación (en el sentido Balziano). Estas escenas mixtas (remitiéndome a Ruiz) tienden a disgregar el relato en caminos narrativos independientes unos de otros, o interceptados por otros caminos de los que poco sabemos y que desaparecen con igual indiferencia.

Vanoye, en la búsqueda de clasificar al personaje moderno diferencia cinco tipos:

- A) Personaje problemático: Sin objetivos ni motivaciones claras, se encuentra en crisis (sentimental, profesional, social). Inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa.
- B) Personaje opaco: Vacío de cualquier característica psicológica o sociológica demasiado afirmada o, - en el caso contrario- éstas se dan de entrada y como un todo bruto. El caso de ciertas películas mudas.
- C) El no-personaje: Un peón en un juego guionístico puramente formal o bien un personaje-referencia, una marioneta o un motivo.
- D) Modelo brechtiano: Brecht intenta mostrar al personaje y no hacer creer en su realidad, o de provocar su identificación con el espectador. Esto pasa por procedimientos de instalación (acento puesto en el gestus social, por ejemplo) y de distanciamiento (depende sobre todo de la puesta en escena y del trabajo interpretativo del actor).
- E) Modelo colectivo: Rusia en los años 20', elabora un modelo de personaje basado en individuos emblemáticos y a menudo colectivos en el sentido que solo existen como entidad colectiva o como miembro ejemplar de una categoría social. Por otra parte el filme coral en Italia prescinde de la

---

<sup>18</sup> Vanoye, Francis, 1996.

historia singular de dos, tres, cuatro o cinco personajes, construyendo un cine de historias múltiples pero que se entrecruzan para formar un conjunto.

ANEXO: IMÁGENES CAPITULO 2



Imagen 8. Fotograma del film *Scarface*<sup>19</sup>



Imagen 9. *Scarface*, ejemplo de un film de estructura clásica.

---

<sup>19</sup> Scarface, Howard Hawks. Con Paul Muni, George Raft y Ann Dvorak. The Caddo Company. 1932.



Imagen 10. Fotograma de *Roma Fotograma de città aperta*, película que inaugura el primer movimiento estético modernista.



Imagen 11, ejemplo de puesta en escena neutral del film *Vivre sa vie*.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard. Con Anna Karina, Saddy Rebot, Guylaine Schlumberger. Panthéon Distribution. 1962.

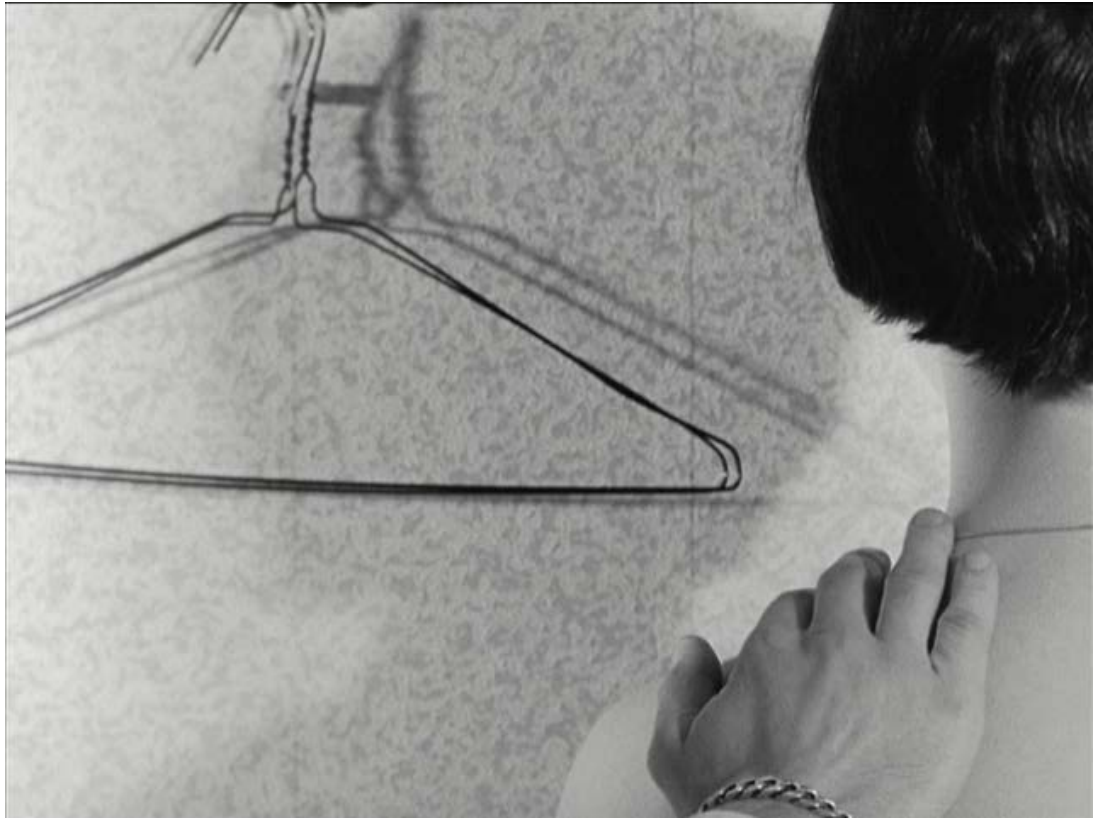


Imagen 12. La puesta en escena aporta nuevas significaciones estético-simbólicas.

### 3.- HACIA UN CINE LABERÍNTICO.

Esquematizar los tipos de estructuras laberínticas en el relato resulta un trabajo complejo ¿Qué narración puede ser definida como laberíntica? Y lo que es más importante, ¿Qué características hacen de una narración de tipo laberíntico? Borges, el constructor de laberintos por antonomasia, vuelve una y otra vez sobre el concepto, («todos los relatos en Ficciones y el Aleph hacen referencia más o menos explícita al laberinto»)<sup>21</sup> ya sea como tema del relato (La biblioteca de Babel, La casa de Asterión), o como estructura (argumentos que contienen otros argumentos, historias que se entrelazan, construcciones que sugieren la imagen visual de una construcción compleja, estructuras propone un laberinto entre el lector y el mundo propuesto).

Cristina Grau, en *Borges y la Arquitectura*, distingue tres tipos de laberintos borgianos: El laberinto generado por adiciones infinitas:

«A partir de una figura simple y por yuxtaposición de dicha figura en las distintas dimensiones del espacio euclideo, se genera un tipo de laberinto de gran complejidad espacial, donde el recorrido tiene distintas alternativas – a derecha e izquierda, hacia arriba y hacia abajo. A este tipo de laberinto responden muchos relatos de Borges, siendo el más significativo, el que mejor lo representa, el espacio descrito en “La Biblioteca de Babel»<sup>22</sup>

El laberinto de las duplicaciones o simetrías:

«Por medio de las simetrías, Borges genera otro tipo de laberinto: real, a través de la duplicación de la arquitectura; o ficticio, empleando el recurso del espejo. En este tipo de laberintos, la pérdida de la orientación es el objetivo primordial que Borges consigue haciendo que cada elemento arquitectónico posea otro simétrico exactamente igual, real o especularmente. La multiplicación de estos elementos indefinidamente en diferentes sentidos y direcciones, genera un espacio en el que nunca sabemos en qué lugar nos encontramos, ni si estamos en un nuevo recorrido o recorriendo incesantemente el mismo camino.»

Los laberintos de vía única:

«El camino obligado y único, que carece de fin, define otro tipo de laberinto. En él ya no hay recorridos engañosos, no hay encrucijadas ni bifurcaciones

---

<sup>21</sup> Grau, Cristina, *Borges y la arquitectura*, Madrid, .Ediciones Cátedra, S.A., 1989.

<sup>22</sup> Grau, Cristina, 1989.

donde elegir; solamente existe como posibilidad de salida la opción de seguir hacia adelante.»<sup>23</sup>

Por su parte, Omar Calabrese, en *la era neobarroca*, diferencia tres tipos de estructuras narrativas de carácter laberíntico: La primera ejemplificada en la Enciclopedia Einaudi: «La enciclopedia se pensó no como lista de ingresos finita, ni como bloque cerrado de temas, sino como geografía de nudos temáticos,(...), cada entrada, por tanto, hace referencia a un nudo y el pasaje entre las voces constituye un laberinto.»<sup>24</sup>, la segunda hace referencia a la novela, *Duluth*, de Gore Vidal «En este caso es necesario señalar que Vidal no representa una historia lineal, sus personajes mantienen su carácter aun cambiando de nombre y de situación narrativa,(...)»<sup>25</sup>, Por último Calabrese cita el telefilm *Dallas*, donde señala, «Cada capítulo es, en efecto, una sección del edificio entero, que es legible y comprensible por sí sola, pero también en relación con el conjunto y con un potencial objetivo final (...)»<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Grau, Cristina, 1989.

<sup>24</sup> Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1999.

<sup>25</sup> Calabrese Omar, 1999.

<sup>26</sup> Calabrese Omar, 1999.

#### 4.- RIZOMA

A partir del proyecto *Capitalismo y Esquizofrenia* (obra teórica en dos volúmenes: *El Anti-Edipo* de 1972 y *Mil Mesetas* de 1980), Gilles Deleuze (1925-1995) y Felix Guattari (1930-1992), el primero, uno de los pensadores más influyentes del siglo XX, el segundo, psicoanalista y filósofo –ambos de nacionalidad francesa-. Desarrollan el concepto de rizoma (en biología, un tipo de tallo subterráneo de crecimiento múltiple no jerarquizado); modelo descriptivo o epistemológico que aporta un cambio medular en cuanto a la concepción de las formas de percepción, razonamiento y en cómo se conciben las jerarquías dentro de un sistema. Es una crítica y cuestionamiento al modelo arbóreo derivado del árbol de Porfirio (*Arbor Porphyriana*, clasificación en el cual los conceptos de distribuyen desde lo universal a lo particular, antecesor de las modernas clasificaciones taxonómicas).

El modelo rizomático –de extrema complejidad-, propone un abandono a toda certidumbre, Guillermo Brinck, a propósito del texto comenta:

« (...) abandono (...) de todo soporte absoluto, de una base firme, cierta; el abandono definitivo de la fe en una realidad trascendente. Nos recuerda, una vez más (junto con Foucault y Derrida) que no hay ontología, que no hay nada que precede al ser (siendo), que no hay nada más allá del acontecimiento que determine sus posibilidades y condiciones de existencia, que cada manifestación es su propio soporte y que las relaciones que establece con lo previo y lo coexistente no se sujetan necesariamente a leyes de integración determinadas.»<sup>27</sup>

Deleuze y Guattari reconocen tres tipos de paradigmas en el pensamiento occidental: raíz, sistema raicilla o raíz fasciculada y rizoma-caos.

El primero corresponde al de la representación arbórea pura, el uno que deviene en dos; la unidad que se desdobra. Deleuze y Guattari escriben: «Uno deviene dos: siempre que encontramos ésta fórmula, ya sea estratégicamente enunciada por Mao, ya sea entendida lo más “dialécticamente” posible, estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado.»<sup>28</sup>, en contraposición, la naturaleza no sigue éstas lógicas de interrelación de sus elementos; no requiere de una fuerte unidad principal.

---

<sup>27</sup> Brinck, Guillermo, Comentario sobre rizome de Gilles Deleuze y Felix Guattari, <http://laperadelolmo.wordpress.com/2009/09/03/comentario-sobre-rizoma-de-gilles-deleuze-y-felix-guattari/>. 6 de Enero de 2012.

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Rizoma, introducción*. Valencia. Pre-textos. 2005.

La segunda representación gana en multiplicidad, corresponde al sistema raicilla o raíz fasciculada, metáfora que hace referencia a una lógica que aunque no procede por bifurcación dual, sino múltiple, también restituye la unidad en el tronco. Sobre ésta limitación que se desliga de la existencia de un pivot o estructura central, Deleuze y Guattari señalan: «Siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de combinación.»<sup>29</sup>

Por último y en una aproximación hacia una multiplicidad mayor, ambos filósofos optan por la sobriedad y substracción de la unidad en referencia a la multiplicidad, «Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1»<sup>30</sup>; enumeran seis características generales del rizoma:

1º y 2º. Principios de conexión y heterogeneidad:

«Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo.»<sup>31</sup>. A diferencia de la representación arbórea que busca siempre fijar un punto, un orden esencial, el rizoma se concatena mediante eslabones de todo tipo (biológicos, políticos, económicos, etc.), en un proceso incesante de conexión de eslabones de toda índole.

3º. Principio de multiplicidad:

«Sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.»<sup>32</sup>. Lo múltiple es dejar de condicionar lo heterogéneo bajo la unidad, en un rizoma hay constantes líneas de fuga que desterritorializan y modifican la naturaleza de las dimensiones que conectan. En un rizoma no existe punto o posición como en una estructura clásica de tipo arborescente, en un rizoma sólo hay líneas.

4º. Principio de ruptura asignificante:

«Frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en

---

<sup>29</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, 2005.

<sup>30</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, 2005.

<sup>31</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, 2005.

<sup>32</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, 2005.

cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas y según otras.»<sup>33</sup>. Todo rizoma tiene segmentos según los cuales se estratifica, pero en igual medida, posee líneas de desterritorialización entre los cuales se escapa incesantemente. Los significantes codifican “representando” lo dado. En esa pretendida imitación de la sociedad o de la naturaleza, el devenir material captura códigos. Tal es el caso de la orquídea que adquiere forma de avispa hembra para atraer al macho, que – seducido por el disfraz- se posa sobre su superficie y se impregna de polen que luego fecundará otras flores. Es un caso de desterritorialización en cuanto la orquídea se desterritorializa al formar una imagen de avispa, reterritoralizando a la avispa en esa imagen, a su vez que la avispa se desterritorializa deviniendo en una pieza del aparato reproductor de la orquídea – pero a su vez- reterritoraliza a la orquídea al transportar su polen. Sobre las relaciones dadas, Esther Díaz en su ensayo *Para leer rizoma*, señala:

«Parecería que la flor imitó a la avispa. Pero, en realidad, capturó su código aumentando su valencia: devino momentáneamente avispa. Entre el insecto y la planta circulan intensidades.<sup>34</sup>. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común inatribuible.

5º y 6º. Principio de cartografía y de calcomanía:

Rizoma es mapa y no calco; el calco tiende a reproducir idénticamente al modelo al cual hace referencia, con el cual se relaciona, por otra parte, el mapa es una interpretación del territorio con recorridos múltiples. El calco es del orden de la copia, continuamente vuelve sobre sí mismo, el mapa posee múltiples entradas –interpretaciones, el calco es detenimiento, fotografía, reproducción muerta, el mapa es posibilidad, apertura.

---

<sup>33</sup>Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, 2005.

<sup>34</sup> Díaz Esther, *Para leer “rizoma”*, <http://www.estherdiaz.com.ar/extos/rizoma.htm>. 6 de Enero de 2012

#### 4.3.- EL TIEMPO RECOBRADO; ARGUMENTO DEL FILM.

En 1922 Marcel Proust en su lecho de muerte, escribía en completo aislamiento una de las obras más importantes de la literatura del siglo XX. *En busca del tiempo perdido*: siete tomos que recuperaban la vida de un hombre desde su niñez hasta su muerte. En el film, adaptación del séptimo tomo de la amplia novela, un anciano recostado en su lecho de muerte, en medio de una habitación oscura mal iluminada por una lámpara junto a él, observa a través de la imagen ópticamente deformada de una lupa, las fotografías viejas de personajes de su juventud. Los trozos inmovilizados en el papel, traen voces desde la memoria, arrojan gestos olvidados, imágenes que, como fotografías aguardan en la memoria el escrutinio periódico que ha dado forma a la inacabable novela. Ante nuestra vista, ante su propia mirada las fotografías transitan el ojo del narrador aislado en el 102 del *Boulevard Haussman*. Es la aristocracia parisina de principios de siglo XX; el drama de la guerra, la niñez, la extravagancia, el amor, la literatura; fragmentos congelados de tiempo y espacio.

De pronto una imagen de Gilberte trae la reminiscencia de un gesto vagamente sexual o decididamente ambiguo. Gilberte, a quien amo en su niñez y posiblemente aun ama, aparece entonces frente al espectador, la cámara ha ingresado en la memoria viva del narrador, estamos en los jardines de un palacio, una versión infantil de Gilberte reproduce el gesto enigmático junto a un rosal. Gilberte es ahora adulta, parada junto al rosal es increpada por el narrador a propósito del gesto. Gilberte sufre por las infidelidades de su esposo, Robert de Saint-Loup; finge que le es infiel con mujeres cuando en realidad le es infiel con Charlus, joven músico frecuente visitante de las fiestas de clase alta en las que Proust se paseará gran parte del film observando el actuar anodino y extravagante de sus comensales. Hablan sobre Albertine (antigua amante de Proust), -todo mientras París es asediado por los constantes bombardeos alemanes en medio de la primera gran guerra. De esta forma Proust continúa el peregrinaje a través de sus recuerdos relatando encuentros con otros personajes de la alta sociedad, hasta por fin haber recuperado todo el tiempo que se le ha pasado.

## 5.- ANALISIS

### 5.1.- UN ESBOZO DE LA POÉTICA RUCIANA.

«*Mi tesis es que sin filme secreto, no hay emoción cinematográfica.*»<sup>35</sup>

Raúl Ruiz.

Nacido en Puerto Montt, instalado en Santiago para cursar estudios de Derecho y Teología; dramaturgo, cineasta, teórico e incansable creador: Raúl Ruiz Pino es sin duda el cineasta chileno más prolífico y su influencia como director y teórico ha sido ampliamente difundida y reconocida alrededor del mundo. Su imaginario poético -el mundo cinematográfico que construye- es un cine de multiplicidades: mundos de posibilidades donde la creación subyuga lo imposible, un cine donde el espectador navega entre imágenes yuxtapuestas en forma de crucigramas, un cine que esconde otros cines, múltiples cines.

Ya Christine Buci-Glucksmann nos señalaba en «*Conversaciones con Raúl Ruiz*»<sup>36</sup>, libro que contiene las conversaciones que el cineasta chileno sostuvo con un grupo de intelectuales franceses entre el 22 y el 25 de agosto del año 2002, el camino del cine ruiciano: «En el cine todo es posible (...) ése es el principio de su ficción y de su poética.»<sup>37</sup>. Distinguiremos, en base al análisis de la filósofa francesa, cuatro manifestaciones de la poética ruiciana:

La primera forma corresponde a la presencia de lo múltiple, manifestado en todos los niveles de la narración. Cristián Sánchez en «*La aventura del cuerpo*», señala que el cine de Ruiz siempre esconde un filme secreto: ficción(es) que se esconden dentro del filme aparente. Formas que proliferan sin cesar desde el fondo de la narración principal, que aparecen desde y gracias a la ambigüedad y el engaño de la cual se construye la imagen. Esta forma laberíntica de la narración, obliga al espectador a tomar parte activa en la elaboración de concatenaciones de imágenes y desarrolla además, un espectro de cuestionamientos que lo inquietan a medida que el relato se desenvuelve. El espectador –acostumbrado a los filmes del llamado modelo clásico, historias de fácil lectura que no requieren una actitud crítico-reflexiva- se ve enfrentado de pronto a un terreno carente de certidumbres, un espacio de ambigüedades que

---

<sup>35</sup> Ruiz, Raul, 2000.

<sup>36</sup> Sabrovsky, Eduardo. *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile. 2003.

<sup>37</sup> Sabrovsky, Eduardo, 2003.

ciernen sobre los filmes un manto de dudas, una de aproximarse y relacionarse con las obras a través de una actitud de sospecha. Sus filmes incitan a desconfiar de los objetos; los personajes, los lugares y las acciones. Sus películas pierden todas las certidumbres, el espectador es engañado constantemente (decorados que se mueven de lugar o varían de tamaño, falsos errores de *raccords*, duplicación de personajes entre otros engaños narrativos), la imagen se convierte en enigmática en todos sus niveles.

Sánchez ejemplifica esta construcción de la multiplicidad en el largometraje “*Punto de Fuga*”<sup>38</sup> (1984). En el filme, un pintor encuentra una de sus pinturas extraviadas. El cuadro abstracto que utiliza de momento para esconder una mancha de humedad en un muro, coincide exactamente con la mancha que debiese cubrir. De inmediato esta relación *inverosímil* plantea variadas interrogantes. ¿Alguien produjo deliberadamente esa mancha en el muro? si es así ¿Quién produjo esta mancha y con qué propósito?

Esta lectura en principio constantemente enigmática se complejiza más a partir de la ambigüedad de los elementos que componen la imagen, que pueden, según el caso, interpretarse incluso desde perspectivas opuestas. Ruiz ejemplifica esta propiedad de la imagen (le confiere el nombre de inconsciente fotográfico basándose en la expresión de Walter Benjamin.) con el ejemplo de una fotografía cualquiera que presenta una plaza de provincia. «La foto muestra una parte de la plaza, una catedral en el fondo, algunos bancos a la sombra de viejos árboles, además de unos quince paseantes (...)»<sup>39</sup>. Pero existen un análisis ligeramente mayor devela nuevos elementos contradictorios, cuya razón de ser permanece incierta. «¿Qué función puede tener, por ejemplo, aquel perro en el fondo? ¿Y el águila en el cielo? ¿Por qué los paseantes miran hacia un mismo punto fuera de campo?»<sup>40</sup> La imagen así poco a poco va develando una fuerza presente que resiste al análisis inicial; fuerza que subyace en la narración principal, fuerza que sugiere nuevas interpretaciones que a su vez podrían sugerir nuevas preguntas en un proceso continuo de interpretación y reinterpretación de la imagen. Ruiz propone llamar aura, utilizando otra noción de Benjamin, «a esta reverberación constante», a este cambio o devenir incesante “provocada por la renovación de la configuración imágenes/anti imágenes».<sup>41</sup> Podríamos concluir entonces, que la imagen ruiciana se erige a partir de dos modalidades de funcionamiento; la primera aparece entre la relación de signos casuales e improbables que generan nuevas series de acontecimientos de distinta naturaleza, la segunda se construye desde la alternancia de signos opuestos de igual naturaleza.

---

<sup>38</sup> Point de fuite, Raúl Ruiz. Con Anne Alvaro, Steve Baës y Paulo Branco. MK2. 1984.

<sup>39</sup> Ruíz, Raúl, 2000.

<sup>40</sup> Ruíz, Raúl, 2000.

<sup>41</sup> Sánchez, Garfias. C. *Aventura del Cuerpo, El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Ocho Libros Editores Ltda. Santiago de Chile. 2011.

El segundo elemento que construye la poética cinematográfica ruiciana corresponde al «arte del misterio o de las narraciones falaces»<sup>42</sup>, una potencia falsificante que representa a la imagen a través del doble ambiguo, las potencias entre lo verdadero y lo falso se intercambian indistintamente. Es un sistema de fuerzas que parece no tener fin y que se ocupa incesantemente de falsificar la verdad, verificar lo falso, generar la ilusión de lo verdadero (o de lo falso) en un proceso interminable. Buci-Gucksmann llama fantasmagoría a esta constante relación entre lo verdadero y lo falso: «fantasma que se refleja en forma de espejo, que se refleja también en las sombras, y por lo tanto este ser de la imagen, este ser de la sintaxis introduce lo múltiple, pero sobre todo una posición del doble ambiguo.»<sup>43</sup> A partir de esta aparente falsedad es que el cine de Ruiz nace con una fuerza inexplicable y atrayente, las falacias desprovistas del lastre que supone la lógica meticulosa, son dispositivos de creación que fomentan la parodia, la talla, la irreverencia y una forma de conjugar las formas de lo imposible.

La tercera característica corresponde al tiempo laberíntico que se pliega en sí mismo pasado, presente y futuro que se presentan en una misma imagen. Esta construcción temporal es del orden del acontecimiento y se experimenta siempre desde un distanciamiento que es causado por un constante proceso de ambigüedad en la imagen. En el "*El tiempo recobrado*"<sup>44</sup> (1998), la dimensión del tiempo se vuelve inclasificable, insondable a medida que nos adentramos en un film cuyas relaciones temporales pierden prematuramente su centro y se despliegan en un espacio-tiempo indeterminado. Es un complejo devenir temporal que en su movimiento traza líneas que se relacionan con otros tiempos en una red potencialmente infinita de tiempos posibles.

Por último, un arte de lo virtual, sobre todo, un cine de posibilidades. Es lo virtual en constante relación con lo real, modificándolo, fusionándose, desplazándolo. «Lo virtual es una fuerza que modifica lo real»<sup>45</sup>. Es un juego constante de realidad y apariencia, de potencia falsificante que acecha a la imagen constantemente, transformándola, creando nuevas narraciones y cuestionando en todo momento a sí misma y a quien se relaciona con ella.

---

<sup>42</sup> Sabrovsky, Eduardo, 2003.

<sup>43</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

<sup>44</sup> *Le temps retrouvée*, Raúl Ruiz. Con Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich, Gemini Films. 1998.

<sup>45</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

## 5.2.- EL LABERINTO EN EL CINE

«Y en estos grandes libros hay partes que sólo han tenido tiempo de ser esbozadas, y que sin duda no serán jamás concluidas a causa de la misma amplitud del plano del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales permanecen inacabadas!»<sup>46</sup>

Marcel Proust.

¿Dónde podemos clasificar el cine de Ruiz? ¿Es el tiempo recobrado un filme laberíntico? O lo que es más importante, ¿Qué es el cine laberíntico? En orden de encontrar respuestas, expondremos un total de ocho tipos de laberintos presentes en distintas manifestaciones artísticas (exceptuando una de las clasificaciones expuestas por Calabrese que está ejemplificada en el orden de una enciclopedia de la editorial italiana Einaudi). Las primeras tres categorizaciones son aquellas expuestas por Cristina Grau a partir del análisis de la obra de Jorge Luis Borges, otras tres corresponden a aquellas enumeradas por Omar Calabrese en *La era Neobarroca* y por último, otras dos manifestaciones, la primera, una forma laberíntica desprendida del pensamiento ruiciano a partir de *La Poética del Cine* de Raúl Ruiz, la segunda, laberinto “*mise en abyme*”, ejemplificado en dos obras borgeanas: *Pierre Menard, autor del Quijote* y *Ruinas Circulares*; ambos cuentos publicados en el libro *Ficciones* de 1944.

---

<sup>46</sup> Proust, M. *En busca del tiempo perdido*, VII. *El tiempo recobrado*. C.S. Ediciones. Boyacá 51-Buenos Aires. 1995

### 5.2.1- TRES LABERINTOS BORGEANOS.

Ya Cristina Grau en *Borges y la Arquitectura*, distinguía tres tipos de laberintos en la narrativa borgiana. El primero, denominado de “adiciones infinitas” tiene su raíz en el espacio físico en donde se desenvuelve la narración, se forma por la adición infinita de lugares a un punto inicial, tal como lo encontramos en la descripción que realiza Borges de la Biblioteca de Babel, lugar donde cada habitación se repite innumerablemente en cada dirección del plano. Esta clase de laberinto corresponde a un laberinto espacial, sin influenciar necesariamente la estructura del relato. El segundo laberinto borgiano, corresponde al de las duplicaciones: es aquí el espacio creado a partir de las descripciones literarias, en donde se produce un fenómeno de duplicado en los elementos arquitectónicos que constituyen el espacio. Es un laberinto de espejos donde el lector no puede encontrar el real y su duplicado y por tanto se ve imposibilitado de ubicar con precisión los elementos dentro de la narración al no lograr distinguir con claridad lo “real” y lo reflejado. En este caso la complejización del relato opera a partir de la deliberada falta de puntos de referencialidad en el que se desarrolla la narración, sin influir necesariamente en el carácter estructural de esta. El tercero de los laberintos borgianos corresponde a aquellos de vía única, caminos tan enrevesados que el sólo hecho de transitarlos produce el agobio de quienes se adentre en él. Como vemos, las formas recién descritas -al menos a partir del análisis y categorización expuesta por Grau- operan todos a partir de los espacios descritos en la narración; construcciones que repiten sus habitaciones hacia el infinito, laberintos de espejos, caminos enrevesados, su denominador común, es la idea de crear espacios ficticiales donde el lector no pueda encontrar puntos referenciales o que (como el caso de la biblioteca de Babel) encontrar un punto de referencia sea tanto inútil como imposible en virtud de su infinitud.

## 5.2.2- LA PUESTA EN ABISMO

Los tres laberintos anteriormente descritos corresponden a construcciones que proliferan sólo a partir de los espacios descritos en la narración, valdría por tanto la pena aprovechar la instancia para pensar en aquellas otras narraciones borgeanas donde la noción de laberinto aparece no como temática de la obra, o desprendido en la descripción de espacios inconmensurables, sino a partir de la infinitud creada por formas cíclicas del relato o a partir de la puesta en abismo que pueden establecer los fenómenos de transtextualidad descritos en la obra *Palimpsesto* del intelectual francés Gérard Genette, relaciones que conducen a libros inexistentes y personajes inventados. En el caso de “*Ruinas Circulares*”, incluido en el libro *Ficciones* publicado en 1944, un hombre anónimo crea, mediante un largo y riguroso esfuerzo, a un segundo hombre a través de sus sueños. Cuando el trabajo está terminado descubre con asombro que él no es más que el sueño de otro hombre. En otras palabras, un hombre ha sido soñado por un hombre que ha sido soñado. El cuento termina con esta revelación súbita; dejando una sensación de infinitud ineludible, una ficción en donde cada hombre puede ser –imposible determinarlo con certeza- el sueño de otro hombre. Por otra parte, en el caso de “*Pierre Menard, autor del Quijote*” su lógica laberíntica es por cierto más complicada y viene determinada por una puesta en abismo muchísimo más compleja. Pierre Menard, simbolista francés, ha sido omitido en un catálogo realizado por *madame* Henry Bachelier. El narrador, un crítico que destila poca seriedad, enumera su obra visible que se reduce a un número menor de sonetos y algunas otras publicaciones, para dar paso luego a la revisión de aquella otra obra, aquella que califica de “subterránea”. La obra en cuestión corresponde a la re-escritura del *Quijote* de Cervantes palabra por palabra, el resultado de tamaña empresa, lejos de ser una falsificación del original, perseguía un fin muchísimo más grandioso «No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes.»<sup>47</sup>. La empresa da como resultado la escritura idéntica de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Quijote* y un fragmento del capítulo veintidós. Sin embargo, aun siendo idénticos, el crítico-narrador reconoce el texto de Menard como profundamente más rico. Para hacer evidente este salto cualitativo, el narrador cita ambos textos:

---

<sup>47</sup> Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.

“Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

«... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.»

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

“... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.”

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir— son descaradamente pragmáticas»<sup>48</sup>

El cuento evidencia su real dimensión; profunda reflexión sobre la intertextualidad en la creación literaria; sobre la forma en que el lector re-significa la obra a la que se enfrenta, y a la vez, una puesta en forma en que dos textos se relacionan de manera abismal. Los tres capítulos que logró escribir Menard son específicamente aquellos en los que Cervantes hace uso de narradores ficticios que superan la voz autoral; que parodian su propia voz. El primero de los citados corresponde al capítulo noveno de la primera parte, en ella Cervantes hace uso de un narrador ficticio, Cide Hamete Benengeli, perdiendo progresivamente su propia voz autoral. El segundo capítulo redactado por Menard corresponde al capítulo trigésimo octavo de la primera parte “Discurso de las armas y de las letras” donde el Quijote «hace un panegírico del hombre de armas en detrimento del humanista»<sup>49</sup>, discurso, que a la manera del propio Menard<sup>50</sup> expone de manera consciente ideas que son el reverso de sus propias convicciones.

---

<sup>48</sup> Borges, Jorge Luis, 2002.

<sup>49</sup> Navarro-Juan, S. *Atrapados en la galería de los espejos: Hacia una poética de la lectura en “Pierre Menard” de Jorge Luis Borges*. <http://www.sjuannavarro.com/files/borgespierrermenard.pdf>, 15 de octubre de 2012.

<sup>50</sup> De acuerdo a lo expuesto por el crítico-narrador de *Pierre Menard, autor del Quijot*, Menard mantenía un hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él.

El tercero de los episodios logrados por Menard –el número veintidós- es un tanto más oscuro. Desconocemos a qué tomo de la obra de Cervantes corresponde el fragmento; el capítulo veintidós del tomo uno narra la historia de los galeotes “cuyo protagonista es Ginés de Pasamonte, un nuevo ejemplo de autorreferencialidad en que los personajes autores de una ficción que no es más ni menos que la historia o ficción de sus propias vidas, de sus propias realidades”<sup>51</sup>, por otra parte, el capítulo correspondiente al segundo volumen, relata –entre otras cosas- la bajada del Quijote a la cueva de Montecinos. Lo interesante de esta segunda referencia en la obra de Borges es la soterrada reseña al laberinto en su forma más básica, la caverna como una de las formas laberínticas más antiguas sobre la tierra.

De esta forma, la narración procede a través de una estructura “*mise en abyme*”, un tipo de laberinto en el cual se repiten acciones secundarias de forma indefinida dentro de los marcos de una acción primaria, siendo las acciones secundarias siempre análogas a la acción principal que las contiene. Existen tres tipos de “*puesta en abismo*”, la primera corresponde a aquellas imágenes o ideas que se representan a sí misma, y por tanto su reproducción continúa –teóricamente- hasta el infinito<sup>52</sup> (similar al efecto de poner un espejo frente a otro espejo), utilizándose para dar una idea de profundidad sin fin (*ver imagen 13*). La segunda forma se utiliza para develar al espectador el mecanismo de construcción de la obra de arte (el pintor que se pinta a sí mismo realizando el cuadro, el director que incluye en el filme el mismo proceso de creación del filme), o en el proceso de relación entre el espectador y la obra (un lector que lee una historia sobre alguien que lee un libro) (*ver imágenes 14 y 15*). Por último, la tercera de las formas es aquella que representa en una misma imagen, tanto el espacio representado como el mecanismo a través del cual logra ser representada esta imagen, es decir la imagen revela su principio creador y la razón de su contextualización.

En el caso de Pierre Menard, autor del quijote, las relaciones dadas, entre los dos textos y el lector, parecieran corresponden a la primera de las formas abismales anteriormente expuestas, Juan-Navarro las describe como «dos espejos ficticios que se reflejan interminablemente, el vértigo textual que se desprende de esta situación sólo se resuelve mediante la aceptación de un artificio narrativo. Un

---

<sup>51</sup> Navarro-Juan, S. <http://www.sjuannavarro.com/files/borgespierremenard.pdf>, 15 de octubre de 2012.

<sup>52</sup> Este efecto se le reconoce como el efecto “Droste”, luego de que la empresa holandesa Droste comenzara a utilizar esta imagen recursiva en sus envases de cacao en polvo.

artificio que ha llegado a modificar nuestra visión del espacio y del tiempo y, por lo tanto, de la realidad misma».<sup>53</sup>

### 5.2.3.- ESTRUCTURAS LABERÍNTICAS DE ACUERDO A O. CALABRESE

Para proseguir la sistematización, añadiré otros tres laberintos descritos por Omar Calabrese en «*La era neobarroca*». Estas categorizaciones arrojan más luces sobre las formas laberínticas aproximándose a partir del análisis formal de las distintas estructuras narrativas.

La primera de las formas señaladas por Calabrese, está ejemplificada en la Enciclopedia Einaudi, para clarificar la referencia citaré el párrafo *in extenso*:

«El primero está constituido por el planteamiento de la Enciclopedia Einaudi. No se trata ciertamente de una novedad (la misma editorial turinesa ha organizado un seminario en Módena titulado El saber como red de modelos, transformado posteriormente en libro, en el que se explicitaban los principios que vamos enunciando). La enciclopedia se pensó no como lista de ingresos finita, ni como bloque cerrado de temas, sino como geografía de nudos temáticos, cada uno representado por una condensación de argumentos entrelazados entre ellos y colocable en el sistema global de manera centrada. Cada entrada, por tanto, hace referencia a un nudo y el pasaje entre las voces constituye un laberinto. Nudo y laberinto se vuelven así en la imagen estructural del saber mismo: un saber abierto, interdisciplinario, en movimiento, continuamente sujeto al riesgo de la pérdida de orientación.»<sup>54</sup>

El segundo tipo corresponde a una forma de narración no-lineal que Calabrese ejemplifica en la novela “*Duluth*” de Gore Vidal «En este caso es necesario señalar que Vidal no representa una historia lineal, sus personajes mantienen su carácter aun cambiando de nombre y de situación narrativa, (...)»<sup>55</sup>,

Por último Calabrese, menciona aquellas estructuras conformadas por episodios que se bastan a sí mismos para ser comprendidos por el espectador, pero que a su vez, se relacionan con un bloque más extenso de capítulos que generalmente no muestra un desarrollo cronológico evidente y que parecen

---

<sup>53</sup> Navarro-Juan, S.. <http://www.sjuannavarro.com/files/borgespierremenard.pdf>, 15 de octubre de 2012.

<sup>54</sup> Calabrese, Omar, 1999.

<sup>55</sup> Calabrese, Omar, 1999.

funcionar como un corpus estático desde donde surgen narraciones provenientes de un tiempo neutro y que poco afecta al conjunto general. A modo de ejemplo cita el telefilm Dallas, donde señala: «Cada capítulo es, en efecto, una sección del edificio entero, que es legible y comprensible por sí sola, pero también en relación con el conjunto y con un potencial objetivo final (...)»<sup>56</sup>.

#### 5.2.4.- EL LABERINTO RUICIANO

A estas seis categorizaciones que recogen las formas laberínticas en la narración tanto literaria como cinematográfica, analizando estas a partir de su existencia temática y estructural, cabría añadir una séptima desprendida del pensamiento ruiciano expuesto en *La poética del cine*.

Corresponde a una forma estructural conformada por la yuxtaposición de ficciones que construyen una obra cuya lógica se asemeja a la de un crucigrama y que busca en la relación con el espectador superar los marcos de la propia imagen para acceder a un más allá; lugar donde habitan los fantasmas del tiempo, la memoria colectiva y un cúmulo de generalidades compartidas por los miembros de la sociedad. Ruiz, siguiendo una técnica descrita en la Venecia barroca como “*Il Ponte*”, que corresponde a una «Manera de producir agentes anamórficos que juegan en los cuatro niveles de la retórica medieval: literal, alegórica, ética y anagógica. Pero también con otros dispositivos retóricos, (...)»<sup>57</sup>, persigue un cine en donde acuden, llamados por la imagen, envueltos entre la luz y la sombra, nuestros ancestros y – a través de vías inexploradas- recorrer el más allá para traernos finalmente de vuelta a nuestra butaca. El viaje propuesto, permite y requiere del constante salto de un nivel a otro, de un tema, espacio, lugar o personaje hacia el siguiente; estructura donde cada viraje del camino, propone una iluminación súbita, especie de epifanía que viene acompañada de placer. A modo de ejemplo, Ruiz propone la filmación de una semana cualquiera en donde un grupo de personas realiza una actividad determinada, se filma cada vez que alguien bebe un vaso de leche o aquellos momentos en que alguien estornuda. Se realizan montajes de cada serie para formar un filme, de elementos dispares que comparten un rasgo común (todos tienen origen en el mismo grupo de personas dispuestas en una misma casa durante una misma semana). El film, conjunto de momentos de una semana cualquiera, bastará que sea visto por un espectador para que brote en su memoria, traídos desde un tiempo recobrado, la memoria de

---

<sup>56</sup> Calabrese, Omar, 1999.

<sup>57</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

otras semanas, para que la imagen, se relacione con la memoria de todas las semanas y de forma centrífuga expanda su universo ficcional hacia un número indeterminado de “semanas” que pudiese concebir un espectador partir de su experiencia, su memoria, su imaginación, etc.

Otra forma de la construcción de ficciones que buscan el más allá de la imagen, lugar incierto donde aguardan el imaginario humano, es el *ars combinatoria*, metodología de creación basada en la obra *Dissertatio de arte combinatoria*, uno de los primeros trabajos del filósofo y matemático alemán Gottfried Leibniz (Leipzig, 1 de julio de 1646 - Hannover, 14 de noviembre de 1716), donde «Un sistema de historias múltiples que se encabalgan según ciertas reglas establecidas»<sup>58</sup>. El procedimiento se efectuaría de tal forma que por ejemplo, diez temas, motivos o líneas, enumeradas del 0 al 9 son combinadas para dar paso a nuevas ficciones. De tal forma, el número 17, sería mezcla de la ficción 1 junto a la 7, el número 74, del número 7 y 4, etc. Ruiz advierte, que en cualquier caso, en el *ars combinatoria*, nada es realmente arbitrario, pues «las combinaciones producen sentido automáticamente»<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

<sup>59</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

### **5.3.- LABERINTO CINEMATográfico; VÍAS DE CONSTRUCCIÓN.**

Parece necesario entonces, antes de introducirnos de lleno en el análisis formal del “*Tiempo recobrado*” y, habiendo ya descrito y profundizado sobre algunos laberintos narrativos expuestos por otros autores, reflexionar sobre los elementos propios al lenguaje cinematográfico y sobre cómo estos –por vías muchas veces separadas e individuales- contribuyen a la construcción de filmes laberínticos. El objetivo es, al final de capítulo, alcanzar –aunque sea de manera vaga- algunas conclusiones generales sobre *qué* es el cine laberíntico.

Primero, a fin de expandir las posibilidades de análisis, utilizaremos el concepto de laberinto no sólo a partir de su forma sustantiva, sino también, desde su forma adjetival, permitiéndonos esto, acercarnos a las obras a través de un prisma desde donde de-construir las obras a partir de sus aspectos formales y comprender cuales de estos rasgos pueden dar forma a un cine más o menos laberíntico. Comprendemos que la lógica que atraviesa todas las definiciones y conjugaciones del termino sigue siendo la misma, «lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida.»<sup>60</sup>; por tanto, cada obra artística que deliberadamente, en su estructura general o en los elementos particulares que la componen, tienda a enrevesar su forma para fines dramáticos, estéticos o producto de un afán puramente creativo, podrá ser amparada en mayor o menor medida bajo el concepto.

El análisis se efectuará a partir de cinco áreas compositivas que van desde la estructura de relato fílmico, hasta los elementos estético-formales que componen cualquier obra cinematográfica:

#### **5.3.1.- ESTRUCTURA NARRATIVA.**

Determinaremos dos formas del relato que tienden hacia formas laberínticas; la primera de ellas corresponde a una estructura nacida en el seno de la narración clásica, y que si bien presenta algunas variaciones de tipo estructural con respecto a la fórmula básica aristotélica (inicio-desarrollo-clímax-desenlace), mantiene de manera casi intacta las convenciones visuales y sonoras que permiten un “fácil” entendimiento por parte del espectador “promedio”

---

<sup>60</sup> Rivera, Miguel, 1995.

(convenciones que en resumidas cuentas corresponden a una imagen que es siempre representacional, que funciona como mimesis del mundo que representa; sonido que acompaña de manera empática la narración intensificando los sentidos que aporta la imagen, montaje casual que sigue la lógica cronológica de las acciones en una continuidad de espacio y tiempo, puesta en escena sometida a las necesidades dramáticas de la narración, etc.)

En esta primera categorización de filmes, la complejización aparece generalmente a partir de la fragmentación del relato o a fuerza de ciertas variaciones en la cronología temporal. Los filmes corales –por ejemplo- desarrollan una trama donde la fuerza dramática es sobrellevada en igual medida por una serie de personajes que desarrollan sus propias historias en la forma de micro-relatos a partir de un suceso, un tema, un lugar, un personaje, etc., funcionando como lazo en común que mantiene unido los segmentos que luego se unirán en algún punto del filme, con frecuencia cercano al clímax. En el filme *Short Cuts*<sup>61</sup> (1993) del cineasta estadounidense Robert Altman, se entrelazan 22 historias que transcurren en los suburbios de Los Ángeles, *Pulp Fiction*<sup>62</sup> (1994) del también estadounidense Quentin Tarantino sigue una lógica similar, *Amores perros*<sup>63</sup> (2000), *21 gramos*<sup>64</sup> (2003) y *Babel*<sup>65</sup> (2006) del mexicano Alejandro González Iñárritu, son otros ejemplos de películas construidas en forma de episodios que se interconectan en algún punto determinado.

Otra de las formas laberínticas a razón de fragmentación bajo los patrones clásicos del relato, corresponde a los filmes que desarrollan una misma historia, con ligeras variaciones en paralelo o en forma de episodios. *Lola rennt*<sup>66</sup> (1998) del alemán Tom Tykwer, repite tres veces un mismo suceso que deviene en distintos resultados a partir de pequeños detalles que van variando y cambiando el futuro de los personajes. *Mr. Nobody*<sup>67</sup> (2009) del belga Jaco Van Dormael, desarrolla historias múltiples que nacen a partir de un punto común: un niño espera junto a su padre y a su madre la llegada del tren al andén, debe decidir – ante la inminente separación de ambos- entre quedarse con su padre o partir con su madre. En cualquier caso ambas decisiones desarrollan vidas diametralmente

---

<sup>61</sup> *Short Cuts*, Robert Altman. Con Fred Ward, Andie MacDowell, Bruce Davison, Tim Robbins y Julianne Mooreh, Fine Line Features. 1993.

<sup>62</sup> *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino. Con John Travolta, Bruce Willis, Samuel L. Jackson y Uma Thurman, Miramax Films. 1994.

<sup>63</sup> *Amores Perros*, Alejandro González Iñárritu. Con Gael García Bernal, Vanessa Bauche y Jorge Salinas. Altavista Films. 2000.

<sup>64</sup> *21 gramos*, Alejandro González Iñárritu. Con Sean Penn, Naomi Watts y Benicio Del Toro. Focus Features, 2003.

<sup>65</sup> *Babel*, Alejandro González Iñárritu. Con Brad Pitt, Cate Blanchett y Gael García Bernal. Central Films. 2006.

<sup>66</sup> *Lola Rennt*, Tom Tykwer. Con Franka Potente y Moritz Bleibtreu. X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte. 1998.

<sup>67</sup> *Mr. Nobody*. Jaco Van Dormael. Con Jared Leto, Diane Kruger y Sarah Polley. Pan Européenne Production. 2009.

opuestas que se exhibirán en el filme, otras decisiones similares a lo largo de su vida irán desplegando un número amplio de “vidas posibles” para el protagonista. La estructura que se desarrolla pasa a tener la forma de un racimo, cada episodio deviene en dos o más ficciones a partir de la forma en que el protagonista resuelve la misma.

La última de las formas laberínticas a partir de las convenciones clásicas corresponde a aquellos filmes que si bien poseen una estructura aristotélica en su relato, la cronología de los sucesos o la concepción del tiempo esta alterada de tal forma que dificulta su comprensión por parte del espectador.

*Irreversible*<sup>68</sup> (2002) del cineasta argentino Gaspar Noé, se desarrolla en sentido cronológicamente inverso, la escena inicial del filme corresponde a la finalización de la historia en un sentido cronológicamente lineal. El filme comienza con el arresto de Marcus y Pierre desde un sórdido club nocturno de inclinación homosexual-sadomasoquista llamado “El Rectum”. Minutos después descubriremos que ambos acababan de asesinar a un hombre (supuestamente un tipo apodado “El Tenia”) masacrándole su rostro con un extintor. Las escenas sucesivas describen la búsqueda obsesiva de Marcus y Pierre por “El Tenia”; luego conoceremos las motivaciones de ésta búsqueda; “El Tenia” ha violado a la novia de Marcus en un paso subterráneo mientras ella se dirigía a su hogar en horas de la madrugada. Conoceremos luego lo que ha ocurrido previo a la violación, Alex (la novia de Marcus) Marcus y Pierre asisten a una fiesta donde Alex y Marcus discuten por los excesos de este con el alcohol y la cocaína. El filme termina con una escena en que ambos hacen el amor en momentos previos a la fiesta, ahí descubren que Alex se encuentra embarazada.

Si bien la historia se narra en un sentido inverso, la lógica aristotélica del relato se cumple cabalmente; el inicio del filme plantea una serie de interrogantes, da las primeras luces sobre los personajes y sitúa la historia en un lugar y un tiempo determinado ¿Por qué buscan con tanta insistencia a un tal Tenia? ¿Qué motivación los ha llevado a asesinar a golpes a un hombre en ese sórdido club de París? El filme se encargará durante buena parte de la historia de descifrar una a una las interrogantes planteadas en su inicio para llegar al punto climax: una violación de nueve minutos filmada en plano fijo, sin cortes (la escena más cruda y controvertida del filme), para ser el posterior desenlace los hechos que llevaron a la violación (la discusión de Alex con Marcus, razón por la cual ella decide irse sola en altas horas de la madrugada) para al fin llegar a la escena donde se revela su embarazo. Si bien, el filme va progresivamente decreciendo en su ritmo y en la

---

<sup>68</sup> *Irréversible*, Gaspar Noé. Con Mónica Bellucci, Vincent Cassel y Albert Dupontel. 120 Films Eskwad, Grandpierre, et al. 2002.

violencia de sus imágenes y de su montaje, pasando por una cámara que deambula por el espacio trazando movimientos continuos mientras un zumbido puebla todo lo que vemos, termina por llegar a una cámara fluida y a la descripción de espacios calmos y seguros; forma inversa de dotar de dramatismo a las escenas, lo que funciona como un preámbulo de violencia extrema llega a escenas de paz que sabemos, germinan un futuro terrible del cual los personajes no son capaces de escapar. Es acaso una forma más sutil de construir dramatismo, pero probablemente una forma igualmente efectiva. Por otra parte *Memento*<sup>69</sup> (2000) del director inglés Christopher Nolan, desarrolla una forma similar en la complejización del relato aunque incorpora un elemento nuevo que resulta ser una vuelta de tuerca más a la hora de interpretar y re-armar el relato en su sentido cronológico lineal. El filme presenta una serie de escenas que transcurren en un orden cronológico inverso a la vez que otras lo hacen en un sentido cronológicamente regular. Lo curioso es que ambas líneas narrativas se separan no sólo a partir del orden temporal que describen, sino también, se encuentran diferenciados en su forma estética; las primeras corresponden a escenas en colores mientras las segundas avanzan intercaladas en blanco y negro.

Estas tres categorizaciones intentan agrupar, de manera general y quizá un tanto apresuradamente, tres formas distintas en las que los filmes clásicos enrevesan sus estructuras para crear relatos que en distintos grados alcanzan el grado de laberíntico. La primera a fuerza de fragmentación del relato, la segunda en la multiplicidad nacida en base a la repetición de episodios o en el desarrollo de episodios paralelos y la última a partir de la manipulación y disgregación de la linealidad temporal en el relato. Cabe explicitar que todas estas ejemplificaciones no son ajenas a las lógicas de estructura dramática del cine clásico, es decir, cada una de estas historias está siempre determinada bajo la estructura, inicio-desarrollo-clímax-desenlace y cada uno de sus elementos (decorado, personaje, sonido, montaje) existe en función de las necesidades dramáticas del guión y, el rasgo fundamental, es que todas estas estructuras funcionan bajo la idea de conflicto central, como unidad principal que sujeta todas los fragmentos del filme, sustento de las pasiones o de los objetivos de los personajes y norte hacia el cual todo filme debe dirigirse, hacia la resolución del conflicto que afecta a la obra en su centralidad.

Por otra parte, existe una serie de filmes, especialmente vinculados con las corrientes modernistas de la segunda mitad del siglo XX donde la idea de conflicto central ha sido dejada de lado para dar paso a un cine cuyas únicas fronteras son

---

<sup>69</sup> *Memento*. Christopher Nolan. Con Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano. Newmarket Films. 2001.

las de la imaginación. Creaciones donde los personajes parecen no tener motivaciones claras, hombres y mujeres de personalidades ambiguas e incluso contradictorias, filmes donde no parece relatarse ninguna historia aparente, donde la actuación abandona todo afán realista, donde la imagen rehúye toda pretensión mimética con la realidad, donde el sonido deja de ser el acompañamiento de las pasiones relatadas en la pantalla.

Para ejemplificar esta forma del relato basta revisar algunos filmes de la *nouvelle vague*, o de algunas de las corrientes modernas nacidas luego de la segunda gran guerra. En estos casos, lo *laberíntico* aparece desde la evidente ambigüedad de los mundos descritos que propicia caminos diversos hacia una lectura del filme, caminos que pueden incluso llevar a interpretaciones opuestas de una misma imagen o de una misma película. Pareciera ser que en estos casos, la manifestación del laberinto viene determinada por la sustracción de los elementos que lo componen. No son construcciones premeditadamente barrocas, complejas catedrales o palacios cuya planta se presenta atiborrada de callejuelas, por el contrario, el laberinto se conforma en la forma de un vasto desierto, de un valle profusamente nebuloso; donde a medida que avanzamos en la planicie sin límites, entre la bruma espesa, no hay un solo camino que nos conduzca hacia la salida, los caminos –interpretaciones- son teóricamente infinitos y exclusivamente personales, las formas que aparecen en los límites del desierto, son sólo proposiciones visuales, espejismo, dobles, símbolos y signos, imágenes que esconden misterios, imágenes de imágenes; las formas en la neblina son siempre engañosas, un anciano encorvado con su sombrero de ala ancha resulta ser un árbol joven que crece a sotavento. La narración fílmica es igualmente engañosa y decididamente ambigua, sus interpretaciones son sólo individuales y se amparan sólo bajo los intereses creativos del autor. Citaré *in extenso* un cuento de Borges aparecido en *El Aleph* de 1949 que me parece resume en esencia aquellos otros laberintos que se erigen desde el lado opuesto a las grandes construcciones barrocas, aquellas construcciones laberínticas que nacen a partir del vacío.

«Los dos Reyes y los dos Laberintos.

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó a construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y

no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribo sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso." Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con aquel que no muere.»<sup>70</sup>

### 5.3.2.- IMAGEN CINEMATOGRAFICA

En el caso de la imagen cinematográfica, (formada por la iluminación, la colorización, la óptica utilizada, los movimientos de cámara, el tipo de encuadre, la cadencia de filmación, etc.) las complejizaciones nacen a partir del alejamiento de sus elementos de las nociones clásicas en la conformación de filmes, es decir, a partir del abandono de la presunción de mimesis entre lo que el film representa y la realidad que captura.

En el cine moderno, las lógicas de creación de imágenes afectan al espectador de forma distinta, solicitando en la mayoría de los casos su participación activa. La iluminación no tiene necesariamente un interés dramático ni participación directa en las pasiones que afectan a los protagonistas, el uso de color o blanco y negro se convierte en un recurso estético y por tanto narrativo en detrimento del cine clásico que pasó de uno a otro por motivos puramente técnicos y de *espectáculo*,

---

<sup>70</sup> Borges, J.L. *Los dos reyes y los dos laberintos*.  
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/borges/dosreyes.htm>, 02 de noviembre de 2012.

la óptica utilizada no duda en deformar la realidad, en plantear juegos visuales, duplicaciones imposibles, superposiciones extravagantes y todo tipo de artificios visuales. Los encuadres no siguen la lógica de montaje que va desde lo general a lo particular y los movimientos de cámara llevan al extremo los espacios y las lecturas que podamos otorgarle a un solo plano. En el caso del filme *Memento* por ejemplo, la narración hace uso de amplias secuencias en blanco y negro que desarrollan de manera cronológica el relato mientras otras escenas en colores exponen la historia en un contrasentido temporal. Este caso es particularmente ejemplificador para comprender cómo, a partir de uno de los rasgos expresivos de la imagen, puede desarrollarse una cualidad laberíntica en el filme: uso del color y del blanco y negro como recurso expresivo que delimita dos formas temporales de la narración. Lo curioso en este caso, es que a medida que se desarrolla el filme, se desprende una interrogante que afecta horizontalmente al conjunto ¿por qué existe una distinción a partir del uso, o ausencia del color en determinadas escenas? ¿Qué significan aquellas imágenes coloreadas? Existiendo la respuesta en todo momento en cada imagen del film, o al menos en la comprensión vaga de su forma estructural. Aun así, la clave en cuanto al uso o ausencia de color puede pasarnos desapercibido hasta bien entrado el film o incluso pueda ser necesario un segundo visionado. Aunque el desconocimiento sobre el porqué del uso del color y blanco y negro no impide comprender al menos de manera general la historia relatada y de poder re-armar la anécdota que da forma al film, el conocimiento sobre el porqué del uso del color podrá sin duda ampliar sustancialmente la comprensión que un espectador pueda poseer frente a la historia filmada y por tanto, el re-hacer mental de la historia narrada estará ciertamente más apegado a la explicación ortodoxa del filme; en el caso que no se comprenda el uso de éste recurso o de otros permitiría en todo caso la reconstrucción de filmes mentales muchísimo más personales, interesantes y ciertamente creativos. En el caso de las deformaciones ópticas, el cine ruicano está repleto de imágenes que entremezclan distintos espacios en un mismo plano. El caso de *Irreversible*, utiliza el movimiento de cámara como elemento expresivo que refleja de manera explícita el estado anímico de los protagonistas. El filme inicia con una escena en que ambos personajes se dirigen a un club nocturno de apariencia oscura donde asesinan a golpes de extintor a uno de los hombres de lugar. La cámara narra el suceso con un constante movimiento circular que refleja bastante bien el estado de psicosis en que se encuentran los personajes y contagia ese ánimo de locura vomitiva y total que atraviesa la escena. A medida que la historia (que está siendo contada al revés) llegue al inicio de ésta (es decir, la última escena del filme) la cámara terminará por volver a un estado neutro hacia el que ha avanzado progresivamente a lo largo del filme y ahora, se moverá con extrema fluidez entre los cuerpos de Monica Bellucci y Vincent Cassel.

### 5.3.3.- SONIDO

El trabajo de sonorización de un filme se enmarca en dos perspectivas claramente diferenciadas. La primera ligada a la construcción clásica del cine entiende el uso del sonido como un elemento que refuerza el sentido de la imagen, tal como lo enunciaba Lauro Zavala; el sonido cumple una función didáctica, acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones anunciando algún elemento que el personaje ignora o –de acuerdo a las convenciones de género- reforzando su sentido dramático. Por otra parte, el cine moderno considera la sonorización como un elemento independiente de la imagen que puede y debe ser considerado como un rasgo expresivo del filme y –desde esa perspectiva- debe funcionar como un correlato de la narración fotográfica. El sonido en este sentido se desarrolla, como ya lo comentaban Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su manifiesto del contrapunto sonoro, a fines del año 30 apenas un par de años luego de su invención:

«Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos.»<sup>71</sup>

Una ampliación de las posibilidades expresivas del cine, sumando a las múltiples formas de yuxtaponer imágenes derivadas del estudio, la práctica y la teorización del montaje en los filmes soviéticos, nuevas relaciones entre imagen y sonido. Por consiguiente, el sonido puede funcionar de manera empática a la imagen, en la forma del cine clásico donde refuerza el dramatismo propio de la narración fotográfica o, como en variados filmes modernos, funcionar de manera anempática; la sonorización no se inmiscuye en el relato visual proponiendo en cambio un relato propio, un cuestionamiento a las imágenes, una reflexión sobre ellas o simplemente funcionar ampliando las posibilidades de lectura de la imagen propuesta. En el primero de los casos propuestos, la sonorización tiende a la invisibilidad; un martillo que da contra un clavo irremediablemente traerá el sonido de dos metales chocando, una música dramática será el resultado natural de un conflicto emocional de los protagonistas ¿pero qué ocurre cuando un golpe de

---

<sup>71</sup> S. Eisenstein, V. Pudovkin, G. Alexandrov, *Manifiesto del Contrapunto Sonoro*, <http://elilla.files.wordpress.com/2009/06/manifiesto-contrapunto-sonoro.pdf>, 20 de septiembre de 2012.

martillo da paso a otro sonido radicalmente distante, como el cacareo de un gallo por ejemplo? O aquellos casos de anempatía sonora donde el desgarró de los protagonistas es musicalizado con música de charlestón. Resulta inevitable un distanciamiento mínimo y aparecen algunas preguntas fundamentales, ¿qué relación tiene el golpe de martillo con el cacareo del gallo? ¿Será acaso el preámbulo para la llegada de algo o alguien? ¿Es acaso real el dolor de los personajes o acaso esconden alguna alegría que no es imposible conocer? ¿Realmente sus lágrimas son de sufrimiento? Directamente tenemos algunas dudas también sobre los mecanismos de representación y por añadidura, la noción de mimesis parece deambular y entrar en un paréntesis de cuestionamiento. Por si misma, la complejización de un filme a partir de una sonorización no-clásica, probablemente no bastará para construir un laberinto pero corresponde a uno de los elementos claves de la narración que sin duda es preciso considerar y analizar en los filmes laberínticos.

#### **5.3.4.- MONTAJE**

Laberintos que se construyen a partir de una lógica de montaje que abandona la presunción de éste como unión invisible de fragmentos narrativos que deben conformar un relato de fácil entendimiento en donde las imágenes parezcan fluir sin hacerse evidente el mecanismo que las une y dota de continuidad temporal y espacial. Aquellas películas que abandonan la presencia férrea del montaje clásico (invisible), derivado de las nociones de montaje de D. W. Griffith y se inmiscuyen en otras formas de yuxtaponer imágenes. En primer término, lógicas en que el montaje se organiza no desde la invisibilidad que permita narrar y cohesionar tiempo y espacio, sino como elemento expresivo capaz de generar significado a partir de la yuxtaposición de imágenes (el caso del montaje de lógica dialéctica de Sergei Eisenstein, hasta llegar a postura más avezadas como el *film pur*, término acuñado por Herni Comette que corresponde a un movimiento vanguardista francés que durante 1920 y 1930 centró sus creaciones en los elementos expresivos de la técnica cinematográfica (montaje, óptica, encuadre, iluminación, ritmo, composición visual, movimiento, etc.) en desmedro de la narración.

### 5.3.5.- PUESTA EN ESCENA

Laberintos que operan a partir del espacio en donde se desenvuelven los personajes, laberintos como los descritos por Cristina Grau, en donde el espacio se desdobra para construir “laberintos de duplicaciones” o se multiplica de manera infinita para los “laberintos de adiciones infinitas”. Otros ejemplos cinematográficos son posibles, el caso del café donde se juntan los estudiantes en “*El edén et après*<sup>72</sup>” del literato y cineasta Alain Robbe-Grillet, está dividido en múltiples salas que construyen un enrevesado laberinto; otros ejemplos como espacio o tema de la puesta en escena existen en filmes tan variados como “*The Shinning*<sup>73</sup>” de Stanley Kubrick, “*Der Name der Rose*<sup>74</sup>” del francés Jean-Jacques Annaud, entre otras. En el segundo grupo, o aquellos en donde el espacio no funciona como mimesis del mundo que representa, el caso de *El tiempo recobrado* por ejemplo, donde el decorado está en constante movimiento dentro del plano además de variar de tamaño de un plano a otro.

---

<sup>72</sup> *L'édén et après*, Alain Robbe-Grillet. Con Catherine Jourdan, Lorraine Rainer and Sylvain Corthay. Como Film, Studio Hraných Filmov Bratislava. 1970.

<sup>73</sup> *The Shinning*, Stanley Kubrick. Con Jack Nicholson, Shelley Duvall y Danny Lloyd. Peregrine Productions, Producers Circle. 1980.

<sup>74</sup> *Der name der rose*. Jean-Jacques Annaud. Neue Constantin Film, Cristaldifilm, Les Films Ariane. 1986.

## ANEXO: IMÁGENES CAPITULO 5



Imagen 13. Primera de las formas de *Mise en abyme*, la etiqueta del producto posee una reproducción del producto en el que está inmersa, creando un bucle teóricamente infinito.



Imagen 14. En el "*Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*" del pintor flamenco Jan van Eyck, el motivo del cuadro aparece expuesto nuevamente en el espejo que ocupa la parte central tras los personajes.



Imagen 16. Detalle del espejo circular en “Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa”



Imagen 17. Construcción laberíntica del café en *El Eden et Apres*.

## 6.- EL TIEMPO RECOBRADO; UN FILME LABERINTICO.

### 6.1.- EL INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO COMO LÍNEA DE CONEXIÓN

*El tiempo recobrado*, («*Le temps retrouvée*» de acuerdo al título original), estrenada en 1998 bajo la dirección del prolífico director chileno Raúl Ruiz, protagonizada por John Malkovich, Emmanuelle Béart y Catherine Deneuve, intenta aprehender en una obra fílmica, la compleja reflexión temporal de la obra original –homónima– del escritor francés Marcel Proust. La novela, séptimo tomo de la heptalogía «*En busca del tiempo perdido*» («*À la recherche du temps perdu*» en el título original en francés), comprende un extenso periplo por los recuerdos de Marcel (el narrador), entre los hombres, mujeres y lugares que rodearon su vida en el París de principios del siglo XX. Escrita con un inusual estilo donde la pluma se desenvuelve entre largas frases que llegan a ocupar hasta la mitad de una página, conformando poco a poco, descripciones extensas que intentan recuperar un mundo que –en virtud de su inmensidad– parece inabarcable. Desfilan entre la prosa de cuidada sutileza y notable perspicacia, en un estilo abierto al comentario y la reflexión del narrador; las virtudes y vicios, la elegancia y la vulgaridad; los gestos, el habla; el tiempo, su paso irrefrenable y su efecto sobre las personas y los objetos, hombres y mujeres, naciones, el amor, la amistad, la muerte, la guerra, las relaciones sociales tanto entre individuos como entre las clase, el arte en todas sus manifestaciones, la arquitectura, la política, la traición, la sexualidad (sobre la cual escribió con prolijidad, especialmente sobre los gustos homosexuales tanto en hombres como en mujeres), y a variados motivos verídicos como el caso Dreyfus, un escándalo de espionaje que dividió a la sociedad francesa entre dos bandos, los *dreyfusards*, (partidarios de Dreyfus) y los *antidreyfusards*, (opositores a Dreyfus).

La estructura del séptimo tomo, *El tiempo recobrado*, entrega en la cual se basa prácticamente la totalidad del filme, se encuentra dividida en tres capítulos (*Tansonville, El señor de Charlus durante la guerra; sus opiniones, sus placeres, Reunión en casa de la Princesa de Guermantes*). Episodios que mantienen la narración dentro de ciertos límites temáticos por donde el relato fluye a través de líneas de conexión mnemónicas que concatenan los recuerdos de acuerdo a elementos mediante los cuales el narrador produce analogías.

La novela inicia con la descripción de una de sus estancias en *Tansonville*, relatando sus paseos por Combray, donde el paso del tiempo ha desprendido la magia de antaño y ahora, las formas desprovistas de grandeza, aparecen mustias

en las noches de su adultez. De estas caminatas y las conversaciones con Gilberte, a través de un pasaje donde relata la supuesta atracción de ella hacia Marcel, llega hasta la mención de Robert de Saint-Loup, para dar paso -por separación de un punto aparte- a una larga descripción de su habitación de Tansonville, volviendo luego a las conversaciones con Gilberte, que ahora giran en torno a su relación con Saint-Loup.

La forma en que se relacionan cada uno de los tiempos, lugares y personajes del filme (y de la novela) se basa en lo que Ruiz denomina *inconsciente fotográfico*, potencia de las imágenes de, -a partir de su examen riguroso- entregar «un conjunto de elementos secundarios que escapan a los signos más patentes en la conformación del tema de la fotografía»<sup>75</sup> esta potencia produce que por lógica natural la imagen inicial comience a adquirir nuevas dimensiones de significación, a expeler nuevos elementos secundarios hasta constituir un motivo nuevo. Para ejemplificar esta capacidad de la imagen, Ruiz recurre al ejemplo de una fotografía tomada en una plaza principal de una ciudad cualquiera. En ésta fotografía hipotética, la imagen «muestra una parte de la plaza, una catedral en el fondo, algunos bancos a la sombra de viejos árboles, además de unos quince paseantes.»<sup>76</sup> Este puñado de objetos basta para dar un sentido a la imagen a la cual denomina “Una plaza de provincia”. Entonces Ruiz propone una serie de nuevos detalles que cuestionan la primera imagen «existen otros elementos cuya razón de ser permanece incierta. ¿Qué función puede tener, por ejemplo, aquel perro en el fondo? ¿Y ese hombre vestido de negro al que le falta un zapato? ¿Y el águila en el cielo? ¿Por qué los paseantes miran hacia un mismo punto fuera de campo?»<sup>77</sup>. Estos cuestionamientos tienden a reorganizar la imagen y a construir en torno a ella lo que Ruiz denomina un *corpus enigmático*, un velo de enigma que cubre la imagen y que genera en el espectador una sensación de extrañeza y un ánimo de sospecha

La narración literaria y la fílmica, proceden de esta forma a través de lo que Deleuze y Guattari denominarían una lógica de «*raíz fasciculada*» o «*sistema-raicilla*», el relato mantiene una constante tendencia a abortar sus extremos e injertar una serie de nuevas raíces secundarias, nuevas ficciones que se enlazan con la ficción principal y hacen avanzar la narración a través de los caminos del laberinto; una conversación rememora en Proust la visita de un amigo, este amigo eventualmente podrá recordarle un artículo del periódico que a su vez lo sumirá en una reflexión sobre la guerra, que lo llevará a pensar en la cercanía de esta con

---

<sup>75</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

<sup>76</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

<sup>77</sup> Ruiz, Raúl, 2000.

París para volver al fin, luego de mucha tinta sobre el papel, al recuerdo que lo inició, sólo un momento antes de que el deseo de recobrar el tiempo que se le ha escapado lo obligue a sumirse en los complejos terrenos de la memoria. En cualquier caso, a pesar de que la narración procede a través de líneas que conectan espacios múltiples, a fin de mantener el relato cohesionado, existe una unidad más profunda que «*sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible*». En el capítulo citado, la noción de unidad se mantiene en virtud de que lo narrado está siempre determinado por su cercanía con Tansonville, sin perjuicio de ciertas líneas de concatenación que pudiesen aprehender nuevos hechos pertenecientes a otras regiones de Francia, ocurrirá siempre que el recuerdo que ha dado origen y que funciona como imagen inicial desde donde, de manera centrífuga se han fugado las ficciones que contiene, está ligado de manera íntima con ésta ciudad. De manera aún más general, el concepto del *tiempo* subyace en todo momento, siendo la temática medular de la obra sin perjuicio de los lugares y/o personas que representan los capítulos en que se divide el relato.

De esta forma, la narración busca constantemente acceder a un *más allá* que se presenta como raíz principal para aprehender la multiplicidad del relato y hacia el cual acude el narrador en cada vuelta del extenso laberinto como método para conseguir continuidad. Una especie de hilo de Ariadna que impide a los espectadores extraviarse completamente en la compleja estructura del filme. Es preciso detenerse un momento acá y plantear una reflexión en torno a la multiplicidad tanto en la obra literaria como en su adaptación fílmica. Ya Deleuze y Guattari distinguían tres formas en la organización de sistemas. El primero de ellos, *libro-raíz* correspondía a estructuras cuya lógica binaria sólo permite que esta se desarrolle bajo la ley de lo uno que deviene dos, dos que deviene cuatro... La forma raíz-fasciculada permite el florecimiento de sistemas múltiples en donde uno deviene en tres, cinco, siete, etc., siempre a partir de una fuerte noción de unidad principal, pivote que soporta las ramificaciones múltiples y permite la profunda fragmentación del sistema y el tercero de los sistemas –acaso el más complejo- denominado Rizoma.

En el caso de un sistema cualquiera, o, en el caso particular de la novela y el filme, su multiplicidad nace a partir de una estructura, y no importa cuán enrevesada sea esta, cuantas líneas de concatenación pueda efectuar con elementos de temporalidades disímiles, cuantas analogías puedan mover el relato, al estar sujetos a una estructura (narrativa) y un soporte (la novela, el filme) su crecimiento está siempre determinado por el formato que la contiene, en el caso de la novela: el lenguaje escrito en el caso del filme: las imágenes, la ausencia de ellas, el sonido y la ausencia de éste. Por el contrario, lo *realmente* múltiple no

nace de lo fragmentario, sino a fuerza de sobriedad, sustrayendo lo uno de lo múltiple (n-1), sus líneas de conexión aprehenden no sólo imágenes, rasgos lingüísticos o sonidos, en un rizoma «eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas»<sup>78</sup>. Así, forzosamente la novela y el filme se ven obligados a desenvolverse bajo los signos que le son propios, en el rizoma tampoco existe unidad que abortar o que pueda reaparecer, ni siquiera podríamos determinar puntos o posiciones en el sistema. Lo múltiple en el caso del filme (en relación al concepto de rizoma) no es *realmente* múltiple pues no puede escaparse, aun en los intentos más avezados las líneas entre estrados y segmentos, líneas de fuga y de intensidades, siempre están concebidos bajo el lenguaje cinematográfico con las limitaciones que esto pueda engendrar.

En el caso de la novela, una forma particular de inconsciente *literario* se mantiene presente en toda la obra, parece ser –en palabras del mismo Ruiz- una especie de *más allá* narrativo, lugar donde aguardan los fantasmas del tiempo, la memoria de los hombres o el imaginario del autor-narrador; cada situación descrita, parece contener un amplio número de situaciones agazapadas dispuestas a desarrollarse –a voluntad del narrador- por sobre la narración principal por líneas de concatenación de todo tipo. En el fragmento citado a continuación se describe el encuentro entre Proust y Saint-Loup, este encuentro propicia una reflexión sobre los soldados que volvían del frente con un breve permiso a París, luego, la frágil lejanía entre las líneas de fuego y la ciudad, la relación entre Saint-Loup y Morel, para finalmente dar paso a una apreciación estética de los bombardeos sobre el cielo nocturno que termina en un símil entre la imagen de los aviones de guerra ascendiendo al cielo estrellado de París y el cabalgar de las Valkirias, aparentemente haciendo referencia a la segunda ópera de la tetralogía *El anillo del Nibelungo* del compositor alemán Richard Wagner.

«Cuando Saint-Loup entró en mi cuarto, me acerqué a él con ese sentimiento de timidez, con esa impresión de cosa sobrenatural que producían en el fondo todos los militares de permiso y que sentimos cuando entramos en casa de una persona herida de una enfermedad mortal y que, sin embargo, se levanta, se viste y pasea todavía. Parecía (sobre todo había parecido al principio, pues para quien no había vivido como yo lejos de París llegó la costumbre que quita a las cosas que hemos visto varias veces la raíz de impresión profunda y de pensamiento que les da su sentido

---

<sup>78</sup> Deleuze, Pilles y Guattari, Felix, 2005.

real), parecía casi que hubiera algo de cruel en aquellos permisos dados a los combatientes. Las primeras veces nos decíamos: «No querrán volver a marcharse, desertarán». Y en realidad no sólo venían de lugares que nos parecían irreales porque no habíamos oído hablar de ellos más que por los periódicos y no podíamos figurarnos que hubieran podido tomar parte en aquellos combates titánicos y volver con sólo una contusión en el hombro; era de las riberas de la muerte, a las que iban a volver, de donde venían a pasar un momento entre nosotros, incomprensibles para nosotros, llenándonos de ternura y de espanto y de un sentimiento de misterio, como esos muertos que evocamos, que se nos aparecen un segundo, a los que no nos atrevemos a interrogar y que, por lo demás, podrían a lo sumo contestarnos: «No podrías imaginarlo». Pues es extraordinario hasta qué punto, entre esos salvados del fuego que son los militares de permiso, entre los vivos o los muertos que un médium hipnotiza o evoca, el único efecto del contacto con el misterio consiste en acentuar, si ello es posible, la insignificancia de las palabras. Así abordé yo a Roberto, que tenía aún en la frente una cicatriz, más augusta y más misteriosa para mí que la huella dejada en el suelo por el pie de un gigante. Y no me atreví a preguntarle y no me dijo más que palabras sencillas. Y palabras muy poco diferentes de lo que hubieran sido antes de la guerra, como si, a pesar de ella, la gente siguiera siendo como era; el tono de las conversaciones era el mismo, sólo cambiaba el tema, y no mucho.

Creí entender que Roberto había encontrado en el ejército recursos que le hicieron olvidar poco a poco que Morel se había portado con él tan mal como con su tío. Sin embargo, le seguía teniendo una gran amistad y, de pronto, sentía grandes deseos de verle, pero lo iba aplazando continuamente. A mí me pareció más delicado con Gilberta no indicar a Roberto que, para ver a Morel, no tenía más que ir a casa de madame Verdurin.

Le dije con humildad lo poco que se notaba la guerra en París. Me dijo que hasta en París la cosa resultaba a veces «bastante inusitada». Aludía a una incursión de zepelines registrada la víspera y me preguntó si lo había visto bien, pero como me hubiera hablado en otro tiempo de algún espectáculo de gran belleza estética. Todavía en el frente se comprende que haya una especie de coquetería en decir: « ¡Qué maravilla de rosa! ¡Y ese verde pálido!» en el momento en que puede llegar la muerte a cada instante; pero éste no era el caso de Saint-Loup, en París, hablando de una incursión insignificante, pero que desde nuestro balcón, en aquel silencio de una

noche en que hubo de pronto una fiesta verdadera con cohetes útiles y protectores, toques de clarines que no eran más que teatralidad, etc. Le hablé de la belleza de los aviones que ascendían en la noche.

-Y quizá más aún de los que descienden -me dijo-. Reconozco que es muy hermoso el momento en que suben, en que van a formar constelación, y obedecen en esto a leyes tan precisas como las que rigen las constelaciones, pues lo que te parece un espectáculo es la formación de las escuadrillas, las órdenes que les dan, su salida en servicio de caza, etc. Pero ¿no te gusta más el momento en que, definitivamente asimilados a las estrellas, se destacan para salir en misión de caza o entrar después del toque de fajina, el momento en que hacen apocalipsis, y ni las estrellas conservan ya su sitio? Y esas sirenas, todo tan wagneriano, lo que, por lo demás, era muy natural para saludar la llegada de los alemanes, muy himno nacional, con el Kronprinz y las princesas en el palco imperial, Wacht am Rhein; como para preguntarse si eran en verdad aviadores o más bien valquirias que ascendían. -Parecía complacerse en esta asimilación de los aviadores y de las valquirias, explicándola, por lo demás, con razones puramente musicales-: ¡Claro, es que la música de las sirenas se parecía tanto a la Cabalgata! Decididamente hace falta que lleguen los alemanes para que se pueda oír a Wagner en París.

Desde ciertos puntos de vista la comparación no era falsa, ciudad parecía un negro, y que de pronto pasaba, de las profundidades y de la noche, a la luz y al cielo, donde los aviadores se lanzaban uno por uno a la llamada desgarradora de las sirenas, mientras un movimiento más lento pero más insidioso, más alarmante, pues aquella mirada parecía pensar en el objeto invisible todavía y quizá ya próximo que buscaba, los reflectores se paseaban sin cesar, olfateando al enemigo, sitiándolo con sus luces hasta el momento en que los aviones, orientados, irrumpirían a la caza para cogerlo. Y, escuadrilla tras escuadrilla, cada aviador se lanzaba así desde la ciudad transportada ahora al cielo como una valquiria. Sin embargo, algunos rincones de la tierra a ras de las casas se alumbraban, y le dije a Saint-Loup que, si hubiera estado en casa la víspera, habría podido, a la vez que contemplaba el apocalipsis en el cielo, ver en la tierra (como en el Entierro del conde de Orgaz, del Greco, donde esos diferentes planos son paralelos) un verdadero vaudeville representado por personajes en camión, que por sus nombres célebres merecerían ser enviados a algún sucesor de aquel Ferrari cuyas crónicas de sociedad tantas veces nos divertieron, a Saint-Loup y a mí, que nos entreteníamos en inventarlas para

nosotros mismos. Y eso mismo hicimos aquel día, como si no hubiera guerra, aunque con un tema muy guerra, el miedo a los zepelines:

-Reconocido: la duquesa de Guermantes soberbia en su camión, el duque de Guermantes inenarrable en pijama rosa y albornoz, etc., etc.

-Estoy seguro -me dijo- de que en todos los grandes hoteles han debido de ver a las judías americanas en camisa, apretando sobre sus senos marchitos el collar de perlas que les permitirá casarse con un duque tronado. Esas noches, el Hotel Ritz debe de parecer el hotel del libre cambio.

-¿Te acuerdas -le dije- de nuestras conversaciones de Doncières?

-¡Ah!, eran los buenos tiempos. ¡Qué abismo nos separa de ellos!

¿Renacerán siquiera alguna vez

“du gouffre interdit à nos sondes,

comme montent au ciel les soleils rajeunis

après s'être lavés au fond des mers profondes”?»<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Proust, M. 1995

## 7.- ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL FILME ESCENA POR ESCENA.

¿De qué forma, las distintas estructuras narrativas anteriormente expuestas y, las construcciones cinematográficas más complejas se relacionan con *El tiempo recobrado*? El análisis del filme comprenderá un vistazo parcial de la estructura de este como medio para comprender las lógicas que rigen su estructura narrativa, las formas en que ésta estructura se emparenta con las formas de relato anteriormente expuestas y sobre cómo, a partir de los distintos elementos que componen la obra fílmica (imagen, puesta en escena, montaje, sonido, actuación, etc.) se construye el complejo laberinto.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA	SOBRE LA IMAGEN Y SU UBICACIÓN EN EL LABERINTO.
<b>SECUENCIA 1</b>	
<i>Escena 1</i>	
<p>Sobre un fondo negro aparece el primero de los títulos, los caracteres blancos se mantienen un par de segundo sobre el fondo negro antes de dar paso a la primera de las imágenes del filme: el plano fijo de un riachuelo, un par de árboles y una línea de arbustos mientras en el fondo se alza el campanario de la iglesia de Combray. Sobre estas figuras se imprime el título del filme. El segundo de los planos de esta primera escena-secuencia, muestra el curso de un riachuelo que ocupa todo el plano, mientras fluye en contrasentido de las manecillas del reloj. Se exponen sobre él, el resto de los títulos.</p>	<p>El filme inicia con dos planos que funcionan como eslabón introductorio al conjunto, que a priori, y en especial si se desconoce la obra literaria en la cual está basado, funcionan a través de una lectura puramente estética-simbólica. Cada imagen es tanto símbolo (consideraremos para el análisis una interpretación ortodoxa, en desmedro de otras lecturas que pudieran otorgar nuevos sentidos a la imagen), ficción en sí misma y fragmento de la compleja estructura narrativa. La primera imagen (aquella que presenta los árboles junto al riachuelo), muestra en el fondo el campanario de la iglesia de Combray que resulta ser uno de los símbolos fundamentales de la novela. En su segunda entrega (<i>“En busca del camino de Swann”</i>), Proust le dedica una</p>

sección completa donde la narración se articula desde la iglesia como representación simbólica del espacio y del tiempo, «la iglesia es principio organizador del espacio ficcional y figuración del tiempo mismo, pues para el narrador era "un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones - la cuarta era la del Tiempo.»<sup>80</sup>, en otras palabras, la iglesia es tanto espacio, en su descripción física, y tiempo en su representación abstracta, en el film, aparece cada vez que el tiempo ha hecho mella en la realidad retratada, el sonido de sus campanas acompaña la muerte de sus personajes a su vez, que el campanario, vuelve a aparecernos para volver la narración a un punto de inicio, volver el tiempo al primer plano de la película, detenerse un momento ahí para volver luego a la búsqueda del tiempo perdido.

La segunda imagen aquella del flujo de agua donde se exponen los títulos del filme, es una vez más una representación de la existencia, del devenir propio del hombre en relación al tiempo, es la materialidad y movimiento perpetuo en la imagen fílmica que convenientemente fluye en contrasentido de las manecillas del reloj, referencia que apela al viaje propuesto por Proust, búsqueda de las huellas que han dejado una serie de hombres y mujeres en una época y un lugar determinado.

## **SECUENCIA DOS**

<sup>80</sup> Pimentel, L. *La iglesia de Combray: Un lugar en el tiempo.* <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/invitados/pimentel.html>, 18 de octubre de 2012.

Escena 2

Recostado sobre su lecho, en su habitación parisina, Proust dicta su sirvienta un pasaje de “*En busca del tiempo perdido*”. Luego, cansado, se dedica a observar viejas fotografías de las personas con las solía compartir en las fiestas aristocráticas de su juventud: su padre, su abuela, los Verdurins, los Cottard, Rachel, Gilberte y por último, una fotografía de sí mismo en su niñez.

Esta escena y secuencia resulta particularmente ejemplificadora para una forma utilizada a lo largo de todo el filme para unir de manera coherente los espacios, personajes, lugares y tiempos venidos desde partes diferentes de la memoria del narrador: corresponde un laberinto similar al descrito por Omar Calabrese, aquel ejemplificado en la Enciclopedia Einaudi en la cual cada uno de los temas que componen la publicación se van anudando con las temáticas anexas generando así pasajes entre los conceptos y proponiendo una relación a través de una “red de conocimientos”. En el caso de la narración fílmica, esta se basa –al menos en la obra ruiciana- en la propiedad de las imágenes de contener ficciones potenciales (*inconsciente fotográfico*), pero además resulta doblemente interesante porque, inmersa dentro de una secuencia mayor (que comprende esta y las dos escenas subsiguientes) desarrolla un periplo narrativo que va desde un presente temporal del narrador -ya anciano- hasta los tiempos de su adultez, y posteriormente su niñez, para volver al fin al tiempo que dio el puntapié para el extenso *flashback*. En este caso, las ficciones proliferan a partir de las fotografías que –como capsulas de tiempo- cobijan en su interior los momentos lugares y personas que la memoria ira a rescatar. La puesta en escena contempla otra forma del laberinto; construcción donde el mobiliario se encuentra en constante movimiento, deslizándose tras o frente a los

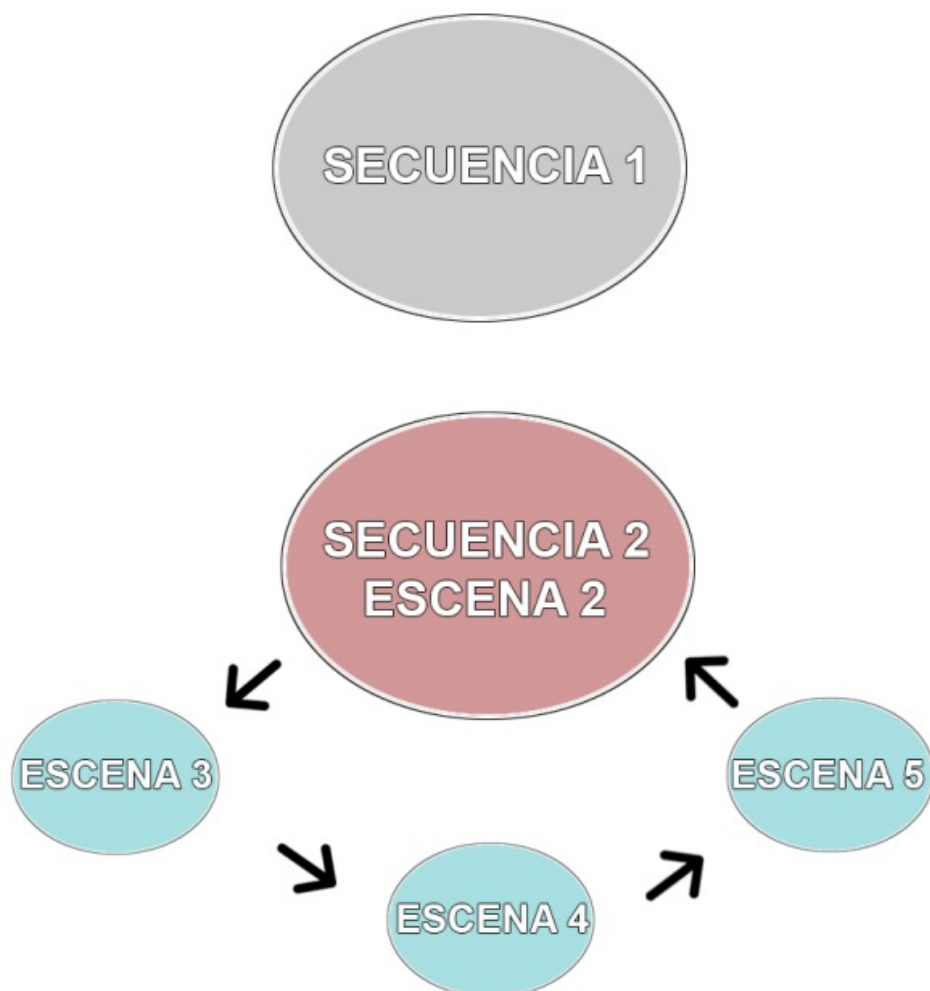
	<p>personajes que se desenvuelven de manera normal. Según Ruiz, el interés estético por esta forma de la puesta en escena, corresponde a una mimesis a la sensación que afrenta al lector cuando este se relaciona con un relato escrito en cualquiera de sus formas: las personas y los espacios –aun en las descripciones más severas y rigurosas- inevitablemente cargan una dosis de abstracción que obligará al lector a tomar partido y por consiguiente un rol protagónico en la finalización del mundo propuesto. Esta sensación de indeterminación del espacio (y de los personajes) trata de ser generada por la constante variación de los elementos dentro del decorado, especie de indeterminación que convierte una habitación claramente representada en la gran pantalla, en una sala con algunos muebles y un par de personajes sobre la que nunca podremos –en virtud de su constante cambio y re-inventión- describir de manera certera y rigurosa; las revelaciones súbitas parecen esperar a cada paso, la habitación que imaginábamos pequeña de pronto adquiere muchísimo más tamaño, los muros que imaginamos color pastel en realidad rebelan estar cubiertos de una compleja trama de dibujos de todos los colores y formas.</p>
<i>Escena 3</i>	
<p>La escena tiene lugar en medio de una fiesta de la alta sociedad parisina. Morel toca una melodía en el piano mientras los asistentes conversan distendidamente. De pronto se presenta Odette, quien luego de una</p>	<p>La línea de conexión que establece la escena anterior hace proliferar un recuerdo que corresponde a una fiesta en casa de la Princesa de Guermites (en la versión literaria corresponde al tercer capítulo; la novela comienza con una</p>

<p>conversación tan breve como banal, avanza –seguida por la cámara- a través del salón hasta una puerta que al abrirla inunda de luz blanca la pantalla; aparecemos en otro vestíbulo donde Odette invita a los comensales a observar dentro de una habitación donde Proust aún niño sostiene una linterna mágica. Su madre aparece para relatar un cuento breve, las imágenes de la linterna mágica se proyectan sobre los rostros de unas “estatuas” humanas.</p>	<p>descripción de su morada en Tansonville para dar paso a algunas reflexiones y anécdotas sobre sus estancias en aquella ciudad); los rostros que hemos visto en las fotografías aparecen ahora como personajes vivos. La escena pone en escena una forma del doble ruiciano que se utilizará con frecuencia a lo largo del filme: el tiempo retratado corresponde al de la adultez de Proust (se le ve incluso sentado en una silla tras la acción principal en momentos en que la cámara describe un movimiento de <i>travelling</i>), sin embargo aparece él mismo siendo aún un niño, es decir, dos tiempos se pliegan sobre una misma superficie y los personajes se relacionan de igual manera sin perjuicio del aparente realismo de la representación. Plegado temporal que parece seguir la misma lógica de la potencialidad de ficciones descritas en el <i>inconsciente fotográfico</i>, es decir, cada espacio y personaje conlleva en su existencia todo el tiempo y el espacio existente –pues infinitas líneas de concatenación pueden ser trazadas- y la puesta en forma se articula desde esta perspectiva. Ya Christine Buci-Glucksmann analizaba esta facultad de la poética ruiciano: «La mayor parte de las películas de Raúl Ruiz muestran una mirada, un ojo. El espejo es una imagen-cristal de la narrativa, del relato. Esta variedad consiste –como dice Gilles Deleuze- en ver el tiempo. Hay en la narración del cine de Raúl Ruiz, lo que podemos llamar una narración cristalina, una narración donde el tiempo se ve en su pasado, su futuro y su presente, en momentos privilegiados, que se pueden</p>
--	---

	llamar imágenes espejos.» <sup>81</sup>
<i>Escena 4</i>	
<p>Proust (niño) desciende sobre el jardín de un palacio. Ahí Gilberte, siendo aun niña, le dedica un gesto vagamente sexual junto a una pileta. Junto a aquella misma pileta, Gilberte y Proust (ahora adultos) hablan sobre aquel gesto que ocurriera tantos años antes. En el fondo de la imagen, un grupo de personas se acomoda en las escalinatas para ser fotografiados. Luego de conversar, Gilberte y Proust toman lugar en las escalinatas y son inmortalizados en el celuloide.</p>	<p>La escena ejemplifica perfectamente cómo se relacionan las líneas de concatenación que desarrollan a lo largo del film la narración; dos temporalidades distintas se relacionan recíprocamente en torno a un elemento en común (el rosal desde donde Gilberte corta rosas traza líneas de concatenaciones con otros recuerdos vividos en igual lugar). Luego vuelven a relacionarse en torno a otro elemento en común (la fotografía).</p>
<i>Escena 5</i>	
<p>Proust en su lecho de muerte conversa con su sirvienta. La habitación cambia de tamaño. Se despliega ante la pantalla un papel mural floreado, aparecen voces de un recuerdo indeterminado, la cámara llega al balcón donde se ve catedral de Combray</p>	<p>Esta escena corresponde a la finalización del flashback anteriormente expuesto. Parece ser que una de las fotografías observadas por Proust (que no habíamos visto antes pero que ahora descansa sobre un montón de retratos) ha generado el recuerdo narrado entre las escenas tres y cuatro. Al igual que la segunda escena, los elementos del cuarto se movilizan constantemente y la habitación varía de tamaño; de pronto la cama se hace minúscula en el amplio salón y la sirvienta junto a la puerta solo alcanza la altura del picaporte; parece ser, una vez más, un recurso para que la narración entre en los terrenos de lo vaporoso, del símil que propone la indeterminación en la relación literatura-lector, engaño narrativo que acrecienta el ánimo de sospecha que comienza a poblar el filme.</p>

<sup>81</sup> Sabrovsky, Eduardo, 2003.

## ESQUEMA SECUENCIAS 1 Y 2



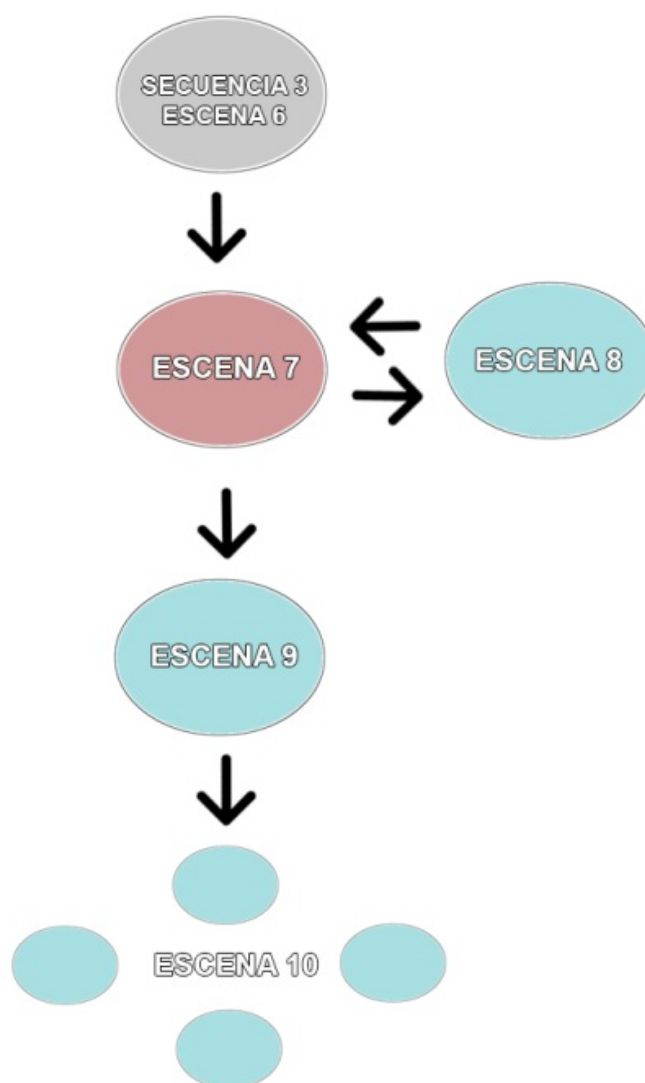
- La imagen esquematiza la ubicación de las escenas en el laberinto y las relaciones que establecen unas con otras. La primera secuencia corresponde a sólo dos planos que funcionan como introducción y que no están ligados – al menos de manera explícita – con la escena que le sigue. La secuencia número dos funciona como ficción base desde donde proliferan una serie de recuerdos (escenas 3, 4 y 5) que se desarrollan de manera lineal hasta volver a la escena que les dio origen (escena 6).

<b>SECUENCIA 3</b>	
<i>Escena 6</i>	
<p>Gilberte conversa con Robert de Saint Loup, este debe irse de viaje.</p>	<p>La película ahora desarrolla el primer capítulo del libro; conversaciones con Gilberte que harán proliferar las ficciones que narran las relaciones entre ella y Robert de Saint-Loup; esta escena se relacionará con las escenas siguientes ubicando como eje de yuxtaposición (orden subyacente que mantiene cohesionado el sistema) la relación y las infidelidades entre Gilberte y Robert de Saint-Loup.</p>
<i>Escena 7</i>	
<p>Gilberte y Proust toman té. Conversan sobre Saint-Loup, ella le presta una edición del diario de Goncourt, una imagen en un libro de Gilberte (<i>La muchacha de los ojos de oro</i> del novelista francés Honoré de Balzac) nos lleva a un parque donde Albertine y Gilberte caminan tomadas de la mano. Hablan de recuerdos compartidos. Se rompe una taza y Gilberte la guarda.</p>	<p>La conversación de Proust con Gilberte gira en torno –una vez más- al tiempo y al amor, o como el paso del tiempo produce que las relaciones entre Proust y las personas que amó parecieran tan cambiadas. Cuando Gilberte llama a una de sus criadas producto de una de las tazas que se ha roto; el tintineo de la campana se iguala de pronto a las campanadas de la catedral de Combray, símbolo del tiempo en la novela. Las reflexiones planteadas en la escena producen un efecto temporal ya ampliamente utilizado en la novela y el filme; efecto temporal que podría denominarse de “pliegue”; duplicación de la realidad en donde el “presente” temporal fílmico, el resultado de una relación constante y teóricamente infinita entre pasado, presente y futuro reunido en un mismo acto.</p>
<i>Escena 8</i>	

<p>Proust recostado en su habitación custodiado por la luz de la luna sueña un sueño dentro de un sueño.</p>	<p>Esta escena parece ser un eje de yuxtaposición entre la conversación a la hora del té con Gilberte y la conversación que tendrán después. Pequeño paréntesis que no deja de resultar interesante pues en su construcción presenta la estructura laberíntica anteriormente descrita «<i>mise en abyme</i>»; Proust ha estado soñando y de pronto despierta producto de la intervención de un doble fantasmal de su amada Albertine; que aunque no puede verla, puede percibir su presencia o sentir acaso el fugaz destello de su recuerdo. De súbito nos damos cuenta que esto es realmente el sueño dentro de otro sueño ¿Acaso podrían ser fantasías soñadas en noches separadas? ¿Las escenas anteriores parecen no pertenecer a un ensueño, pero, si así lo fueran? ¿Es acaso todo el filme una ilusión o al menos la evocación ensoñada de su memoria divergente que no duda entre saltar de un recuerdo a otro? en fin, luego de despertar Proust vuelve a dormirse mientras la cámara en la forma de aquel lenguaje clásico que utilizaba el movimiento de cámara hacia la ventana junto a un posterior difuminado para enlazar dos tiempos o lugares dispares, lentamente sube hasta perderse en un motivo pintado en el cabecero de la cama.</p>
<p><i>Escena 9</i></p>	
<p>Proust pasea con Gilberte mientras hablan de la infidelidad de Saint Loup. Mientras observa el perfil de Gilberte, Proust recuerda una fotografía que ella le regaló siendo niños.</p>	<p>Concatenación a partir de un recuerdo, construcción a partir del <i>inconsciente fotográfico</i>.</p>

<i>Escena 10</i>	
<p>Gilberte se observa en un espejo, junto a ella hay una fotografía enmarcada de Rachel. Rachel se observa en un espejo, junto a ella una fotografía de Saint Loup, sobre quien comienza a hablar con Proust a propósito de la crítica publicada sobre la obra en la que ella actúa. Saint Loup, comenta la mencionada crítica con Morel quien se excusa de almorzar con él pues debe atender a clases de álgebra. Morel en realidad vuelve a casa de su novia quien se encuentra limpiando una fotografía de él tocando el violín. En el reverso de la fotografía de Morel está pegada otra fotografía de Rachel.</p>	<p>Se desarrolla acá una compleja escena en la que se relacionan múltiples formas, personas, lugares y tiempos distintos. Una vez más las acciones proliferan a partir de las ficciones contenidas en las propias imágenes que superponen al relato principal. En este caso, el elemento que utiliza Ruiz para contener y entrelazar las escenas corresponde a las fotografías que poseen los personajes. Así, un retrato de Rachel en el tocador de Gilberte dará paso a una escena de ella. Una fotografía de Morel que Saint-Loup tira al piso, dará paso a una conversación entre Morel y su novia. El laberinto aquí se construye también a partir de la lógica “rizomática” planteada en la Enciclopedia Einaudi, las ficciones se van entrelazando a partir de nudos temáticos, siendo lo que subsiste y cohesiona al conjunto (recordemos que los laberintos corresponden a figuras de caos que poseen de manera solapada un orden secreto), el engaño constante en el cual se desenvuelven los personajes, todos víctimas de los celos y las infidelidades ampliamente descritas por Proust en la obra. El elemento narrativo que utiliza Ruiz para poder fijar este eje temático y desde donde desarrolla el panóptico de los personajes y sus distintas infidelidades son las distintas fotografías que van haciendo proliferar las ficciones sobre la pantalla.</p>

### ESQUEMA SECUENCIA 3



- La escena número 6 funciona como una ficción base desde donde proliferarán de forma divergente una serie de relatos en base a un elemento común cohesionador (Gilberte). Una conversación entre Gilberte y Saint-Loup (escena 6) da paso a una conversación entre esta y Proust que hace un paréntesis para introducir una breve escena onírica y abismal, para luego volver a la escena que le dio origen y pasar a otro recuerdo de Proust junto a Gilberte. La escena diez corresponde a un grupo de micro relatos que se relacionan cimentando como eje las infidelidades de uno y otro personaje en una compleja trama de engaños.

## SECUENCIA 4

### Escena 11

Un afiche de la obra de Rachel calzada de un vestido rojo con un tocado de igual color con detalles negros. Proust y Saint Loup conversan sobre Gilberte, ella aparece usando exactamente el mismo vestido de la muchacha dibujada en el afiche y desciende una escalera que reproduce una curva de noventa grados donde su figura se pierde en un punto ciego reapareciendo en la parte alta de la escalera.

Cuando llega abajo su rostro se funde una y otra vez con el de Rachel. Se abraza con Saint Loup mientras Proust observa una taza rota. Se oyen ruidos de niños.

El tema del doble está presente a lo largo de todo el film y posiblemente es un recurso recurrente en la mayor parte de la filmografía ruiciana. En *El tiempo recobrado* los espejos ocupan gran parte de los espacios que comprenden la puesta en escena; a su vez, las estatuas están presentes constantemente a lo largo del filme. Resultan de esta forma de la conformación del espacio y de la puesta en forma del filme, primero una construcción laberíntica que constantemente se desarrolla de acuerdo a lo que Cristina Grau denominaba “laberinto de los espejos” o “laberinto de las duplicaciones”, aquellos laberintos en los cuales el espacio en el que se desenvuelve el relato está plagado de espejos, de duplicados que engañan al lector-espectador. Las duplicaciones *El tiempo recobrado* están determinadas por el uso constante de espejos, sombras chinas y por la conformación de un espacio repleto de estatuas que parecen funcionar como otra forma del doble, doble metafórico que evoca a los personajes en un mundo que parece ser sólo un remedo vacío de lo que fueron realmente aquellos salones y aquellas conversaciones que la memoria intenta ahora recuperar. Los personajes, vacíos como estatuas, sólo existen en virtud del acontecimiento en el que se ven envueltos. Núria Bour y Xavier Pérez en *El años pasado en Marienbad*, todos

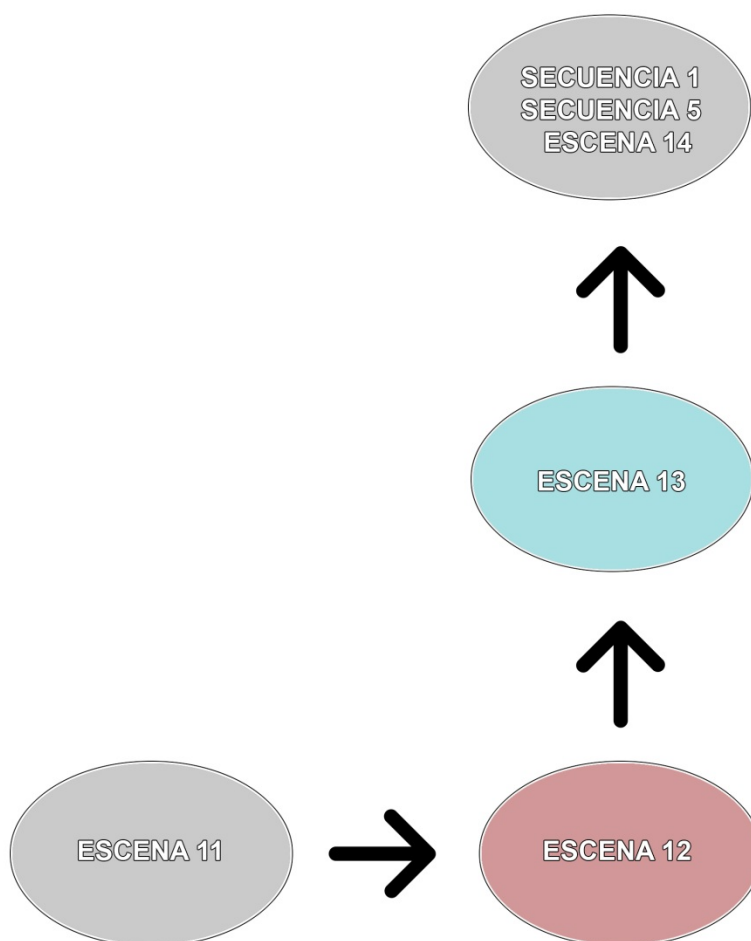
estos años en *Marienbad*, capítulo cinco del libro “*Viaje al centro de un Demiurgo*” obra en el que múltiples autores escriben sobre la obra de Alain Resnais, ya describían esta forma de la puesta en escena a partir del filme *El año pasado en Marienbad* (1961), donde se desarrolla una construcción similar. En el filme de Resnais, compartiendo los salones barrocos de un enorme hotel se contrastan los vacíos personajes que guían el relato. «Y, con todo, la sensación de vacío a que la voz apela no presupone ningún error: efecto reiteradamente poético a lo largo de *Marienbad*, la voz contradictoria ratifica y densifica brutalmente la concreta experiencia de la muerte viviente que el filme invita a compartir. Fotografiadas como pálidas estatuas, plantas mustias, o incómodos elementos de la decoración, las presencias humanas de Resnais delatan, mucho mejor de lo que harían una sencilla ausencia, el absoluto desierto del género humano que reina cada milímetro del celuloide en *El año pasado en Marienbad*.»<sup>82</sup> Esta desertificación opera, de acuerdo a Bou y Pérez a partir del nulo universo moral presente en los salones y en el devenir de los personajes; símil perfecto para los amplios salones del filme ruiciano donde Proust parece limitarse a pasear entre las estatuas de sus recuerdos describiéndolas frente al lente, sus vulgaridades y virtudes. Proust personaje parece ser el único portador de una vitalidad corporal; el único cuerpo poseedor de un alma entre el vacío de cuerpos que son sólo el reflejo de sus

<sup>82</sup> Núria Bou, et al. *Alain Resnais, viaje al centro de un demiurgo*. Paidós. Barcelona. 1998.

	<p>propias ansias e inquietudes hoy evocadas en la forma de estatuas vivientes, rodeadas de estatuas inmóviles que son la imagen de la imagen que alguna vez existieron. Es una constancia relación entre lo muerto y lo vivo- entre Proust personaje demiurgo de su propia novela y sus personajes, que son la excusa para desentrañar los fantasmas de su propio mundo, de exponerlos y de recuperarlos en una obra total.</p>
<i>Escena 12</i>	
<p>Gilberte abre un cajón lleno de tazas repletas de monedas. El golpeteo de las moneas en las tazas le recuerdan a Proust el sonido producido por el trepidar de un tren.</p>	<p>Las relaciones proceden bajo la cualidad de <i>inconsciente fotográfico</i> de las imágenes, el sonido del golpeteo de las monedas como símil de los golpes de martillo sobre las ruedas del ferrocarril. Las imágenes se duplican mediante una deformación óptica, imagen puzzle ruiciana conjuradora de laberintos visuales a la manera de las construcciones de perspectivas múltiples cubistas. Su uso parece no ser en cualquier caso del todo claro; salvo la indeterminación espacial que intenta asimilar el proceso de comprensión de la lectura de la novela igualmente simulado por los movimientos del decorado.</p>
<i>Escena 13</i>	
<p>Marcel sobre el tren lee el diario de Goncourt; el diario relata una cena en casa de la familia Verdurins. Proust aparece en la cena, los invitados hablan de cosas banales. Vuelve a aparecer en el tren, afuera aparece un campo nevado donde soldados armados lo cruzan. Se ve a sí mismo de pie sobre la nieve.</p>	<p>Transportado de pronto a la mesa de los comensales; Proust a la vez que lee el diario va experimentado los gestos y vulgaridades ya advertidos por él en la narración del diario de Goncourt. La sala donde gozan del banquete posee en uno de sus muros un fresco que reproduce una comida en circunstancias tremendamente similares a las que</p>

	<p>observamos por parte de los comensales. Una vez más el filme reproduce un laberinto de duplicaciones; los comensales están replicados en un fresco, además la narración troca en metanarración, puesta en abismo que al igual que las narraciones interiores en El Quijote (aquella de Cide Hamete Benengeli por ejemplo), pierde su propia voz autoral para dar paso a la narración del Diario de Goncourt.</p>
<p><i>Escena 14</i></p>	
<p>Una foto que reproduce el plano anterior, donde vemos a Proust (niño) de pie sobre la nieve descansa entre otras fotografías sobre la cama. Los personajes de la novela discuten sobre el curso de esta.</p>	<p>El filme, al cabo de un largo periplo vuelve a la escena que lo concibe y se genera una puesta en abismo compleja, pues se enmaraña en la mismísima representación. Proust, protagonista de la novela que aún no finaliza, descansa en su lecho mientras sus personajes reflexionan sobre esta misma a los pies de su cama. El laberinto aparece en virtud de que el filme está narrando como Proust escribe su novela; novela que posee como narrador al mismo Proust que –en algún punto- narra también como se construye la novela. Construcción en abismo cíclica donde la historia parece plegarse y desembarazarse de su condición de novela dentro del filme para alcanzar a su propio creador y agobiarlo con sus cuestionamientos. Tercera de las formas descritas en los tipos de laberinto <i>mise en abysme</i>, aquel que representa en una misma imagen, tanto el espacio representado como el mecanismo a través del cual logra ser representada esta imagen, es decir la imagen revela su principio creador y la razón de su contextualización.</p>

#### ESQUEMA SECUENCIA 4



- La escena número 11 y la escena número 12 se relacionan estableciendo como punto en común la figura de Gilberte, ya en el final de esta última el sonido del golpeteo de las tazas rememora en Proust el trepidar de un ferrocarril que lo conduce de inmediato al futuro, a un viaje en tren que realizaría después (escena 13), la escena que finaliza con Proust observándose a sí mismo parado en la nieve siendo aún niño, revela de pronto ser un extenso flashback provocado por una fotografía (que reproduce exactamente el lugar y posición de Proust niño que acabamos de ver) que Proust anciano revisa en su lecho. De esta forma, la escena 14 termina por ser el fin de un extenso periplo que llega a su punto de inicio, la escena número 13, base ficcional desde donde Proust recupera sus recuerdos.

## SECUENCIA 5

### *Escena 15*

De vuelta en la fiesta en casa de la Princesa de Guermantes, Madame Verdurin conversa con un diseñador de vestuario (le muestra sus creaciones inspiradas en la guerra), luego habla con Morel sobre el Barón de Charlus. Odette llega a la fiesta y la Princesa de Guermantes se apura para ir a saludarla.

La escena vuelve la narración a casa de la Princesa de Guermantes, pasan algunos minutos antes que podamos notar que lo relatado en esta escena corresponde a lo ocurrido algunos minutos antes de la escena numero 3; las conversaciones que se suscitan antes de la llegada de Odette, al momento de empalmarse ambas escenas (el fin de la escena 15 con el inicio de la escena 3), mediante un corte directo dan paso a la escena siguiente, Lo curioso de esta forma de relato es que propone una estructura narrativa en forma de de espiral divergente; las primeras cinco escenas trazan un periplo, donde ahora, habiendo pasado casi una hora de filme volvemos, luego de una vuelta mayor, a su inicio, la línea luego trazará otra círculo mayor a fin de continuar divergizando el relato hacia otras ficciones en un constante viaje mnemónico bajo la pluma prousiana.

### *Escena 16*

Odette y Proust cruzan París en una carroza. Ingresan en otra fiesta. Se apagan las luces ante el inminente bombardeo alemán. Al compás de una sirena de alarma, los invitados abandonan la estancia, Proust se queda y divaga por las habitaciones teniendo pequeñas conversaciones con algunos de los personajes conocidos que encuentra mientras busca al Barón de Charlus a quien

En esta escena y en la siguiente, el decorado adquiere una importancia protagónica e inevitablemente el recuerdo de *El años pasado en Marienbad* se hace presente. La paradoja que cubre los fotogramas de la obra de Resnais parece aquí desarrollarse de igual forma, las palabras de Bou y Pérez adquieren pleno sentido en la descripción del espacio en que Proust-personaje ruiciano se desenvuelve "(...) un paralelo itinerario visual de la cámara –que bajo la dirección

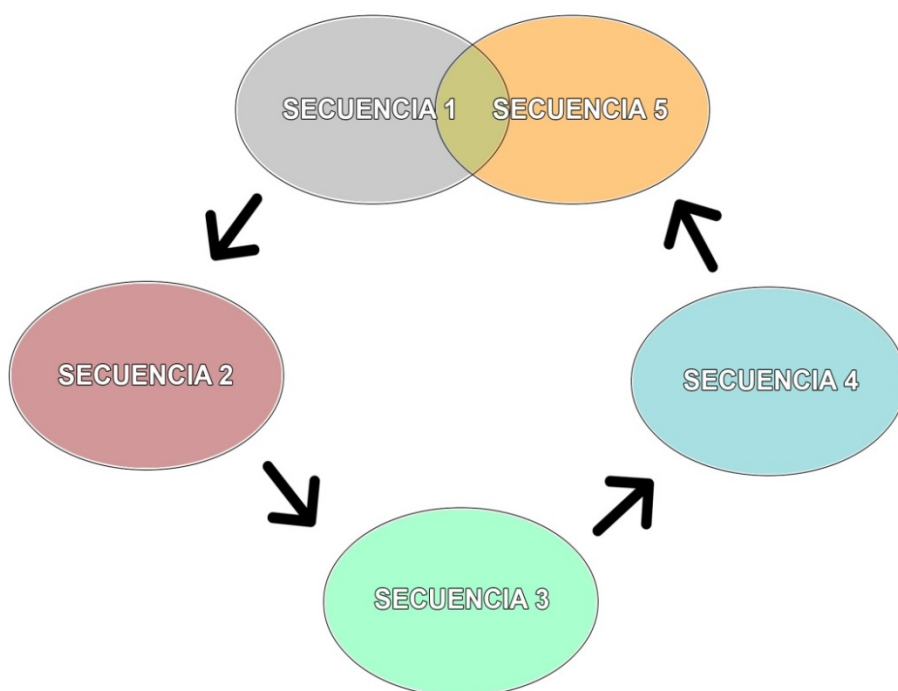
<p>encuentra finalmente, en una mesa sólo y comienzan a conversar.</p>	<p>de Alain Resnais nunca podríamos imaginar meramente ilustrativo- nos adentra por los pasillos múltiples del gran hotel para contradecir los designios de la voz puesta en movimiento sonoro, ya que los espacios que se precipitan en la retina hipnotizada del espectador no son tan vacíos como la palabra nos quiere hacer creer, sino que constituyen un invernadero lleno de seres humanos: hombres y mujeres por los salones, por los pasillos, por los vestíbulos abiertos a nuevos vestíbulos, ocultos en sillas y sofás, proclaman la plenitud de la presencia humana sobre ese espacio. Y, con todo, la sensación de vacío a que la voz apela no supone ningún error: efecto reiteradamente poético a lo largo de <i>Marienbad</i>, la voz contradictoria ratifica y densifica brutalmente la concreta experiencia de la muerte viviente que el filme invita a compartir: Fotografiadas como pálidas estatuas, plantas mustias, o incómodos elementos de la decoración, las presencias humanas de Resnais delatan, mucho mejor de lo que haría una sencilla ausencia, el absoluto desierto de género humano que reina por cada milímetro de celuloide en <i>El año pasado en Marienbad</i>.<sup>83</sup> Constante intercambio de fuerzas entre lo vivo y lo muerto; entre lo verdadero y lo falso, entre la quietud y el movimiento.</p>
<p><i>Escena 17</i></p>	
<p>Proust, en medio de una sala (aparentemente un restaurant) lee una carta de Gilberte que ha retornado a Tansonville a salvaguardar la estancia</p>	<p>La escena construye una puesta en abismo, un filme es proyectado en el decorado (para el espectador de una sala de cine, es equivalente a un filme</p>

<sup>83</sup> Núria Bou, et al. 1998.

familiar; en el fondo se ven proyectadas sobre un amplio telón imágenes de las tropas de la primera gran guerra.

proyectado dentro de un filme proyectado), además existe una duplicación de los personajes que parecen funcionar a partir de la apelación a los lugares y momentos de la infancia de Proust que Gilberte hace mención en su carta y que producen que en la puesta en escena, en el tiempo presente –que no es más que la suma de todos los tiempos pasados y futuros- aparezcan evocados y plegadas en la misma escena.

## ESQUEMA SECUENCIAS 1 A 5

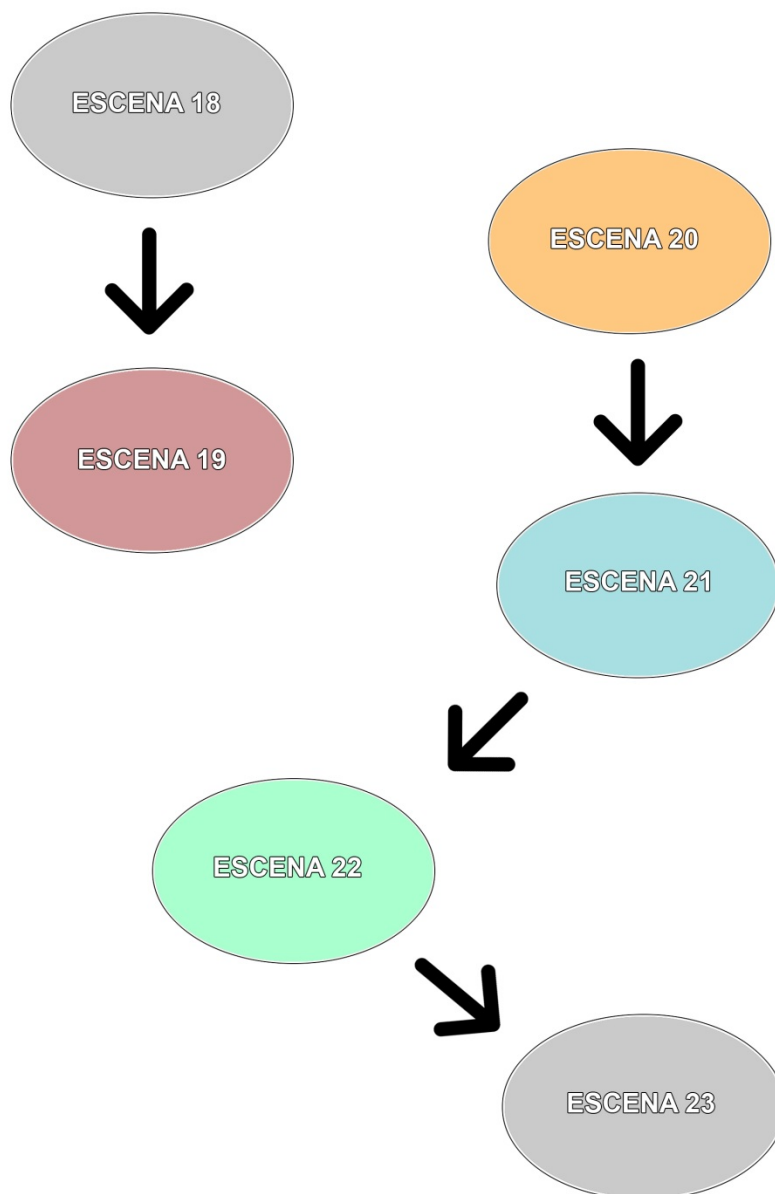


- Ejemplificación de la construcción en espiral de las primeras 5 escenas del filme.

<b>SECUENCIA 6</b>	
<i>Escena 18</i>	
<p>Odette visita a Monsieur Cottard en su lecho de muerte. La recibe Madame Cottard.</p>	<p>Una vez más el doble es una figura constante en la puesta en escena: los espejos, y estatuas luchan con los personajes vivos por acaparar espacio en la narración que continúa moviéndose a partir de nudos temáticos que van proliferando en cada una de las escenas. La visita de Odette a Monsieur Cottard – en sus últimos días- da paso mediante un leve salto temporal al funeral de este mismo, escena que inicia con una estatua mientras en el fondo suena el tañer de las campanas de la iglesia de Combray. Conversaciones con Saint-Loup antes y durante la guerra aparecen, los tiempos se mezclan y la narración divaga introduciéndose en el propio relato que se está desarrollando. La mención de uno de los botones de un hotel que quiere ingresar a la fuerza aérea lleva de inmediato la narración hacia un encuentro entre Proust y él, el tema de la guerra se cimienta como eje narrativo desde donde se van tramando lazos con conversaciones y encuentros relativos a esta, dos conversaciones con Saint-Loup, una conversación con Bloch, la aparición del botones.</p>
<i>Escena 19</i>	
<p>Proust atiende al funeral de Monsieur Cottard, hablan sobre las infidelidades; Proust la consuela.</p>	<p>Periplo narrativo, que retrocede en el tiempo y ofrece una exposición de la vida de Saint-Loup; sus pensamientos sobre la guerra, su experiencia en el frente, sus inclinaciones homosexuales, entre otras de sus aficiones.</p>
<i>Escena 20</i>	
<p>Proust conversa con Robert de Saint-Loup sobre la guerra</p>	

<i>Escena 21</i>	
<p>Bloch conversa con Robert de Saint-Loup sobre la guerra, Proust los acompaña en silencio. Luego de despedirse entran a un restaurant y continúan conversando sobre los soldados. Saint-Loup le comenta que el botón de un hotel conocido por ambos le ha pedido que le ayude a ingresar a la fuerza aérea.</p>	
<i>Escena 22</i>	
<p>Proust le pregunta a el botón del hotel sobre las inclinaciones sexuales de Saint-Loup.</p>	
<i>Escena 23</i>	
<p>Saint-Loup (que ya ha regresado del frente) le comenta sobre el heroísmo de las clases bajas en medio del frente.</p>	

## ESQUEMA SECUENCIA 6

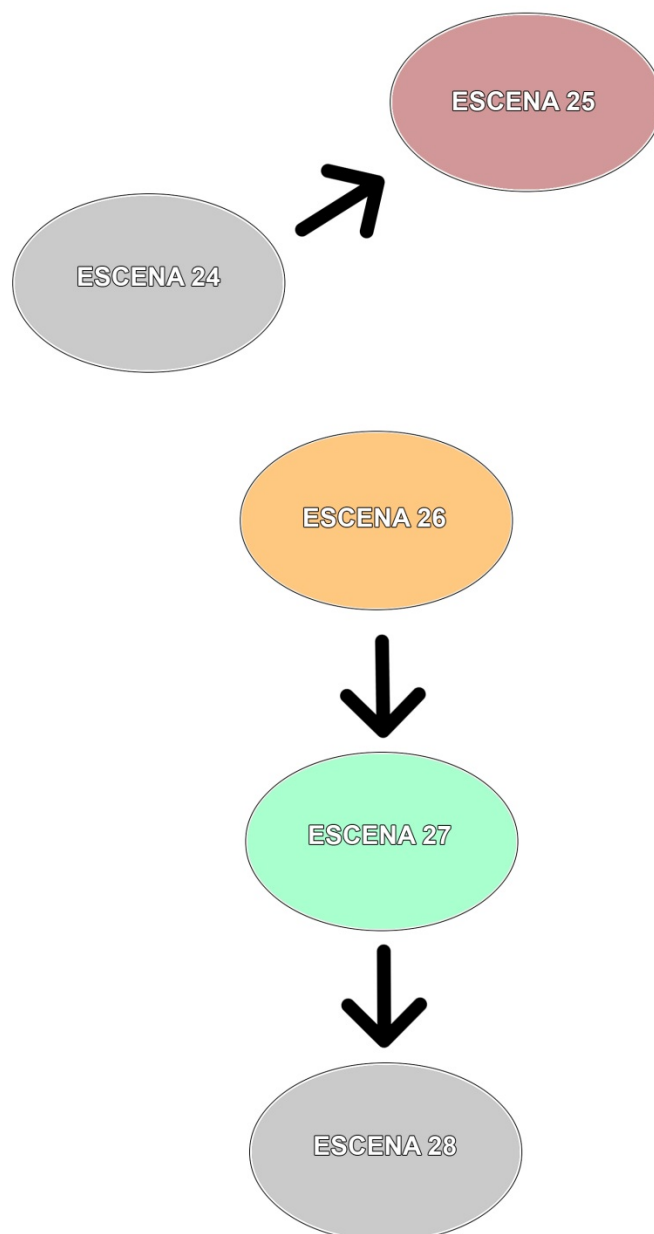


- Las escenas 18 y 19 corresponden a un relato lineal de la muerte del Sr. Cottard. El rostro impávido del Barón de Charlus durante el entierro de éste último genera una ficción que se superpone al relato principal. En ella (escenas 20 a 23) las conversaciones fluyen en torno a la guerra como eje cohesionador y a la figura de Robert de Saint-Loup.

<b>SECUENCIA 7</b>	
<i>Escena 24</i>	
Morel conversa con Madame Verdurin.	Una vez más, la imagen se deforma ópticamente, dando pie a una duplicación en la conformación del plano, dos encuadres se fusionan en un mismo plano.
<i>Escena 25</i>	
Morel quien camina con un amigo se encuentra con el Barón de Charlus en una calle. Tienen una conversación breve que genera celos en el barón.	La escena no presenta mayores complejizaciones salvo un breve <i>flashback</i> .
Proust recorre las calles de París durante la noche; asomado por entre las rejas de una casa se ve a sí mismo mientras es fotografiado junto a su madre, ve a Saint-Loup que echa a caminar perdiéndose en un recodo tras una construcción; luego aparecen una serie de personajes-estatuas siendo fotografiados. Hay una breve aparición de Albertine. Luego un muchacho lo invita a ingresar a su hotel. Ya en el vestíbulo, un grupo de soldados vueltos del frente conversan distendidamente. Proust se recuesta en una de las habitaciones pero los sonidos viniendo de una de las salas contiguas lo incita a espiar lo que está ocurriendo; descubre al Barón de Charlus practicando sexo sadomasoquista con un soldado. Luego de vestirse, Charlus desciende al vestíbulo donde regala dinero a cada uno de los soldados.	La primera parte de esta escena resulta de extrema complejidad, primero existe un tiempo – el de su niñez- que se pliega al tiempo actual ¿acaso un recuerdo fugaz que pasa por la cabeza de Proust? quizás la escena que aparece en el medio de la noche y que llama la atención e Proust adulto (él niño junto a su abuela siendo fotografiados en el jardín frente a la fachada de una casa en pleno París) realmente tuvo lugar en ese preciso lugar; luego, la aparición de una serie de personajes-estatuas parecen no responder de manera clara a alguna motivación estética incuestionable ¿podría ser quizás un veloz panóptico de los hombres y mujeres que, en otro tiempo, ocuparon aquellas calles? Una vez que Proust ingresa al hotel donde Jupien mantiene a una serie de hombres jóvenes, militares vueltos del frente que complacen los gustos homosexuales de los hombres de la alta sociedad, la escena se desarrolla de manera lineal sin

	cobijar ninguna de las expresiones laberínticas anteriormente analizadas.
<i>Escena 27</i>	
Proust vuelve a su hogar en mitad de la noche mientras las alarman colman el ambiente. Al llegar a casa, los criados le cuentan que ha venido Robert de Saint-Loup en busca de su cruz de guerra. El barón de Charlus ha pasado también para dejar una carta donde le descubre el paradero de Morel	Ambas escenas son de carácter lineal, pareciese ser que ninguna de las expresiones descritas del laberinto está presente.
<i>Escena 28</i>	
Proust va a casa de Morel (quien se encuentra escondido por estar acusado de desertión al ejército) para pedirle que recapacite y perdone al barón de Charlus. Morel le confianza a Proust que la verdadera razón de porque no ha vuelto a ver al barón es porque se siente atemorizado de él.	

## ESQUEMA SECUENCIA 7



- La conversación entre Morel y Madame Verdurin genera un flashback que narra un encuentro entre éste y el Barón de Charlus (escena 24 a escena 25). Luego se desprende de la escena 25 otro relato sobre el Barón de Charlus y en particular sobre lo que ocurre en un hotel administrado por Jupien.

## SECUENCIA 8

### Escena 29

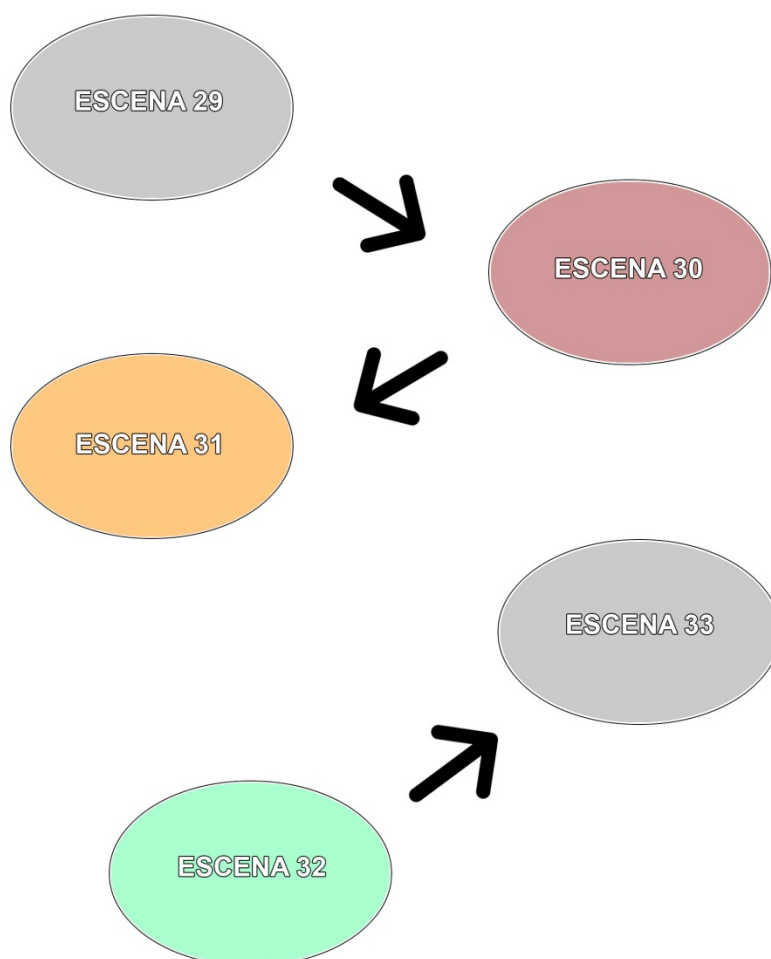
Robert de Saint-Loup ha muerto, los personajes acuden a su entierro.

El tiempo ha pasado nuevamente, el campanario de la iglesia de Combray se hace presente, mediante un travelling lateral vemos los rostros afligidos de los personajes de la novela (salvo claro, el rostro siempre impávido de Proust), la imagen se detiene sobre el Barón de Charlus, su imagen traza una línea de concatenación con el momento en que ambos se conocieron, a continuación, una serie de escena proliferaran a partir de la figura del Barón como eje de yuxtaposición. La escena guía hacia una de sus estancias en Balbec, todo este periodo recuperado por la memoria y el lente ruiciano tendrá una estética particular, la imagen utilizará sólo colores pasteles y tonalidades claras y cálidas, el filme parece introducirse en una especie de sopor, ensoñamiento que tal como declaran Bou y Pérez requiere que el espectador transite entre universos múltiples, oscilando constantemente entre la *“realidad y el sueño, entre la esperanza y el terror, entre la vida y su representación”*<sup>84</sup>. El espacio adquiere de pronto la certeza de su irrealidad; un hombre cabalga trazando círculos sobre una inverosímil corte portadora de un ataúd en sus hombros. Valhalla místico donde llegan los recuerdos perdidos; los muertos que la pluma de Proust intenta recuperar.

<sup>84</sup> Núria Bou, et al. 1998.

<i>Escena 30</i>	
<p>Proust (joven) está en compañía de su abuela. Conoce al Barón de Charlus y a Robert de Saint-Loup. Acompaña a Saint Loup en una caminata donde hablan sobre genealogía y heráldica</p>	<p>Las escenas número 31, 32 y 33 giran en torno a la figura del Barón de Charlus como eje narrativo desde donde proliferan los distintos recuerdos que van desarrollando la narración.</p>
<i>Escena 31</i>	
<p>De nuevo en el funeral de Saint-Loup, aparece Morel para dar el último adiós al difunto.</p>	
<i>Escena 32</i>	
<p>Proust camina por una calle parisina, de pronto de una carroza desciende Jupien junto al Barón de Charlus que se ve visiblemente afectado por la edad y una incipiente enfermedad. Hablan sobre el paso del tiempo y como muchas de las personas que conociesen están ahora muertas. Charlus le hace notar que un afiche pegado en un poste es exactamente igual a uno que había en Balbec el día que se conocieron.</p>	
<i>Escena 33</i>	
<p>Proust se encuentra con el Barón de Charlus mientras busca a su abuela. El Barón le da algunos consejos y luego echa a caminar.</p>	

## ESQUEMA SECUENCIA 8



- La escena desarrolla constantes relaciones entre tiempos muy distintos. El funeral de Robert de Saint- Loup genera un flashback hacia el momento en que este se conoce con Proust (escena 29 a 30). De vuelta al funeral de Saint-Loup (escena 31) se comienza a relatar el momento en que en Balbec, Proust conoce al Barón de Charlus (escena 32) para dar paso al final a una escena donde vemos al Barón ya anciano y enfermo en una calle parisina (escena 33).

## SECUENCIA 9

### *Escena 34*

Proust tropieza con un adoquín mal instalado camino a casa de la Princesa de Guermantes, el tropiezo y el adoquín inclinado de inmediato le rememoran algunos paseos junto a su madre en su niñez.

### *Escena 35*

Ya en casa de la Princesa de Guermantes, habiendo comenzado ya el concierto, Proust es guiado a la biblioteca para aguardar hasta la finalización de la primera parte y la apertura de las puertas de la sala. Sentado en la biblioteca el mayordomo le sirve té y el sonido del golpeteo de la cuchara mientras revuelve la azúcar sobre la taza de plata, le trae el recuerdo de su viaje en tren. Una servilleta de seda vuelve a causar el mismo efecto en él; rememorando otra servilleta que había sentido en su niñez. Reflexiona largamente sobre los recuerdos y como las sensaciones atadas a estos pueden volver en determinadas circunstancias. Toma un libro en sus manos y un recuerdo vuelve a aparecer; es ahora su niñez y el mismo libro ha sido su regalo de cumpleaños. El recuerdo se ve interrumpido cuando el mayordomo le anuncia que el primer tramo del concierto ha finalizado y que ahora puede ingresar a la sala.

Ambas escenas presentan un escenario ideal para analizar la forma en que se trasmuta el lenguaje literario por la puesta en forma cinematográfica. En el filme Proust tropieza de pronto con un adoquín mal instalado lo que dispara algunos recuerdos de viajes junto a su madre; lo curioso es que mientras se suceden estos planos donde vemos a Proust siendo niño, los planos se intercalan con la figura de Proust quien ha quedado congelado en el acto del tropiezo, quieto o deslizándose entre personajes congelados en el fondo, como estatuas a los cuales la memoria no ha ingresado para devolverles alguna vitalidad. La escena siguiente continúa bajo la misma lógica; elementos como el golpeteo de la cuchara sobre los bordes de una taza, una servilleta de seda, recuperan imágenes a la cabeza de Proust. En la narración literaria, las líneas de conexión mnemónicas funcionan de igual forma, sin embargo este capítulo de la novela es el que construye la narración menos clásica de todas; el relato parece suspenderse y las páginas se llenan de reflexiones del narrador a propósito del tiempo, de los recuerdos, de las personas, del propio acto de escribir. Al igual que las imágenes del filme que evocan los tiempos perdidos, la pluma relata: «lograba recobrar lo que había sentido al colocar mis pies en esa forma, de nuevo la visión deslumbradora e indistinta me rozaba como diciéndome: cógeme al pasar, si

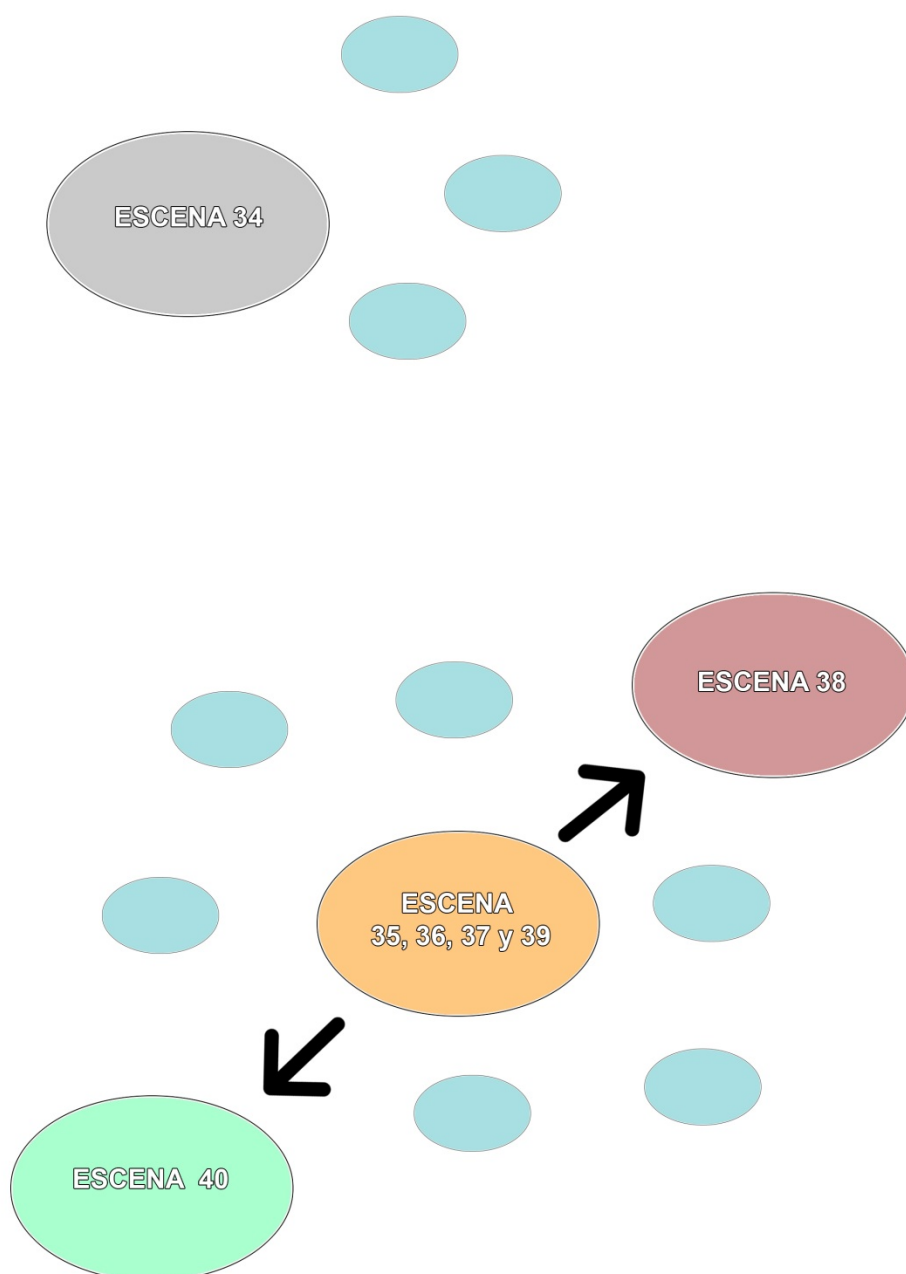
	<p>tienes la fuerza necesaria y trata de resolver el enigma de la felicidad que te propongo. Y caso en seguida, la reconocía, era Venecia, de la que mis esfuerzos en describirla y las pretendidas instantáneas tomadas por mi memoria no me dijeran nada y que me devolviera la sensación antaño experimentada sobre dos baldosas desiguales del bausterio de San Marcos, con todas las demás sensaciones juntas ese día, con esas sensaciones y que habían quedado a la espera, en su fila, de que una brusca casualidad las hiciera salir imperiosamente, en la serie de los días olvidados.»<sup>85</sup> Tiempos que se intercalan, pliega y fusionan a partir de un fenómeno del tiempo actual, que dispara, en la forma de un mecanismo irremplazable, los recuerdos que el acto simple de recordar no puede sino salvar desprovistos de su magia, de su esencia, sólo como remedos vacíos, imágenes inacabadas, que no contienen la fuerza de la vivencia original.</p>
<i>Escena 36</i>	
<p>En la sala, la fiesta goza de un momento de relajación a la espera de comenzar la segunda parte del concierto. Proust comienza a saludar a sus viejos amigos los cuales no veía desde por largo tiempo al encontrarse en una estancia de reposo para curar su enfermedad.</p> <p>Los rostros de la gente que colmaron las fiestas de su juventud son ahora rostros de ancianos que parecen</p>	<p>La escena transcurre sin mayores complejizaciones en la puesta en escena o en la disposición de los planos en la narración. Proust deambula encontrándose con los personajes que poblaron la novela; en la versión literaria, la escena va generando –a medida que Proust se encuentra con sus viejos conocidos- extensas reflexiones sobre el tiempo, su paso, el efecto sobre los cuerpos, sobre las relaciones sociales, sobre las opiniones que cada uno podía</p>

<sup>85</sup> Proust, Marcel, 1995.

<p>reconocerlo remotamente y a los cuales él mismo, duda de reconocer de manera exacta. El concierto recomienza y los asistentes toman asiento para escuchar a los músicos. De pronto los acordes del piano rememoran una noche en compañía de Albertine donde Proust hace una reflexión sobre la literatura. La melodía continúa y emociona a Proust. Cuando el concierto termina, los asistentes van a una sala contigua.</p>	<p>tener del otro, etc. El traspaso al lenguaje fílmico queda desprendido de la profundidad de los cuestionamientos en la novela prousiana ganando en cualquier caso en su profundidad estética; la palabra adquiere nuevas dimensiones junto a la imagen y el sonido, pero en igual medida, las imágenes que intentan aprehender la profundidad de las reflexiones, anotaciones y observaciones que en la novela se hacen presentes con extrema rigurosidad y extensión, mientras en el filme parecen exponerse de manera inacabada o al menos aparecer sólo como propuesta, donde queda en manos del espectador, reconocer los vicios y virtudes que la pluma revela sobre el papel y que ahora aparecen expuestos sobre la pantalla en los comportamientos de sus personajes.</p>
<p><i>Escena 37</i></p>	
<p>En la sala, repleta de asistentes, Proust se encuentra con Gilberte y conversan sobre Robert de Saint-Loup y sobre las novedades del círculo social aristocrático en el que se desenvuelven. Proust continúa movilizándose por la sala y hablando con uno y otro personaje de la atiborrada estancia. La escena termina con una conversación entre Odette y su esposo.</p>	
<p><i>Escena 38</i></p>	
<p>Proust y Saint-Loup conversan sobre homosexualidad mientras pasean por unos jardines.</p>	
<p><i>Escena 39</i></p>	
<p>De vuelta en la fiesta de la Princesa de Guermantes, Proust conversa con Oddete a esperas de que comience el recital de Rachel quien recitaría algunos versos.</p>	
<p><i>Escena 40</i></p>	
<p>Proust en su niñez visita a su tío que</p>	

bebe el té junto a Odette. El recuerdo se interrumpe cuando aparece la amiga americana de Albert; ambas salen de escena conversando en inglés. Con desenfado Morel comienza a tocar una pieza de Bethoveen en el piano, Proust que ha salido de la sala se encuentra en una habitación que tiene sobre una alfombra un gran número de sombreros.

## ESQUEMA SECUENCIA 9



- La escena 34 desarrolla en base a un elemento que funciona como dispositivo disparador de una serie de ficciones un conjunto de memorias breves, imágenes y conversaciones que producto del tropiezo con un adoquín mal instalado en al calle le han llegado a Proust de súbito a la cabeza. Las escenas 35, 36, 37 y 39 corresponde a un mismo espacio (la fiesta en casa de la Princesa de Guermantes) desde donde se desarrollan algunas ficciones menores y dos escenas que corresponden a recuerdos desarrollados de manera más completa (escena 38 y 40.)

<b>SECUENCIA 10</b>	
<i>Escena 41</i>	
<p>Proust (ahora anciano) ingresa en una habitación, mira a su alrededor, de pronto se ve a Proust en su niñez que conversa con sí mismo (cuando ya es anciano) hablan sobre la muerte y sobre el paso del tiempo.</p>	<p>Laberinto de duplicaciones; el personaje de Proust aparece tanto en su niñez como en su vejez, además, doblemente duplicado, pues su versión adulta aparece primero en el reflejo de un espejo circular y luego en forma de sombra china proyectada sobre una pared. Además se presenta una puesta en abismo en virtud de que Proust comenta que le falta tiempo para finalizar su libro (libro que corresponde a la misma novela que está narrado estos hechos). Por último se hace presente Proust en su adultez que parece ser la representación corpórea del narrador.</p>
<i>Escena 42</i>	
<p>Proust (anciano, adulto y niño) recorren unas catacumbas donde una serie de rostros parecen ser esculpidos sobre los muros.</p>	<p>La escena parece corresponder a una representación metafórica y arquitectónica del laberinto mental que corresponde a la memoria del narrador – Proust.-, donde él, en sus distintas versiones recuperadas por la memoria, deambulan entre los rostros petrificados de –supongamos- los personajes que poblaron su vida. Los tres dobles de Proust parecen caminar hasta la luz, puerta de salida del laberinto-caverna como similitud del camino recorrido entre los recuerdos antes de ser recuperados.</p>
<i>Escena 43</i>	
<p>En Balbec, Proust niño le pide a sí mismo (anciano) que cierre los ojos mientras él corre hacia el mar. Proust (adulto) aparece y la cámara lo sigue mientras le pide como favor al</p>	<p>Como finalización, Ruiz propone una reflexión sobre el concepto de obra total que, a la manera de Honoré de Balzac con su <i>Comedia humana</i> (proyecto narrativo que comprendía un número</p>

<p>camarero que le dé detalles sobre la construcción del puño de la camisa de una de las muchachas presentes. Luego una voz en off relata la historia de un escultor de nombre Salvini. La escena finaliza cuando Proust anciano se dirige hacia la orilla donde Proust niño corretea las olas; la cámara se pierde con la imagen del mar.</p>	<p>amplio de novelas que retrataban a partir de múltiples acercamientos la sociedad francesa entre los periodos de la restauración borbónica hasta la monarquía de Julio, entre 1815 y 1830.) intentan aprehender de manera completa a una sociedad en un punto determinado de la historia. Para hacerse patente una reflexión Ruiz propone una historia de carácter metafórico que sería pertinente traducir aquí:</p> <p>La voz del narrador de pronto comienza a relatar:</p> <p>«Cuando Salvini murió, tuvo como los demás, tiempo de pensar en toda su vida. El escultor rehusó esta gracia.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mi vida no es más que una sucesión de aventuras extraordinarias, y visitarlas sólo me entristecería.</li> </ul> <p>Quiero utilizar este tiempo para recorrer mi última obra: Le triomphe de la mort.</p> <p>Así hizo, luego el ángel de la muerte le dijo que su tiempo había acabado.</p> <p>-Qué paradoja dijo Salvini. Tengo el tiempo de visitar toda mi vida, que dura 63 años y es un tiempo demasiado corto para una obra hecha en tres meses.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ella contiene toda tu vida y la de todos los hombres- dijo el ángel. Para recorrerla haría falta una eternidad.»<sup>86</sup></li> </ul> <p>Historia que evidencia el esfuerzo de la novela prousiana por lograr una obra que contenta un mundo autárquico que se fiel reflejo de las costumbres y quehaceres de</p>
--	--

<sup>86</sup>Le temps retrouvé, Raúl Ruiz. Con John Malkovich, Emmanuelle Béart y Catherine Deneuve. Gemini Films, France 2 Cinéma, Les Films du Lendemain, Blu Cinemagrafica. 1999.

	<p>una sociedad particular (o al menos parte de ella</p>
--	--

## ESQUEMA SECUENCIA 10



ESCENA 41

ESCENA 42

ESCENA 43

- Las tres escenas no tienen ninguna relación de continuidad espacial o temporal. La primera de ellas (escena 41) desarrolla un diálogo de características oníricas entre Proust anciano y Proust niño, la escena siguiente parece ser una representación metafórica del acto de traer de vuelta al presente, de escarbar en la memoria para traer los recuerdos que componen el libro. Por último, la escena 43 corresponde a una reflexión sobre la obra, sobre el arte y sobre el paso del tiempo.

## 7.- DOS FORMAS DEL LABERINTO.

### 7.1.- DOS ESCENAS: DOS FORMAS DEL LABERINTO.

La estructura desprendida de la obra, sus características, las fórmulas narrativas, sus engaños, los múltiples laberintos presentes en el filme tienen su reflejo, funcionan y se replican de igual manera en los fragmentos más pequeños que componen el relato (de mayor a menor envergadura: secuencia, escena, plano). A continuación se analizarán dos escenas que refleja las formas en que el laberinto se trama en la construcción del filme no tan solo a partir de su estructura general, sino también en los distintos fragmentos que lo componen, luego se analizarán dos planos que de igual manera expresan formas en que las construcciones laberínticas se entraman desde los fragmentos más pequeños de la construcción del filme.

Comenzaremos por la segunda escena, en ella vemos a un anciano Proust observando viejas fotografías en su lecho de muerte (*ver imagen 15*). Son los rostros congelados en el tiempo, que la memoria primero -la pluma luego- y la cámara después, irá recobrando poco a poco. La escena funciona como espacio introductorio desde donde se da inicio de las complejas digresiones temporales de la cual está compuesto el filme y comprende el primer recodo del complejo laberinto ruiciano, la primera línea de fuga que une dos temporalidades disímiles; la habitación del anciano Proust, y una fiesta aristócrata en su juventud. (*imagen 16*). En la reunión, Proust se encuentra sentado inmóvil observando a los asistentes; Odette mantiene una breve conversación y luego atraviesa un salón repleto de comensales hasta una ancha puerta donde encuentra a Proust -ahora niño- sosteniendo una linterna mágica (*imágenes 17 y 18*), luego de que su madre le narre un cuento sobre un príncipe que manda a ejecutar a su inocente esposa, Proust-niño accede a una habitación contigua donde Saint-Loup observa a través de un visor de imágenes estereoscópicas, la imagen que hay en ella (un caballo agonizando entre una pila de hierba seca) perturba a Proust, acto seguido (al parecer en un día distinto), Proust se encuentra con Gilberte en el jardín de un palacio (*imágenes 19, 20 y 21*) y ella le dedica un gesto sumamente obtuso que él reconocerá como vagamente sexual en el plano siguiente donde se les muestra en su adultez (*imagen 22*) y mantienen una conversación sobre el gesto que ella le dedicó en ese preciso lugar. En el fondo se preparan para ser fotografiados y alguien los llama para que se unan. Posan sobre una escalinata (*imagen 23*) y son inmortalizados en una fotografía que ahora Proust en su vejez sostiene sobre sus manos (*imagen 24*).

Si bien este primer retroceso temporal podría calificar como una analepsis convencional -pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica de la narración para sumergirse en los recuerdos-, se complejiza a medida que se desarrolla el filme y comienza a manifestarse una pérdida de las referencias cronológicas básicas para reconocer la ubicación temporal de los recuerdos expuestos. Además, esta primera escena produce desde los primeros minutos una especie de discontinuidad temporal en virtud de que lo narrado – en el siempre presente tiempo cinematográfico-, es la memoria que diverge de la fotografía observada por Proust. De esta discontinuidad, que se acrecentará exponencialmente a medida que va desarrollándose el relato en virtud de su divergencia temporal y su lógica rizomática, se desprende una percepción fantasmagórica del tiempo, y –una vez más- se engendra bajo un velo de sospecha que se profundiza a cada plano, al igual que su discontinuidad con respecto al plano precedente desde el cual se relaciona sólo a través de procesos de deducción que requieren de la participación creativa del espectador y que sumergen la narración en un terreno vaporoso que poco espacio deja para las certezas.

Cabe mencionar, que en el caso de la narración literaria, existe cierta libertad en la utilización del lenguaje escrito para desarrollar la descripción de espacios complejos –a menudo imposibles- y además, de mediante una frase breve o de un conector apenas, pasar de una acción a la siguiente, permitiendo a la novela sobrellevar el constante deambular entre temas lugares y personas en la que se ve envuelta. En el caso de la adaptación fílmica, los mecanismos de la narración literarias – difícilmente traducibles al lenguaje cinematográfico-, se valen de la posibilidad de la imagen de contener una serie infinita de narraciones potenciales dispuestas a desarrollarse a voluntad de un demiurgo-narrador que proyecta las ficciones agazapadas en el fluir siempre lineal<sup>87</sup> de la narración cinematográfica.

La segunda escena presenta un laberinto que opera desde una lógica opuesta, pues no está desprendido de las relaciones dadas en el montaje y en las relaciones temporales que resultan de este, por el contrario prolifera desde la puesta en escena y particularmente desde una poética del tiempo – y del doble- que atraviesa diametralmente la obra. La escena en cuestión corresponde a uno

---

<sup>87</sup> A diferencia de la literatura, donde el lector puede enfrentarse a la obra como estime conveniente, releendo fragmentos, adelantando capítulos o –si se quiere- leyéndolo de acuerdo a un orden puramente personal. La obra fílmica tiene un orden pre-establecido e inalterable que obliga a quien se enfrente a ella, la lectura desde un solo relato lineal presentado en la gran pantalla. Por tanto, las diferentes lecturas del filme vendrán determinadas por como el espectador se relaciona con las imágenes, de la forma en que codifica la información y dirige su atención a uno u otro elemento del filme.

de los pasajes del capítulo dos del séptimo tomo de la novela (El señor de Charlus durante la guerra; sus opiniones, sus placeres.). En él, Proust camina en plena noche por las calles de París en busca de una carroza para dirigirse a su hogar, o de algún bar donde beber una copa. Descubre de pronto, que paradójicamente, entre la gran cantidad de locales cerrados producto de la guerra, parece haber un hotel que goza de una amplia clientela, donde las personas van y vienen entre la noche y sus salones iluminados. Después de algunas reflexiones y luego de creer ver a Saint-Loup cruzando su umbral para luego perderse en tras un callejón, decide ingresar para beber una copa.

Primero, el espacio presentado parece tener un carácter principalmente onírico que nace en primer término a partir de la duplicación del personaje de Proust quien posa junto a su abuela para ser fotografiado. La ilusión no nos permite tener claridad sobre su origen y obliga a elucubrar explicaciones posibles para poder comprender su sentido en la narración. La noción de tiempo transcurre aquí, como en todo el filme, como un tiempo neutro y suspendido; Proust, único cuerpo vivo entre las estatuas que desertifican la narración, vaga entre sus recuerdos en el intento de recuperar el tiempo, mas los personajes funcionan como estatuas y el tiempo parece suspenderse como en una fotografía, donde el único hombre capaz de superar esta aparente suspensión temporal es Proust. Buci-Glucksmann distingue tres expresiones del tiempo en el filme; (ya comentamos que para ella el tiempo en el cine de Ruiz corresponde a un tiempo laberíntico, donde el tiempo se hace evidente a partir de las imágenes-espejo, momentos privilegiados de la narración donde el tiempo se ve en su pasado, presente y futuro):

«En primer lugar, la inmovilización del tiempo, su carácter fijo, a través de estos sorprendentes dispositivos fotográficos y máquinas de visión. Luego, el rol de la escenografía que está como cubriendo a los personajes y creando un tiempo neutro, que es más bien un tiempo de cierto vacío. Y, finalmente, se filma desde el punto de vista de la muerte. En una especie de muerte blanca, que en el fondo, incluso cuando filmas los momentos de memoria recobrada, es siempre en un tiempo suspendido, un tiempo detenido, un tiempo mucho más neutro que el tiempo afectivo de Proust.»<sup>88</sup>

Espacio no cronológico donde, a través de distintos panópticos se describe la novela. La escena, presenta dos formas de las duplicaciones anteriormente descritas, laberinto de duplicaciones compuesto en primer

---

<sup>88</sup> Sabrovsky, Eduardo, 2003.

término por el pliegue temporal en el que dos versiones de una misma persona se encuentran e interactúan, segundo, duplicación a partir del juego de sombras chinas; duplicaciones que introducen lo múltiple y fantasmagórico en la escena (imágenes 30 y 31) Está además el plano donde una serie de personajes inmóviles son fotografiados (imagen 33) en medio de la calle. La escena, recurre a un efecto poético ampliamente utilizado a lo largo del filme, la utilización del personaje-estatua, que se entremezcla con estatuas reales que ocupan todo espacio del decorado, construyendo un mundo de inmovilidad en donde Proust transita. Tiempo suspendido, que es también abismal en virtud de que el relato está desprendido de las fotografías que Proust revisa en su lecho de muerte; relato que recurre también a la fotografía como recurso poético; construcción en abismo circular en cuanto a la representación. Por último, antes de introducirse en el hotel aparece la figura de Rachel, ilusión fantasmal que pudiese comprenderse como un recuerdo fugaz que pasa por la cabeza del narrador, o acaso el plegado temporal de un pasado donde realmente Rachel estuvo en aquel lugar (imagen 34).

## 7.2.- DOS PLANOS; DOS LABERINTOS.

Laberinto a partir de la imagen cinematográfica.



El primero de los planos desarrolla un laberinto a partir de la construcción de la imagen cinematográfica. En él, vemos el pliegue de dos tiempos sobre una misma superficie. Quizás una representación metafórica de la forma en que la memoria prousiana y la temporalidad ruiciana construyen a partir de la noción de memoria y tiempo en base a *En busca del tiempo perdido*. Además vemos –en base al pliegue temporal anteriormente descrito– una puesta en imagen de tipo abismal; Proust rememora a sus personajes y estos aparecen frente a su rostro; es decir, vemos tanto el resultado del acto de rememorar como el acto mismo de rebuscar en sus recuerdos las imágenes de los personajes.

Laberinto a partir de la puesta en escena.



Laberinto tramado a partir de la conformación de la puesta en escena, construcción que tiende a desdramatizar el devenir de los personajes, o a introducir otras formas y fuerzas que debaten con los cuerpos vivos. Parece ser una deliberada neutralización dramática en cuanto al devenir de Proust y los personajes de la novela comparándolos, intercambiándolos y fijándolos en los roles de estatuas, de personajes ficticios encapsulados en fragmentos de tiempo y espacio al cual les es imposible escapar. A la manera contraria del efecto paradójico de la voz en off en *El año pasado en Marienbad*, donde la palabra describe un espacio desolado mientras la imagen exhibe salones de construcción barroca atiborrados de hombres y mujeres; son aquí los personajes los que intentan desmarcarse de un mundo donde el tiempo parece tender constantemente hacia el estancamiento, o mejor dicho, retroceder inalterablemente hacía la muerte, hacía el vacío. Como bien lo decía Bucu-Gucksmann, pareciera que el tiempo que Proust lograba recuperar en la novela, aquí en el filme se transforma en un tiempo de constante pérdida; mundo de dobles que batallan contra sus originales, mundo de tiempos indeterminados, mundo sin tiempo, mundo estático de fantasmas.

ANEXO: IMÁGENES CAPITULO 7



Imagen 19.



Imagen 20.



Imagen 21.



Imagen 22.



Imagen 23.



Imagen 24.



Imagen 25.



Imagen 26.



Imagen 27.



Imagen 28.



Imagen 29.



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32.



Imagen 33.



Imagen 34.



Imagen 35.



Imagen 36.

## 7.- EL LABERINTO Y EL ESPECTADOR.

«El espectador hace el cuadro»

M. Duchamp

No existe ninguna certeza sobre el sitio que ocupaba el arte durante el paleolítico superior, (35000 hasta 10000 a.C.). Su función parece ser principalmente mágica o religiosa, las figuras representan lazos con la naturaleza y el mundo que los rodeaba, con los antepasados o incluso para generar identidad dentro de una misma tribu. De todas formas, no es menor el cuidado que colocaron en los detalles, evidencia de un constante interés estético al momento de crear las figuras. Esta motivación religiosa parece ser el motor principal de toda la creación artística al menos hasta la invención de la escritura, durante la edad Antigua. De ahí en más, al menos hasta principios del siglo XX, el arte en general funciona bajo el yugo de la mimesis representativa, arte figurativo re-presentación de la naturaleza y de los hombres.

En las sociedades primitivas, el relato y el arte en general no eran producto del “genio” creativo de un autor, eran en cambio, el resultado de un trabajo de “intermediación” por parte del chamán entre la sabiduría de los dioses y los miembros de la tribu, pudiendo estos admirar la *performance*, es decir, el manejo de la narración mas nunca al mediador. Noción que cambiaría en primer término con las transformaciones propias al periodo de renacimiento y luego, más drásticamente con los procesos económicos, filosóficos y sociales que llevarían a la modernidad (revolución francesa, empirismo inglés, revolución industrial), procesos que conjugarían finalmente una nueva valorización de la persona humana, de sus capacidades, de su procesos de raciocinio y de su lugar en el mundo, dando forma a la noción de autor como la entendemos actualmente. La crítica insiste en relacionarlos de manera intrínseca; de situar al autor como el sustento de su propia obra. De todas formas, el primer cuarto del siglo XX traería consigo –quizás los primeros- intentos aislados de desaparecer o silenciar la voz autoral. Salvo nombres y obras esporádicas, la voz unificadora vendría de parte de los surrealistas: al «recomendar de modo incesante que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso “sobresalto” surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la mente misma ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la

experiencia de una escritura colectiva (...).»<sup>89</sup>, contribuían y lograban –quizás por primera vez- desacralizar la imagen del autor y a su vez, hacer partícipe al espectador de los procesos creativos de la obra, generando objetos artísticos cuyo sentido sólo podía realizarse en la relación crítica o reflexiva que pudiese establecer el público con la obra.

Hoy por hoy, uno de los fenómenos recurrentes del arte contemporáneo, corresponde al interés y búsqueda de autor por incorporar al espectador en los procesos creativos. A diferencia del arte clásico donde las obras planteaban una construcción que se bastaba a sí misma y cuya relación con el espectador sólo requería una apreciación estética y valorización de su perfección técnica o formal, el arte contemporáneo promulga una creciente participación del público a quien se le exige una participación activa; interpretando, relacionando, descifrando, tanto sus partes como su estructura general. «La obra de arte se convierte de esta forma en un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante.»<sup>90</sup> ambigüedad y apertura que plantea nuevas relaciones entre la obra y quien se enfrenta a ella, relaciones que exigen del espectador una participación activa tanto intelectual como físicamente. Si el autor fue un eje desde donde levantar una obra, los movimientos vanguardistas buscaron por todos los medios generar un arte que lograra replantear y reflexionar sobre la condición de arte misma; los primeros fueron los surrealista, quienes intentaron, a partir de los *ready-mades*, forjar una fractura en la lógica del arte que pudiera, perdida ya el aura de la obra de arte, crear nuevas relaciones entre arte y ser humano, pudiendo, como fin último, «reconectar la cultura moderna con la praxis cotidiana»<sup>91</sup>. El caso es que si bien, los procesos vanguardistas de la modernidad tuvieron una amplia y ferviente repercusión en las sociedades de primera mitad del siglo veinte, los cambios que ejercieron sobre la praxis el quehacer de hombres y mujeres de una Europa en plena recuperación de la primera gran guerra, fue prácticamente nulo, y además, de manera paradójica, las rupturas estéticas, teóricas y sobre la práctica artística que plantearon no tardaron en institucionalizarse y, borrado el shock inicial, transformarse en un objeto más de consumo. De todas formas, lo que sí lograron las vanguardias, fue ejercer un fuerte remezón en los cimientos del arte academicista, destruyendo las normas estéticas de validez universal, prisma desde donde se analizaba y criticaba el arte hasta la fecha. Además, plantearon una serie de reflexiones sobre la neutralidad

---

<sup>89</sup> Barthes. R. *La muerte del autor*. [http://www.foz.unioeste.br/mural2009/arquivos/roland\\_barthes\\_-\\_la\\_muerte\\_del\\_autor.pdf](http://www.foz.unioeste.br/mural2009/arquivos/roland_barthes_-_la_muerte_del_autor.pdf), 5 de diciembre de 2012.

<sup>90</sup> Hernández, Belver, M. y Martín Prada, J. *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas*. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/757630.pdf>, 7 de diciembre de 2012.

<sup>91</sup> Hernández, Belver, M. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/757630.pdf>, 7 de diciembre de 2012.

del espacio de exhibición artística, ideas que finalmente generaron nuevos cuestionamientos, nuevas búsquedas y por supuesto nuevas obras.

A modo de ejemplo, la estadounidense Louise Lawler (nacida en 1947) ha desarrollado una obra fotográfica en base a los lugares de exposición –públicos y privados- como método para evidenciar los medios y procesos por los cuales el arte se transforma en mercancía además de reflexionar sobre las formas en que el espacio donde se exhibe el arte gobierna y condiciona nuestra propia relación con los objetos de arte. Falsa neutralidad de los espacios expositivos ya denunciada desde los procesos vanguardistas, considerando estos espacios como eminentemente ideológicos y condicionantes en las relaciones entre distintas obras y entre las obras y el espectador. Reflexiones que han sido el sujeto de las obras de artistas como Michael Asher, Andrea Fraser, Jean-Louc Vilmouth, Judith Barry, Mark Dion, entre otros. Por otra parte, la posmodernidad ha traído consigo también, obras que profundizan y radicalizan elementos como la alusión, la cita o el plagio; pastiche que apela a una actitud crítica de revisión, relectura y resignificación constante de los elementos dentro de la obra de arte.

Los filmes laberintos, una de las expresiones del arte moderno reflejan uno de los aspectos fundamentales del arte contemporáneo, una necesidad de relación con el observador para completarse. El arte moderno es un arte abierto a la interpretación, lo que Umberto Eco denomina *Obra abierta*. ¿Pero de qué manera se relaciona el laberinto con el espectador? ¿Acaso las relaciones que éste establece comparten la misma esencia que las relaciones que forman el resto del arte contemporáneo? La respuesta es ambigua, en primer término las obras cuya estructura podamos reconocer como laberínticas comparten la necesidad ser interpretadas por el público para alcanzar un valor pleno; en este sentido el contenido de las obras aparece como código cifrado cuyo sentido es eminentemente propositivo y debe, para lograr un proceso de comunicación enfrentarse al receptor quien se ve forzado a interpretar los signos y desentrañar un sentido propio a la obra. Por otra parte, lo laberíntico exige una composición enrevesada cuyo fin es inducir el extravío, confundir a quienes se enfrenten a su estructura y, desde esta perspectiva, vale la pena considerar la paráfrasis de Calabrese basándose en el apólogo de Robert Sheckley: « El más moderno y “estético” de los laberintos y de los nudos no es aquel en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquel en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma»<sup>92</sup> o, en palabras de Borges, cita del mismo texto de Calabrese: «La solución del misterio es siempre inferior al misterio mismo. El misterio tiene que ver incluso con lo divino; la solución, con un truco de

---

<sup>92</sup> Calabrese, Omar, 1999.

prestidigitador»<sup>93</sup> Es decir, uno de los ejes fundamentales en la relación obra laberíntica-espectador corresponde al placer de extraviarse en el laberinto y parece ser una forma de goce más profundo y duradero, distante del encanto propio al cine estrictamente clásico; donde la asistencia muda a un relato de pasiones cuyos finales parecen premeditados desde siempre, entrega un placer que parece ser más pasajero y enteramente sujeto a la relación vivencial y directa entre el espectador y la obra fílmica en su desarrollo, terminando abruptamente con el final de esta y dejando tras de sí una especie de vacío o al menos no generando cambios en el público, en cambio, el goce encontrado en los filmes laberínticos parece desprenderse de su misma condición, del encanto de verse desorientado en el medio del laberinto, de su aparente inextricabilidad, sumado al placer de encontrar la salida por las vías de la razón.

Valdría la pena detenerse acá un momento y recoger algunas de las consideraciones ruicianas. Nos señala Ruiz que la concepción de *espectador* ha variado considerablemente desde la aparición del cinematógrafo en 1885<sup>94</sup>, pasando por las grandes obras que dieron forma al lenguaje cinematográfico, hasta el definitivo asentamiento del cine como arte en el primer cuarto del siglo XX. Para Ruiz, público asistente a las salas de cine ha dejado de ser meramente un espectador para dar paso a un *connaisseur*, es decir, un observador que comprenden con tal rigurosidad las leyes combinatorias de la narración cinematográfica (igualmente aplicable a otros juegos combinatorios, en el caso del fútbol por ejemplo, existe un espectro finito de leyes que rigen el juego y –por fuerza de repetición- el espectador puede, comprendiendo cierta lógica combinatoria de reglas y azares, anticipar ciertos pronósticos sobre una jugada determinada o sobre un juego completo.), que le es posible anticipar o intuir con notable precisión los hechos antes de su desarrollo En el caso del cine, la “escuela del conflicto central” ha cimentado un número finito de reglas verosímiles, fácilmente legibles e identificables por un espectador cualquiera. El conocimiento e interiorización de estas reglas permite una fácil lectura de los filmes en cuanto reproducen un universo conocido de relaciones sociales que reconocemos como posibles. Cada espectador completa los vacíos de cada filme en virtud de su conocimiento previo sobre otras historias cinematográficas en un constante juego de intertextualidad mental para comprender la narración. Esto corresponde a un tipo más complejo de *inconsciente fotográfico*, que en el caso de la narración

---

<sup>93</sup> Calabrese, Omar. 1999.

<sup>94</sup> La primera exhibición se realizó en el Salón Indio del Grand Café, en el número 14 del bulevar de los Capuchinos de París. Se exhibió un programa de diez filmes breves cuya duración total fue de 20 minutos. La lista de los cortometrajes exhibidos fue: «*La Salida de los Obreros de la Fábrica Lumière*» (*Sortie des Usines Lumière à Lyon*), «*Riña de niños*» (*Querelle de Bébés*), «*La Fuente de las Tullerías*» (*Le Bassin des Tuileries*), «*La Llegada de Un Tren*» (*L'arrivée d'Un Train*), «*El Regimiento*» (*Le Régiment*), «*El Herrero*» (*Le Maréchal-Ferrant*), «*La Partida de Naipes*» (*La Partie d'Ecarté*), «*Destrucción de las Malas Hierbas*» (*Mauvaises Herbes*), «*Derribo de Un Muro*» (*Le Mur*), *El Mar* (*La Mer*).

ruiciana –al igual que en la versión literaria- conecta personajes, lugares, temáticas y tiempos lejanos a través de líneas de concatenación que son propuestas por el filme.

Estas reflexiones no dejan de resultar interesantes pues colocan al espectador en una posición de conocimiento relativo frente a cualesquiera de las estructuras narrativas a las que se enfrenta, pero plantea también algunas nuevas posibilidades narrativas al momento de construir ficciones, pues si reconocemos al espectador como conocedor de las leyes que rigen determinada forma (clásica) del relato, entonces ¿no podrían ser todas las excepciones a la regla una forma de llamar la atención o de, directamente, engañar al espectador? y Ruiz lo hace todo el tiempo, rompe las lógicas de la mimesis y la linealidad para introducir por aquí y por allá fracturas, jugarretas, enigmas y engaños en los lugares más insospechados, siendo la guinda de la torta, el toque distintivo del laberinto ruiciano con otros laberintos analizados.

## 7. CONCLUSIONES.

Los laberintos han estado presentes durante prácticamente toda la historia de la humanidad, desde las expresiones artísticas primitivas durante el paleolítico superior (aproximadamente entre el año 40.000 a.C hasta el 10.000 a.C) hasta los tiempos actuales, como temática de pinturas y esculturas, en formas arquitecturales; palacios de plantas extremadamente tramadas y, como estructura narrativa en las expresiones artísticas que lo permiten. La raíz etimológica del término no está clara aunque en todas los orígenes probables concuerdan en que el concepto de laberinto describe un lugar natural o artificialmente creado que presenta una composición tan enrevesada que tiende a extraviar a quienes se adentran en él. Desde el paleolítico superior, pasando por las grandes civilizaciones tanto del viejo mundo como de américa, las construcciones laberínticas han sido parte importante, dando incluso cohesión política a algunas de las culturas más importantes de la historia de la humanidad.

El arte por su parte, cuya última revolución de estilo, tanto en su estética como en los elementos representados en las bellas artes había sido realizada durante el periodo renacentista (siglo XV hasta el siglo XVI), trayendo consigo - tras el oscurantismo de la época medieval- nuevos modelos de representación en base a la perspectiva y al uso de proporciones matemáticas y, que había supuesto un cambio en la representación de tópicos que si bien no renunciaron a los asuntos religiosos que habían ocupado gran parte de su historia concedieron mayor importancia al ser humano y a su entorno. Con la llegada del siglo XX y el invento de la fotografía (cuyas raíces podemos rastrear hasta el daguerrotipo inventado por Louis Daguerre en 1839, o incluso hasta la invención de la cámara oscura entre los siglos VI y V a.C.) vendría una nueva crisis del arte, una nueva revolución que vendría a contradecir la incesante búsqueda de mimesis entre las bellas artes y la realidad, derrotero que había guiado la creación artística al menos desde el mundo grecorromano. El progreso técnico que suponía la fotografía, la posibilidad de representar la realidad de manera exacta un proceso óptico y químico obligó a las artes a buscar nuevos caminos para desarrollarse y paradójicamente lo encontró en el desprendimiento absoluto de las lógicas de figuración imperantes, sustituyendo esta por un lenguaje visual autónomo en base a las formas, el color, la línea, la textura, etc. que no posee relación evidente con el mundo real. El arte abstracto que posteriormente desarrollaría el resto de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX traerían consigo nuevas formas de concebir y expresar tanto el arte como las relaciones que éste pudiera desarrollar con el público al cual se enfrenta, sin obviar tampoco, los mecanismos propios a la difusión; los canales que permitían al espectador conectarse con determinada obra.

El cine por otra parte, descendiente directo de la fotografía, nace y se desarrolla durante este contexto de renovación absoluta de las artes, y aunque nace como un invento condenado a las ferias de espectáculo, no tardó en desarrollar con velocidad abismal su propio lenguaje y su propia forma de articularse para desarrollar un relato, o para alcanzar ciertas líneas de expresión, que aunque aisladas, intentaron profundizar sobre las formas abstractas en la creación cinematográfica. En cualquier caso, lo que tardó miles de años en desarrollarse en el resto de las artes, tardó menos de medio siglo en interesar a los cineastas y no tardó en aparecer un cine que desarrollase nuevas formas de concebir su lenguaje, su sitio dentro de la sociedad, las relaciones obra-espectador y los alcances y recursos de su propia narración.

De esta forma nacería el cine moderno y, en esta encrucijada, donde el cine abandonaba las lógicas del espectáculo y de las historias fácilmente asimilables por el amplio público, para dar paso a nuevos creadores que asumieron la tarea de acercar el arte a las masas –por un lado- y por el otro, de privilegiar la creación personal por sobre las convenciones artísticas clásicas, se injerta la investigación, que a fin de comprender las formas en que se presentaban las narraciones laberínticas en el cine moderno (sin obviar por supuesto su aparición en el cine clásico), realiza en principio una recopilación histórica que considera la importancia del laberinto en tres culturas mayores del mundo antiguo (que son además aclaradoras sobre el sitio del laberinto no tan solo en el continente Europeo, sino también, en las civilizaciones orientales, o en la América pre-colombina), para dar paso luego a la recopilación de teoría sobre narración y sobre las características de la narración tanto clásica como moderna, para dar paso al fin, a la exposición de algunos temas relativos y de los autores y obras a analizar.

Lo esencial era, al fin y al cabo, responder tres preguntas fundamentales que eran quienes marcaban el camino a la investigación y representaban los enigmas a desentrañar durante el proceso. ¿Qué es el cine laberíntico? ¿Es “*El tiempo recobrado*” un filme laberíntico? ¿Cómo se relaciona una obra de estructura laberíntica con el espectador?

### ¿Qué es el cine laberíntico?

El primero de los cuestionamientos lleva inevitablemente a algunas preguntas anteriores: ¿Qué es el laberinto? ¿Cómo se manifiesta el concepto de laberinto en el arte?, preguntas que marcaron la primera parte del análisis y buena

parte del marco teórico, pues fue preciso comprender cabalmente *qué es, cómo funciona y cuál es la importancia* del laberinto en la historia de la humanidad, para luego, habiendo sentado esta base teórica, poder comprender de manera más acabada como la creación artística puede absorber el concepto para crear a partir de este, eso, antes de acercarnos a su relación en la obra fílmica de la cual poco se ha escrito.

La información recopilada finalmente deja entrever un vacío enorme en las teorías y análisis existentes a partir de la presencia del laberinto en las narraciones tanto clásicas como modernas. Si bien existen dos acercamientos importantes, el primero a partir de las clasificaciones expuestas por Cristina Grau en *Borges y la arquitectura*, y el segundo en base al capítulo siete de *La era Neobarroca* de Omar Calabrese, el primero al considerar sólo la obra borgeana, expone tres clasificaciones que si bien pueden ser útiles para referenciar estudios posteriores sobre obras que presentes características similares, desarrolla una clasificación en base a la visión creativa y la obra de un solo hombre, lo que resta posibilidades de discusión o de relación con otros trabajos similares o contrarias que pudiesen enriquecer el análisis al interiorizar perspectivas múltiples o al menos diversificar las ejemplificaciones. Además, el análisis se plantea – sesgadamente- a partir de la manifestación del laberinto sólo como temática o como parte de la construcción espacial que se desprende de las descripciones inmersas en la narración literaria, obviando aquellas construcciones que podrían resultar de mayor interés (y de mayor complejidad) como podrían ser las relaciones entre un cuento y otros textos de distinto tipo (relaciones transtextuales), aquellas estructuras que se desarrollan a partir de una puesta en abismo o de una construcción cíclica que conduce al ideal de infinitud o relatos que no se desarrollan de manera lineal. Por otra parte, el segundo de los acercamientos, perteneciente al capítulo siete de *La era Neobarroca* de O. Calabrese parece dar mayores luces sobre el uso del laberinto como estructura, sin embargo la extensión del capítulo –de sólo tres páginas- no permite un real desarrollo y una profundidad considerable en las tres clasificaciones que propone, trazando sin embargo, algunas luces sobre la utilización del laberinto como estructura tanto en la obra audiovisual como en estructuras de otro tipo.

Aunque las seis clasificaciones –tres expuestas por Grau, tres expuestas por Calabrese- sientan una base teórica, fue preciso agregar dos formas del laberinto que expusieran aquellas construcciones que podríamos considerar laberínticas (por su complejidad) y que no estaban manifestadas anteriormente, para finalmente poder establecer una base de análisis que pudiera servir como

instrumento para analizar las obras fílmicas y poder clasificar aquellas películas en algunas de las ocho tipologías descritas.

En principio, y volviendo a la definición más básica, podríamos considerar *cine laberíntico* a cualquiera creación audiovisual que, al igual que la definición más básica del concepto de laberinto, haga evidente una construcción compleja cuya finalidad sea la de extraviar al espectador. Las complejizaciones pueden estar determinadas por cualquiera de los elementos que componen la obra fílmica (imagen, sonido, puesta en escena, montaje, etc.), en la relación que estas establezcan entre sí y con el espectador. Por otra parte, podríamos considerar también, cine de carácter laberíntico a cualquier creación audiovisual que comparta en mayor o menor medida alguna de las características descritas en el “laberinto de duplicaciones”, “laberinto de adiciones infinitas”, “laberintos de vía única”, “laberintos de puesta en abismo”, “laberinto ejemplificado en la enciclopedia Einaudi”, “laberinto no lineal ejemplificado en la novela Duluth”, “laberinto ejemplificado en la serie Dallas” y en el “laberinto ruiciano”.

#### ¿Es “El tiempo recobrado” un filme laberíntico?

La segunda parte del análisis tenía como finalidad analizar, en base a los aportes teóricos alcanzados durante el primer capítulo de la misma el filme *El tiempo recobrado* a fin de comprender las características compositivas de su estructura y como estas se relacionan con las construcciones de tipo laberíntico.

En base al análisis podemos alcanzar seis conclusiones:

Primero: El filme comparte rasgos laberínticos –en mayor o menor medida- con todos los tipos de laberintos descritos en la primera parte del análisis; *laberinto de duplicaciones* a partir del uso constante de dobles en la puesta en escena (estatuas, apariciones fantasmales, duplicación del personaje Proust, sombras chinescas, uso de espejos); *laberinto de adiciones infinitas*, al menos como potencia del relato para continuar infinitamente desplegando nuevas ficciones en base a la narración principal; *laberinto de vía única*, entendiendo el filme como unidad narrativa de orden pre-establecido e inalterable que obliga al espectador a sumergirse en el laberinto a merced de la narración sin poder éste hacer una pausa, retroceder sus pasos o encontrar alguna forma individual de recorrer el laberinto; las construcciones de *puesta en abismo* abundan tanto en la puesta en escena como en la estructura narrativa; el *laberinto ejemplificado*

en la *Enciclopedia Einaudi*, responde a la misma lógica con que se desarrolla el concepto de inconsciente fotográfico como mecanismo de cohesión y relación entre las escenas del filme, construyendo pasajes temáticos que hacen fluir la narración a partir de los elementos comunes en la memoria del narrador; el *laberinto no lineal ejemplificado en la novela Duluth* corresponde a aquellas narraciones donde no existe una clara continuidad de tiempo y espacio, en el filme, si bien existe un orden de los acontecimientos en torno a ciertos elementos comunes (el tiempo, algunos personajes como Saint-Loup, Gilberte, Barón de Charlus, etc.), la lógica que rige la progresión narrativa es indescifrable y cada escena, plano o fragmento funciona como capsula temporal individual que se relaciona con el resto de la estructura no a partir de su continuidad temporal, sino, a partir de las relaciones temáticas que la memoria del narrador (Proust) establece. *Laberinto ejemplificado en la serie Dallas*, derivado de la misma lógica de no linealidad señalada anteriormente, cada fragmento de la estructura del filme (plano, escena, secuencia) puede y debe ser comprendido como fragmento narrativo unitario (según Ruiz, cada plano es un filme)<sup>95</sup> que se relaciona con el resto sin necesariamente plantear un desarrollo evidente en el tiempo o en los personajes. Por último, el *laberinto ruiciano*, juego de combinaciones azarosas que bien pudieron dar el orden al filme difiriendo drásticamente con el ordenamiento narrativo de la novela de Proust.

Segundo: La puesta en escena desarrolla constantemente un laberinto de duplicaciones, los personajes están replicados tanto en espejos, en su relación con las estatuas que aparecen en todos los espacios y también en dobles de sí mismos que –venidos de otro tiempo- se hacen presentes para interactuar entre sí.

Tercero: El filme desarrolla la narración a partir de concatenaciones mnemónicas que responden a la lógica de raíz fasciculada descrita por Deleuze y Guattari, lógica que corresponde a una multiplicidad que se desarrolla en base a un eje pivotante, en este caso, el eje corresponde a las temáticas que cohesionan cada uno de los capítulos de la novela (su morada en Tansonville, el Barón de Charlus y una fiesta en casa de la Princesa de Guermantes) y, en el caso de la obra fílmica, cada una de las secuencias en las que se divide la estructura narrativa.

Cuarto: El tiempo es también de lógica laberíntica al menos por cuatro aspectos de su representación. Primero, el tiempo del filme es en primer

---

<sup>95</sup> Raúl, Ruiz. 2000.

término la rememoración de Proust anciano, es decir el tiempo pasado que diverge de un tiempo presente, sin embargo con rapidez este tiempo pasado diverge en otro tiempo anterior, para luego introducir escenas oníricas y comenzar una divagación temporal que apresuradamente va borrando las huellas que podrían rastrear su ubicación dentro de la vida de Proust. Segundo, la estructura del filme se asimila a la figura de un espiral, las memorias del anciano Proust exploran el pasado para –eventualmente- volver al presente, sólo para detenerse ahí un momento y luego volver a introducirse en la memoria a fin de rescatar más tiempo. Por tanto, el filme constantemente retrocede y vuelve al presente sólo para en la secuencia siguiente retroceder más aun y luego retrotraer la narración al presente en un movimiento temporal constante. Tercero, en cada fragmento narrativo, el tiempo no se desarrolla de manera cronológica, es decir, cada plano, escena y secuencia corresponde a un recuerdo específico que –como el tiempo de una fotografía- se encuentra suspendido. Pareciera ser que los personajes están condenados eternamente a repetir las mismas frases, a utilizar los mismos gestos y a caminar por los mismos salones, sin jamás poder despegarse del paréntesis de tiempo y espacio que los contiene salvo –quizás- el joven Proust, que es tanto el protagonista de sus recuerdos como el que les da origen y puede, en la forma de un demiurgo narrador, saltar de espacio a espacio, de tiempo a tiempo según sea su voluntad. Cuarto, el tiempo se construye de manera abismal, pues lo que reconocemos como el presente fílmico corresponde a la vejez de Proust donde se encuentra escribiendo la misma historia que se nos está narrado, es decir, en algún momento determinado la historia narrada llegará al punto donde el personaje de la novela comienza a escribir su propia novela, insertándonos en un bucle sin final.

Quinto: El filme y la novela se relacionan de manera abismal, el primero narrando tanto lo contenido en esta como su propio origen, la segunda siendo el sustento de la narración fílmica.

Sexto: Ruiz construye un espacio, una puesta en escena, que está en constante movimiento, las apariciones fantasmales se relacionan frecuentemente con los personajes y el mismo decorado se desplaza por entre los personajes sin que estos lo noten.

## ¿Cómo se relaciona una obra de estructura laberíntica con el espectador?

Hemos considerado la estructura narrativa laberíntica como una estructura que posee rasgos y características que le son propias y que por tanto deben generar formas únicas de relacionarse con el espectador. En base al análisis, se pueden alcanzar seis conclusiones que describen los hallazgos encontrados:

Primero: Las construcciones laberínticas –al igual que la mayoría del arte contemporáneo- exigen una constante participación del espectador quien debe generar los puentes que unan los fragmentos que la componen. Cada obra será por tanto única pues estará determinada por el conocimiento, la cultura, los intereses y la creatividad de cada uno de los espectadores.

Segundo: La obra laberíntica es esencialmente una obra abierta, y por tanto, una obra cuyo sentido se mantiene siempre en la ambigüedad y requiere de la interpretación del espectador para encontrar un sentido completo.

Tercero: La obra laberíntica intenta llamar la atención del espectador, según sea el caso podría esto conllevar a algún cambio en la praxis social.

Cuarto: El extravío que genera la obra laberíntica produce un placer en el espectador que está íntimamente ligado a lo enigmático y al misterio de encontrarse en una estructura a tal punto tramada. El placer que produce la obra es de carácter radicalmente distinto al goce pasivo que genera el cine clásico o al goce estético del arte moderno.

Quinto: Ruiz considera al espectador como un individuo que conoce y ha integrado las leyes que rigen la creación de historias en el cine y, que por tanto, puede anticipar o prever las estructuras propias a la narración. El hecho permite y abre un campo donde las rupturas a esta misma estructura clásica a través de los engaños narrativos y de las múltiples mentiras que se introducen tanto en el quehacer de los personajes como en los espacios, generando constantes rupturas entre lo que el espectador pudiera prever del conjunto y lo que realmente ocurre, es una especie de no-linealidad cohesionada, la historia que en el fondo parece tener una lógica de tiempo y espacio no duda en intercambiar fuerzas de manera constante entre lo real y lo falso, el espectador ya no puede más adivinar lo que habrá a la vuelta de cada esquina, pues cada recodo puede ser la puerta hacia lo insospechado.

## 8.- ANEXO

### 8.1.- SOBRE LOS AUTORES

#### 8.1.2.- MARCEL PROUST

Nace el 10 de Julio de 1871 en el barrio parisino de Auteuil. Hijo de Adrien Proust, reconocido epidemiólogo francés, y de Jeanne Clemente Weil, judía de la región de Alsacia. Desde su infancia mantuvo una condición enfermiza. A los nueve años sufre su primera crisis asmática y de ahí en más, esta enfermedad le impediría desenvolverse con normalidad. A los diecisiete años comienza a frecuentar salones en medio de fiestas de la alta sociedad parisina donde conocería a las familias más importantes; personalidades de todo tipo entre las cuales se contaban músicos e intelectuales que causarían hondo impacto en su formación personal.

Desarrolló durante los años venideros una novela (que sólo se publicaría póstumamente bajo el nombre de "*Jean Santeuil*"), publicó "*Los placeres y los días*" una recopilación de poemas en prosa y relatos. A partir de la muerte del esteta John Ruskin (n. Londres; 8 de febrero de 1819 –m. Brantwood; 20 de enero de 1900) se embarca en la tarea de traducir su obra que –publicada luego- es bien recogida por la crítica aunque resultan un fracaso editorial. Tras la muerte de sus padres en 1905 su salud -debilitada desde la niñez- entra en periodo crítico. Es ahí cuando se confina en una habitación recubierta de corcho para aislarse del mundo exterior e inicia la escritura de lo que sería una de las obras más influyentes en la literatura del siglo XX, "*En busca del tiempo perdido*", heptalogía publicada en quince tomos entre 1913 y 1927. Compuesta por, "*El camino de Swann*" publicada en 1913, "*A la sombra de las muchachas en flor*" de 1919, "*El mundo de Guermantes*", publicada en dos tomos en 1921 y 1922 respectivamente, "*Sodoma y Gomorra*", en dos tomos, 1922 y 1923, "*La prisionera*" publicada en 1925, "*La fugitiva*" en 1927 y por último "*El tiempo recobrado*" publicada en 1927. La novela que el mismo Proust comparó con una compleja estructura de una catedral gótica, busca la reconstrucción de una vida a través de la recuperación de los recuerdos en su plano físico.

## 8.2.- RAÚL RUIZ

Raúl Ruiz Pino nace en Puerto Montt el 25 de Julio de 1941. Después de pasar su infancia y adolescencia en la isla grande de Chiloé, emigra Santiago para cursar estudios de Derecho y Teología. Se dedica desde joven a escribir obras teatrales, en 1963 incursiona por primera vez en el cine con el medimetroaje “*La Maleta*” que no llega a estrenarse sino hasta el año 2008, gracias al trabajo en conjunto de la Cineteca de la Universidad de Chile y del Festival de Cine de Valdivia donde es exhibido por primera vez. En los años posteriores, realiza algunos trabajos que no llegan a ver la luz (el caso de su primer largometraje nunca terminado, “*El Tango del Viudo*”) y además trabaja en la Corporación de Televisión de la Universidad de Chile (canal 9) entre los años 1963 y 1968, en momentos en que la estación televisiva funcionaba en dependencias de Chile Films y pertenecía a la Universidad de Chile.

Estrena en 1968 *Tres Tristes Tigres*, largometraje basado en el deambular nocturno de tres personajes cuyas motivaciones parecen imprecisas y se debaten entre bares, hoteles, quintas de recreo y otros lugares de un Santiago enigmático. La película que al igual que todo el resto de la filmografía de Ruiz ahonda sobre las posibilidades narrativas de la imagen, a través de una forma narrativa fragmentaria y de la construcción de diálogos contradictorios o paradójicos, se basa en la obra homónima de Alejandro Sieveking. El filme –que al momento de su estreno se exhibió sin éxito de público y sólo críticos y comentaristas especializados que pudieron observarla en el Segundo Festival de Cine de Viña del Mar reconocieron su valor-, se transformaría eventualmente en una de las obras más importantes de la filmografía nacional, siendo además punto de partida de la exitosa carrera fílmica de Ruiz.

El año siguiente viaja a Argentina a cursar estudios de cine y realiza una serie de trabajos de orden más político: “*Militarismo y Tortura*” (1969) y “*La Colonia Penal*” de 1970. Además enseña cine entre 1969 y 1972 en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso.

El 11 de septiembre de 1973, día del golpe de estado, Ruiz se encontraba en la preproducción del filme “*Interferencias*”, película basada en la historia real del obrero Jorge Tomás Henríquez G. cuidador de una antena que permitía al gobierno allendista interferir la señal de Canal 13 hacia el sur del país y que apareció asfixiado en su casa el 20 de marzo de 1973. Interrumpida la filmación, Ruiz cruza la cordillera y se instala en Argentina para cruzar finalmente el atlántico y en 1974 exiliarse en Francia.

Realiza en 1977 "*La vocación Suspendida*" y en 1978 "*La hipótesis del Cuadro Robado*", filmes con los cuales adquiere cierto renombre; en 1979 Alcalá de Henares realizan la primera retrospectiva fílmica a su obra.

Su ritmo de trabajo, de unos siete filmes por año, produjo un número incierto de filmes que superan ampliamente la centena; entre ellos destacan "*El Territorio*" (1981), "*Las Tres Coronas del Marinero*" (1983), "*La Isla del Tesoro*" (1985), "*Las Soledades*" (1992), "*El Tiempo Recobrado*" (1998), "*Días de Campo*" (2004), "*La Recta Provincia*" (2007), "*Litoral, Cuentos del Mar*" (2008), por nombrar algunos.

A fines de 2009 durante el rodaje del filme *Misterios de Lisboa*, se le diagnostica cáncer hepático, es trasplantado de hígado en marzo de 2010 pero fallece de igual forma el día 19 de agosto de 2011 en la ciudad de París.

## 8.1.- FICHA TÉCNICA EL TIEMPO RECOBRADO.<sup>96</sup>



### Sinopsis

En 1922, Marcel Proust, en su lecho de muerte, se dedicó a la observación de fotografías rememorando su vida. Pero, los personajes reales se mezclan con los de la ficción de su novela. Así, gradualmente la ficción vence a la realidad de su obra y discurre frente a sus ojos. De esta manera sus personajes literarios pueblan sus memorias, cobrando vida en el mundo cerrado de su pequeño departamento de la rue en el Hamelin. Los días felices y paraísos perdidos de su niñez alternan con los más recientes recuerdos de su vida social y literaria. El drama de la guerra, examinando de cerca desde el punto de vista de los círculos sociales de la sociedad parisiense, se transforma en una comedia social.

<sup>96</sup> <http://www.festivaldelima.com/2012/films/el-tiempo-recobrado/>

Ficha Técnica

35mm – Color – 1999 – 158 min

Idioma/Language: Francés

Guión/Script: Marcel Proust, Gilles Taurand, Raoul Ruiz

Fotografía/Photography: Ricardo Aronovich

Edición/Editing: Denise de Casabianca

Sonido/Sound: Philippe Morel, Gerard Rousseau

Música/Music: Jorge Arriagada

Dirección de Arte/Art Direction:

Producción/Production: Paulo Branco

Intérpretes/Cast: Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malcovich, Pascal Greggory, Marcello Mazzarella, Marie-France Pisier

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Herodoto, *Los nueve libros de la Historia*, Barcelona, Editorial Iberia, 1960. En Rivera, Miguel. *Laberintos de la Antigüedad*. Madrid: Alianza editorial. S.A. 1995.
- Rivera, Miguel. *Laberintos de la Antigüedad*. Madrid: Alianza editorial. S.A. 1995.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua Española, Vigésima segunda edición*. <http://www.rae.es/rae.html>, 30 de Enero de 2012.
- Zavala Lauro, *Razón y Palabra: Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>, 30 de Enero de 2012.
- Ruiz, Raúl, *La poética del cine*, Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.
- Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Genette, Gerard, *Introduction à l'Architexte*, París, ed, du Seuil, 1979. En Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996
- Polti, Georges, *Les trente-six situations dramatiques*, París, Éditions d' Aujour'hui, 1980. En Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950. En Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Grau, Cristina, *Borges y la arquitectura*, Madrid, .Ediciones Cátedra, S.A., 1989.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1999.
- Brinck, Guillermo, Comentario sobre rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari, <http://laperadelolmo.wordpress.com/2009/09/03/comentario-sobre-rizoma-de-gilles-deleuze-y-felix-guattari/>. 6 de Enero de 2012.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma, introducción*. Valencia. Pre-textos. 2005.
- Díaz Esther, *Para leer "rizoma"*, <http://www.estherdiaz.com.ar/extos/rizoma.htm>. 6 de Enero de 2012
- Sabrovsky, E. *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile. 2003.
- Sánchez, Garfias. C. *Aventura del Cuerpo, El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Ocho Libros Editores Ltda. Santiago de Chile. 2011.

- Proust, M. *En busca del tiempo perdido, VII. El tiempo recobrado*. C.S. Ediciones. Boyacá 51- Buenos Aires. 1995
- Borges, L. *Ficciones*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.
- Navarro-Juan, S. *Atrapados en la galería de los espejos: Hacia una poética de la lectura en "Pierre Menard" de Jorge Luis Borges*. <http://www.sjuannavarro.com/files/borgespierremenard.pdf>, 15 de octubre de 2012.
- Borges, J.L. *Los dos reyes y los dos laberintos*. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/borges/dosreyes.htm>, 02 de noviembre de 2012.
- S. Eisenstein, V. Pudovkin, G. Alexandrov, *Manifiesto del Contrapunto Sonoro*, <http://eillla.files.wordpress.com/2009/06/manifiesto-contrapunto-sonoro.pdf>, 20 de septiembre de 2012.
- Pimentel, L. *La iglesia de Combray: Un lugar en el tiempo*. <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/invitados/pimentel.html>, 18 de octubre de 2012.
- Barthes. R. *La muerte del autor*. [http://www.foz.unioeste.br/mural2009/arquivos/roland\\_barthes\\_-\\_la\\_muerte\\_del\\_autor.pdf](http://www.foz.unioeste.br/mural2009/arquivos/roland_barthes_-_la_muerte_del_autor.pdf), 5 de diciembre de 2012.
- Hernández, Belver, M. y Martín Prada, J. *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas*. <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/757630.pdf>, 7 de diciembre de 2012.

## 10. FILMOGRAFÍA

- *Roma, città aperta*, Roberto Rosellini. Con Anna Magnani y Aldo Fabrizi. Minerva Film Spa. 1945
- *Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard. Con Anna Karina, Saddy Rebot, Guylaine Schlumberger. Panthéon Distribution. 1962.
- *Scarface*, Howard Hawks. Con Paul Muni, George Raft y Ann Dvorak. The Caddo Company. 1932.
- *Point de fuite*, Raúl Ruiz. Con Anne Alvaro, Steve Baës y Paulo Branco. MK2. 1984.
- *Short Cuts*, Robert Altman. Con Fred Ward, Andie MacDowell, Bruce Davison, Tim Robbins y Julianne Mooreh, Fine Line Features. 1993.
- *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino. Con John Travolta, Bruce Willis, Samuel L. Jackson y Uma Thurman, Miramax Films. 1994.
- *Amores Perros*, Alejandro González Iñárritu. Con Gael García Bernal, Vanessa Bauche y Jorge Salinas. Altavista Films. 2000.
- *21 gramos*, Alejandro González Iñárritu. Con Sean Penn, Naomi Watts y Benicio Del Toro. Focus Features, 2003.
- *Babel*, Alejandro González Iñárritu. Con Brad Pitt, Cate Blanchett y Gael García Bernal. Central Films. 2006.
- *Lola Rennt*, Tom Tykwer. Con Franka Potente y Moritz Bleibtreu. X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte. 1998.
- *Mr. Nobody*, Jaco Van Dormael. Con Jared Leto, Diane Kruger y Sarah Polley. Pan Européenne Production. 2009.
- *Irréversible*, Gaspar Noé. Con Mónica Bellucci, Vincent Cassel y Albert Dupontel. 120 Films, Eskwad, Grandpierre, et al. 2002.
- *Memento*. Cristopher Nolan. Con Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano. Newmarket Films. 2001.
- *L'éden et après*, Alain Robbe-Grillet. Con Catherine Jourdan, Lorraine Rainer and Sylvain Corthay. Como Film, Studio Hraných Filmov Bratislava. 1970.
- *The Shining*, Stanley Kubrick. Con Jack Nicholson, Shelley Duvall y Danny Lloyd. Peregrine Productions, Producers Circle. 1980.
- *Der name der rose*. Jean-Jacques Annaud. Neue Constantin Film, Cristaldifilm, Les Films Ariane. 1986.