

Presidente: Rafael García Garza / Director General: César García Pavón

Jueves, 12 de Julio de 2012

**Carta DE MEXICO** Un Vínculo entre México y España

Inicio Información General Panorama Económico Opinión **MEXICO** Cultura Espectáculos Turismo Gastronomía Deportes

Multimedia - Fotos y Vídeos Lo más Leído Contactanos Carta de México en tu Mail Portadas Síguenos en: México 22:27:34 / España 00:27:34

## Pensar cinematícamente

Lost in Translation

2012-05-23/14:49:59 Rafael García Pavón



Robert McKee, el afamado profesor de guionismo que fue representado en la película Adaptation, nos dice en su libro El Guión que el arte de contar historias es más necesario hoy que nunca porque vivimos tiempos de confusión y de caos en cuanto a los valores y el sentido último de la existencia. Por lo mismo, continúa McKee, el escritor de historias debe tener un sentido filosófico con el que pueda plantear, mediante la creación de imágenes arquetípicas, las preguntas universales sobre la condición humana en situaciones particulares.

Es en este sentido que el cine, como un modo de contar historias y, en particular, manejando la experiencia de la temporalidad, puede ser un camino para filosofar sobre las verdades de la condición humana. Esta forma de hacer filosofía no es nueva: ya Platón y Sócrates la ensayaron, en la edad moderna Kierkegaard y Nietzsche la perfeccionaron, pues su pensar filosófico era un modo de vida que requería la narración y la creación de situaciones en las cuales cada individuo pudiera descubrir la verdad lógica y afectivamente. Puesto que hay verdades, como las morales o las del sentido último de la existencia, que nos implican personalmente en tiempo y espacio como seres humanos en el devenir de nuestra existencia, en un sentido amplio, que no son comprensibles en su abstracción y objetividad, sino que requieren ser reduplicadas en nuestro interior y reveladas en nuestro acción, pues son verdades que implican un llegar a ser. Es la diferencia entre comprender lo que significa el contenido de una afirmación y comprenderse en ella, una es mero conocer y la otra es llegar a ser; es la diferencia entre comprender el sentido de la justicia y ser justo efectivamente.

Este es el caso del filme Lost in Translation (Perdidos en Tokio) de Sofia Coppola, el cual presenta en la historia y en su forma de narrarla cinematográficamente –cámaras, movimiento, luz, tiempos, edición, etc.- dos preguntas filosóficas: ¿Es posible encontrar y vivir con tú alma gemela en las situaciones de vida en las que nos encontramos y en las cuales la mayoría de las relaciones son impersonales, deshonestas, interesadas y superficiales? En relación a esta primera, si la encontrarás y no pudieran estar juntos ¿habrá válido la pena el esfuerzo de búsqueda y haberla encontrado? Ciertamente hay, como decía Aristóteles, muchas formas de abordar la pregunta y uno de estos modos es el cine que no sólo nos presenta, ilustra o representa la historia, sino que nos lleva a pensar sobre la realidad y verdad de la pregunta.

La aportación filosófica del filme a estos cuestionamientos se encuentra en su modo de narrar la historia, esto es mediante la convergencia de los medios cinematográficos que generan una imagen sobre la misma, su dificultad y una posible respuesta comprensible sólo al seguir la propia historia.

Artículos anteriores

Rafael García Pavón

- Los Rolling Stones rediseñan su logo
- Levi: Festival Internacional de Teatro de Papel
- Pensar cinematícamente
- Ética y Hospitalidad

Newsletter Digital

[http://cartademexico.com/web/ver\\_masOpinion.php?id=3797&columnista=9](http://cartademexico.com/web/ver_masOpinion.php?id=3797&columnista=9)

# Pensar cinematícamente

Lost in Translation

2012-05-23/14:49:59 Rafael García Pavón

Robert McKee, el afamado profesor de guionismo que fue representado en la película Adaptation, nos dice en su libro El Guión que el arte de contar historias es más necesario hoy que nunca porque vivimos tiempos de confusión y de caos en cuanto a los valores y el sentido último de la existencia. Por lo mismo, continúa McKee, el escritor de historias debe tener un sentido filosófico con el que pueda plantear, mediante la creación de imágenes arquetípicas, las preguntas universales sobre la condición humana en situaciones particulares.

Es en este sentido que el cine, como un modo de contar historias y, en particular, manejando la experiencia de la temporalidad, puede ser un camino para filosofar sobre las verdades de la condición humana. Esta forma de hacer filosofía no es nueva: ya Platón y Sócrates la ensayaron, en la edad moderna Kierkegaard y Nietzsche la perfeccionaron, pues su pensar filosófico era un modo de vida que requería la narración y la creación de situaciones en las cuales cada individuo pudiera descubrir la verdad lógica y afectivamente. Puesto que hay verdades, como las morales o las del sentido último de la existencia, que nos implican personalmente en tiempo y espacio como seres humanos en el devenir de nuestra existencia, en un sentido amplio, que no son comprensibles en su abstracción y objetividad, sino que requieren ser reduplicadas en nuestro interior y reveladas en nuestra acción, pues son verdades que implican un llegar a ser. Es la diferencia entre comprender lo que significa el contenido de una afirmación y comprenderse en ella, una es mero conocer y la otra es llegar a ser; es la diferencia entre comprender el sentido de la justicia y ser justo efectivamente.

Este es el caso del filme Lost in Translation (Perdidos en Tokio) de Sofia Coppola, el cual presenta en la historia y en su forma de narrarla cinematográficamente –cámaras, movimiento, luz, tiempos, edición, etc.- dos preguntas filosóficas: ¿Es posible encontrar y vivir con tú alma gemela en las situaciones de vida en las que nos encontramos y en las cuales la mayoría de las relaciones son impersonales, deshonestas, interesadas y superficiales? En relación a esta primera, si la encontrarás y no pudieran estar juntos ¿habrá válido la pena el esfuerzo de búsqueda y haberla encontrado? Ciertamente hay, como decía Aristóteles, muchas formas de abordar la pregunta y uno de estos modos es el cine que no sólo nos presenta, ilustra o representa la historia, sino que nos lleva a pensar sobre la realidad y verdad de la pregunta.

La aportación filosófica del filme a estos cuestionamientos se encuentra en su modo de narrar la historia, esto es mediante la convergencia de los medios cinematográficos que generan una imagen sobre la misma, su dificultad y una posible respuesta comprensible sólo al seguir la propia historia en el tiempo mismo de su acontecer, y que el cine logra con los recursos del montaje y la edición en un juego entre distancias y simultaneidades, de espacios y tiempos, que juegan, a la vez, con los diálogos entre los personajes. Es decir la imagen no se genera sólo por la acción, por la historia, el montaje o la edición, sino por el proceso de relación de todas en aras de hacer presente la historia al espectador. Esta imagen es así un devenir en la narración fílmica, que permite comprender de donde surgen estas preguntas fundamentales y cómo se experimentan. Dicho de otra manera, el carácter mismo de la imagen como devenir o acontecimiento de sentido consiste en el hecho de que al mismo tiempo que muestra, oculta también todo su sentido, pero en el mismo mostrar se invita a comprender ese sentido y eso es lo que nos pone a pensar sobre lo mostrado para seguir la historia.

En relación con lo afirmado, quiero mostrar cómo un filme, en este caso *Lost in Translation*, con sus medios propios y su naturaleza específica, no sólo es un buen entretenimiento o una ilustración de ideas filosóficas, sino que nos dice algo de verdad sobre la condición humana; es decir nos hace pensar filosóficamente acerca de ello de modo cinematográfico ya que el pensar no se reduce a la lógica de las ideas implicadas, sino a la experiencia de la narración, a las situaciones de decisión, las emociones implicadas y la temporalidad con la que cada una se lleva a cabo. En una palabra, es un pensar en devenir con el mismo devenir del filme, podríamos decir que se deviene filme al devenir pensamiento y este devenir es la imagen misma.

El juego de creación, por el cual deviene el cine, es principalmente el del tiempo: el de la duración de las acciones y los diálogos, los movimientos de la cámara y sus ángulos, los cortes entre las escenas y las distancias entre una y otra. Estos juegos pretenden crear un sentido y percepción de continuidad en las contradicciones y simultaneidades entre memoria y expectativa, resolviéndose mediante las decisiones de los personajes, que se reduplican a su vez en el espectador, provocando el acontecer de la imagen que da sentido de unidad al filme completo y por tanto a su sentido filosófico. La imagen no está así ni antes ni después del filme, sino en el acontecer mismo del filme, la verdad está en el filme cuando llega a ser. En otras palabras, el filme nos hace pensar cinematográficamente, como diría Thomas Wartenberg o logo-páticamente, como diría Julio Cabrera.

¿Cómo se da este pensamiento cinematográfico en *Lost in Translation* mediante los juegos mencionados entre los diversos medios que utiliza el cine para generar su acontecer? La película nos plantea el tema de que el encuentro con un alma gemela es posible inclusive cuando más perdidos y enajenados estamos, y que su búsqueda vale la pena aunque no se pueda vivir con ella, pues lo que se adquiere en el proceso es a uno mismo.

El filme cuenta la historia de dos personas, Bob (Bill Murray) en los 40's y Charlotte (Scarlett Johansson) en los 20's, que se encuentran como almas perdidas en un mundo diferente, la ciudad de Tokio. En su mundo interior y personal se encuentran ajenos a sus matrimonios –Bob con 25 años de matrimonio y Charlotte con 2 años de matrimonio–, a sus parejas, a su profesión y a sus perspectivas de vida, lo cual se denota en sus estados de ánimo de apatía, indiferencia y con falta de emociones; y, en cuanto al mundo exterior, no se entienden con nada de lo que está sucediendo.

El filme nos va narrando cómo se da el encuentro entre ellos y cómo en su desarrollo logran pasar, uno y otro, de la apatía a la alegría de vivir, de la ausencia de emociones a las lágrimas con significado, de una ciudad gris a una ciudad simbólica, de no tener ninguna relación a tener la conexión de extrañarse cuando deben despedirse. Pues la película va del encuentro a la despedida, pero esa despedida no es fría o trágica, sino llena de alegría, emoción, esperanza y significado porque cada uno, aunque tomen caminos por los que nunca se vuelvan a encontrar o se encuentren de nuevo, han logrado con su relación recuperarse a sí mismos como personas. El misterio del amor, no en un sentido simple de historias con un final feliz, es como lo que se muestra en este filme la posibilidad de comunicarse, comprenderse, unirse, compadecerse, trascenderse, de forma singular a pesar de las diferencias y las condiciones del mundo que nos hagan separarnos.

Por lo que lo fundamental de la narración del filme es poder situarnos en esta situación de pérdida, de extrañeza, de desánimo en ambos personajes y llevarnos en el devenir de su encuentro a través del filme. Un encuentro en el cual podamos comprender porque son almas gemelas y qué es lo que hace posible la relación a pesar de las circunstancias, en otras palabras, que la cinematografía del filme nos haga pensar en esta pregunta y en su posible respuesta en el devenir mismo de la historia.

El filme logra esto, a lo largo de la narración, con la interacción entre lo que representa a cada personaje en el filme y su historia en varios juegos del tiempo. Estos juegos tienen tres puntos nodales en la historia, representados por tres diálogos entre Bob y Charlotte en los cuales las preguntas, motivaciones y respuestas a la pregunta filosófica, se establecen, y nos sirven como punto de referencia para comprender los modos cinematográficos cómo contar la historia nos hace pensar sobre este tema. Estos diálogos son: el primero cuando no se conocían y dialogan en la madrugada por primera vez sobre las razones por las que se encuentran en Tokio; el segundo cuando después de conocerse y de haberse ido de fiesta en la vida nocturna de Tokio se confiesan uno a otro sus verdaderos problemas y su atracción mutua; el tercero cuando casi al final de la película, y después de darse cuenta que su relación como amantes no puede ir a ningún lado, dialogan sobre el significado de su relación y las posibilidades futuras.

Teniendo en cuenta esta estructura los juegos cinematográficos o modos de pensar cinematográficos, al contar la historia, se dan en varios momentos:

Primer momento: En una secuencia determinada la diferencia que hay entre qué tanto se nos muestra de un personaje y qué tanto del otro por separado, en términos de tiempo y espacio, sin saber si tendrán o no una relación, sin que haya simultaneidad entre las historias de uno y otro. Esto se puede ver antes del primer diálogo e inmediatamente después del mismo. Antes lo que nos muestra el filme es sólo a Bob, nos dice quién es, cómo se siente en esta ciudad y lo que está haciendo en ella. Sobre Charlotte vemos o sabemos muy poco, pero los tres momentos en que aparece son para decirnos que alguna relación tendrá con Bob, pero aún no sabemos cuál.

Después, nos muestran quién es Charlotte, cómo se siente en esta ciudad y qué hace; de Bob ya no se nos dice nada, sino sólo tres destellos hasta el momento en que Charlotte lo invita a salir por la noche.

¿Qué sabemos de Bob?, ¿Qué sabemos de Charlotte? Y ¿cómo es su interacción en este modo cinematográfico de presentarnos su relación? Bob es un artista de cine de edad madura que ha llegado a Tokio a filmar un comercial

de un Whisky japonés, el cual no le interesa en lo más mínimo y sólo lo ha hecho por dinero, pues no parece tener mucho trabajo en el cine. Los niveles y motivos de su actitud, conforme avanza la película, se van profundizando desde sentirse ajeno a una ciudad que no se conoce, hasta saber que el verdadero motivo es que ha perdido el sentido de su matrimonio desde que nacieron sus hijos y se siente inútil y no necesitado por nadie.

La belleza del filme, en este sentido, es cómo esta causa interna de Bob no se dice explícitamente, sino visualmente con todas sus relaciones externas con el mundo, los objetos y las personas, son signos de alguna forma de su vida interior. Cuando llega a la ciudad de Tokio, desde el interior de una limusina su visión de la ciudad es de confusión y eclecticismo total, sin armonía o proporción, donde no hay algo que pueda identificarse como local o propio, un sentido completo de desapropiación del mundo, pues lo que ve son muchas luces estrambóticas, publicidad occidental con el lenguaje japonés completamente ininteligible para un norteamericano como él; cuando llega al hotel tanto los empleados como los representantes de la compañía que lo esperan para hacer el comercial le son incomprensibles, en cuanto a tamaño él es el doble de alto prácticamente que todos, y los protocolos de bienvenida son exagerados en cuanto a qué necesita, pero en el fondo no necesita nada de lo que le ofrecen, en su cuarto de hotel no le queda la bata, no cabe en la regadera, no entiende las películas donde él sale en la televisión dobladas al japonés, en el bar del hotel hay de todo tipo de personas que no parecen representar ninguna nacionalidad y el grupo es americano cantando jazz o blues.

Las dos secuencias más importantes, y que sintetizan todo este sentimiento, son cuando filma el comercial y cuando le envían a una mujer a su cuarto. Cuando filma el comercial se da una incomprensión total entre la discordancia total entre el largo de las oraciones, gestos y lenguaje del director del comercial, con la brevedad de la traductora; y cuando le envían a una mujer a su cuarto, para tener una relación íntima, nunca entiende de qué se trata, no sabe qué hacer y ni siquiera siente deseos.

Sabemos también que con su esposa parece no tener una relación muy afectiva, pues durante la película las conversaciones con ella son banales, triviales sin ninguna implicación afectiva, son de lo que ella necesita para deberes de la casa y cuidado de los hijos, pero nunca se ve una pregunta o un cuidado o una necesidad de su presencia con ella.

Durante toda esta secuencia, que genera el primer acto del filme, a Charlotte la vemos tres veces: la primera, cuando Bob la mira en el elevador pues es como haber visto una cara familiar en medio de un mundo al que nos pertenece; la segunda es cuando se vuelven a mirar en el bar y la tercera es cuando los dos no pudiendo dormir, de forma casual se encuentran en el bar y dialogan.

Después del diálogo, ¿qué sabemos de Charlotte? Sabemos que es una mujer de 20 años casada con un joven fotógrafo que está en Tokio por trabajo y ella se la pasa, prácticamente todo el tiempo, sola, sin su atención, tratando de matar el tiempo en el hotel o en el cuarto del hotel. Es decir, la notamos completamente aburrída, después sabemos que estudió filosofía, que no trabaja y no sabe qué hacer con ello.

Cinemáticamente, al igual que con Bob, la película irá profundizando en los motivos de su aburrimiento que han legado a la insensibilidad de los valores profundos como la espiritualidad de un templo budista. En esta primera parte nos los muestra con la forma en que se relaciona con el mundo, las personas y los objetos. Para empezar vemos como se la pasa deambulando en el hotel, igual se encuentra deambulando por la ciudad de Tokio, pero en este deambular no se involucra en ninguna actividad es como una observadora pasiva, y que desde su perspectiva la ve como una ciudad sin signos para orientarse. Dentro de su cuarto de hotel intenta redecorarlo con los que colecciona de su vagar, su manera de vestirse nos la presentan poco cuidada y poco arreglada de sí, y cuando está dentro de su cuarto de hotel se la pasa en ropa interior, como alguien que sabe que no saldrá y no tiene ningún sentido vestirse o cambiarse o arreglarse, porque no ha para quién.

Con su esposo la relación es completamente superficial, son mundos aparte que cuando uno habla el otro no escucha y viceversa, lo cual se hace más notorio al aparecer el personaje de Kelly, una antigua modelo y amiga de su esposo, que es todo lo contrario a Charlotte y de alguna forma coquetea con él.

Durante esta secuencia vemos muy poco a Bob o sabemos muy poco de lo que ha estado haciendo, lo vemos cuando al verse de nuevo en el bar ella se le acerca porque se encuentra con su esposo y Kelly, y está completamente fuera de sitio, en ese acercamiento se da el primer paso para que al día siguiente cuando el esposo de Charlotte se va de trabajo a otra ciudad japonesa por varios días ella sienta la confianza de salir con él y unos amigos por la noche.

La referencia que anuda las dos secuencias es cuando se encuentran en el diálogo en la madrugada en el bar, en el cual se plantean dos preguntas que representan, al mismo tiempo, los motivos de búsqueda de Charlotte y para Bob son preguntas a las que ya había dado una respuesta y dejado de pensar en ellas. La primera pregunta es ¿qué hace cada uno ahí? Y la respuesta de ambos, aunque diferente es parecida en su motivo interno: Bob dice estar haciendo un comercial, por escapar de su mujer, o porque su mujer tiene cosas que hacer; mientras que Charlotte expresa que es por el trabajo de su marido, pero los dos no saben qué hacen ahí realmente, y ella no sabe con quién se ha casado. La segunda pregunta que le hace Charlotte: ¿se puede amar a la misma persona después de 25 años? Bob contesta con ambigüedad pero con la certeza de sentir que ya no ama a su esposa como antes, y eso es lo que busca Charlotte, porque como lo dirá más adelante y cómo se verá, no se encuentra con su esposo, no sabe quién es y qué hace ella con un hombre como él.

Estas dos grandes secuencias, como presentación de los dos personajes por separado y con pequeños destellos de su interacción anudados por ese diálogo de la madrugada, nos hacen pensar si estos dos personajes que se hallan

perdidos y distanciados de sus parejas, ¿no tienen más en común? Y si lo tienen, con la dilatación temporal de las escenas de uno y otro genera la tensión interna que nos dispone a un tipo de relación pero que, al mismo tiempo, nos plantea la posibilidad que no se dé nunca, es decir las posibilidades están planteadas y sentidas, reduplicadas de alguna forma en el espectador, pero aún no hay transformación de los personajes; ésta se dará cuando sus tiempos se hagan simultáneos. Y el que los tiempos se hagan simultáneos, o más correctamente, contemporáneos quiere decir, cinemáticamente, que ya no están separados por las distancias de las escenas, o por las distancias de los espacios o de las edades, sino que se comprenden mutuamente en el descubrimiento íntimo de sus situaciones y anhelos comunes, por lo cual cinemáticamente las escenas separadas, se acortarán, y tendremos la impresión cinematográfica de estarlos viendo juntos cuando están separados. Este es el segundo tipo de interacciones.

Segundo momento: Esta misma interacción cómo se va acortando o haciendo más larga dependiendo de la cercanía o lejanía de la relación entre los personajes; es decir, cuando no se conocen aún los fragmentos son más espaciados y, cuando están a punto de conocerse, son más cortos lo cual nos va comunicando emocionalmente el ritmo de la relación. Es decir, gracias a la discontinuidad, la edición y la dilatación que manipula el director del filme, se comprende que lo que los hace encontrarse, y ser almas gemelas, es la contemporaneidad de sus tiempos, esto es que no estén en el mismo lugar, como cuando van la fiesta, sino que cuando espacialmente están separados, el filme logra hacerlos presentes uno a otro en la mirada del espectador por medio de la fragmentación de sus historias y la acortamiento del tiempo en la presentación de cada escena por separado. Vemos de forma simultánea su transformación interna. Esto lo podemos ver en referencia al segundo punto nodal, el diálogo en donde se confiesan uno a otro después de la noche de fiesta que tuvieron juntos.

Después de esa noche de fiesta juntos, vemos a un Bob y a una Charlotte atreviéndose a divertirse por el hecho de acompañarse en una ciudad desconocida con amigos desconocidos; vemos a un Bob que cuida de ella y la respeta dejándola en su cama antes de dormir, al mismo tiempo hablando con su mujer y donde se denota la indiferencia de la mujer. Es decir, Bob empieza a transformar su apatía en alegría cuando se da cuenta de la desproporción entre la relación con Charlotte y su mujer, en cuanto a sentirse que alguien lo necesita. Y vemos a una Charlotte, que escenas antes había llorado por sentir que no sentía nada en un templo budista, que se siente atendida, cuidada, acompañada, honestamente comprendida. Después de esta noche compartirán una tarde juntos en el cuarto de Charlotte viendo películas, comiendo palomitas y, en el diálogo, cada uno hará dos confesiones: la primera, sobre sus anhelos internos. Bob nos dirá que tan alejado se siente de su matrimonio y como siente que nadie lo necesita después del nacimiento de sus hijos aunque ellos son un milagro, y Charlotte nos dirá cómo sus anhelos en relación a sus estudios, la filosofía, han sido de ser escritora o con alguna actividad de tipo artístico pero que ante su esposo y la crítica social los ha dejado de lado. Y la segunda, sobre su relación entre ellos, ella le recordará como lo vio en el bar con un smoking con este atuendo elegante, y él cómo la vio en el elevador por primera vez con su cabello, cada uno viendo en el otro un signo de sus propios anhelos internos, hasta el momento de plantearse la pregunta central del filme ¿por qué las personas similares no pueden estar juntas? A lo que Bob responde, porque sería muy fácil.

Después de este diálogo el filme nos presentará a cada uno de los personajes realizando sus propias actividades por separado, pero con menso dilatación de tiempo entre una y otra, y con un ritmo más trepidante, emocional y alegre. Veremos a un Bob que se atreve a vivir y sentir de forma menos apática, vemos a una Charlotte que se arregla, cuida de sí, se motiva, hasta los momentos en que se vuelven a encontrar, como si cada uno pro su parte con la poca distancia entre las escenas, aunque el tiempo real se más amplio, es como si no hubiera tiempo entre ellos, si no una presencia en el devenir de su transformación emocional y en su autodescubrimiento, o en su recuperación, Bob de su alegría y pasión, Charlotte de saber que hacer con ella misma. En este sentido pasado y presente se identifican haciendo acontecer un porvenir entre los personajes, un porvenir actual y real, en cambio en el primer juego de interacciones pasado y presente estaban bien diferenciados, y el porvenir era una simple posibilidad.

Ahora bien, esta contemporaneidad, o este juego de los tiempos entre fragmentos de acciones para generar las escenas, juega durante la película de forma variable para mostrarnos la cercanía o distancia entre los personajes. Tan es así, que en el punto de inflexión anterior al tercer punto nodal del filme, es cuando Bob solo en el bar se encuentra con la cantante del grupo del bar del hotel y tiene una aventura por la noche, esa escena pasa sin referencia a Charlotte y cuando Charlotte al otro día lo va a ver a su cuarto y se encuentra que está con ella, el ritmo de la película vuelve a ser más lento, denotando la decepción o la realidad misma de sus propias diferencias.

En ese tercer diálogo en el cual Charlotte se muestra celosa por Bob, él la sitúa en la realidad de sus condiciones, en el sentido de que él como un hombre maduro no está ahí para cuidarla como si fuera su padre en el tiempo y horas que a ella le parezca, y que su relación no puede pasar de una buena amistad, esto bajo el soundtrack de la canción de los Doors This is the end. Sin embargo, la ruptura no parece ser una ruptura de lo logrado por los personajes por medio de su relación, ni parece una ruptura por la cual uno termine despreciando y reprochando al otro para siempre, sino una ruptura que abre su comprensión al descubrimiento y la transformación emocional que cada uno tuvo y que se resuelve en el momento cuando Bob ya en camino al aeropuerto, ve de nuevo el cabello de Charlotte en medio de esa multitud indiferente, y baja para abrazarla, en el guión diciendo te voy a extrañar y en la película le dice algo pero no sabemos qué dejándolo abierto. Es decir, su relación los des-enajena, Charlotte pudo volver a sentir y ahora tiene un punto de partida emocional, y Bob recobró cierta pasión por lo que es y lo que hace, con la esperanza de recobrarlo en su familia, pero el acto de abrazarse, despedirse y extrañarse, hace que su relación tenga un acto simbólico, sintético y genere una imagen de unidad que resuelve esa pregunta filosófica planteada.

Cinemáticamente esto se presenta primero como la posibilidad de dos extraños en un mundo extraño de

encontrarse por la semejanza de sus motivos y anhelos en esta separación y dilatación de las escenas. Después vemos cómo se presenta no sólo con la duración de tres diálogos nodales, sino en la simultaneidad que convierte a sus tiempos en contemporáneos y los une más allá de las diferencias arrojándolos aun devenir en el cual se descubren y se recuperan a sí mismos, para finalmente dilatar de nuevo el tiempo ante la inevitable despedida que no es un adiós sino un te extraño, es decir, te llevo conmigo aunque no estemos juntos, y eso tiene valor, el valor de que existes por ser amado.

Por ello, el tercero y cuarto momento son: el orden en que se nos presenta en cada acto de la estructura narrativa la acción de un personaje y la del otro; y a duración de sus diálogos en los espacios y tiempos en los que se encuentran y desencuentran, como puntos nodales del devenir de la historia: como el bar, o los cuartos, o los restaurantes, o en el medio de la multitud en donde tanto al principio como al final se encuentran y se desencuentran, se abrazan y se extrañan.

Con todo esto lo que podemos ver que en la forma de narrar en 1 que no es simultáneo en el tiempo produce la emoción del que pasivamente se encuentra en el mundo teniendo un horizonte de posibilidades frente así pero que si bien lo puede percibir no toma ninguna decisión activa, nos pone en la perspectiva de y de otro sin la presencia simultánea del otro. Este tipo de presentación produce preguntas porque la aparente discontinuidad provoca que queramos darle continuidad, la dilatación que le demos prisa y al aprisa que el demos dilatación, lo cual es la forma cinematográfica de hacernos participar y comprender la afectividad de la historia de los personajes, y en ese sentido su verdad.

Con el juego de estos momentos lo que se va generando al mirar la película y seguir la narración son las emociones reales de estar perdidos o estar juntos en cuanto esta experiencia depende de la temporalidad: no es lo mismo extrañar a alguien con quien se está muy conectado por 5 segundos que por un año, no es la misma tensión emocional de espera del otro si entre la propia historia y la del otro que vemos simultáneamente en el cine se dan o no posibilidades de encuentro, si están cerca o lejos, en otras palabras, el filme con estas interacciones nos hace comprender que el encuentro o la extrañeza consigo mismo, el mundo y los otros, depende en especial de la simultaneidad de las vivencias de esos tiempos y su dialéctica interna.

Podríamos decir que el filme nos hace pensar cinematográficamente cómo es el misterio del amor, como una dialéctica interna-externa entre uno y el otro diferente, que con diversos ritmos debe hacerse contemporáneo con el tiempo del otro y así trascender su propio tiempo para descubrir que es amado, no sólo por la persona con la cual se tiene la relación, sino por la persona que se es o puede ser.

Es la filosofía puesta en acción pues comprendemos mediante el ritmo y el movimiento cinematográfico en relación con los objetos de su medio la dialéctica interna de espera y distancia, de cómo el tiempo, cómo ese presente que queda presente como memoria provoca una expectativa que transforma a cada personaje en su estado de ánimo interno y esto los hace recuperar su tiempo perdido. El filme no está sólo ilustrando una teoría, un concepto, sino que su propio modo de narrar propone un argumento del significado y el valor del amor entre dos personas en tiempos de enajenación, que se entiende como contemporaneidad de sus tiempos y se muestra con las interacciones que hemos desarrollado.

El cine nos hace pensar filosóficamente en la medida en que no sólo se propone por sus propios medios cuestionamientos filosóficos sino que el espectador está dispuesto a pensar en las emociones que el modo de narrar le presenta en la historia, pensamiento y emoción, como diría Kierkegaard, no pueden disociarse de las formas o método de conocer el mundo o de comprenderlo, porque la emoción es el modo como esa idea se comprende en su acción y la idea se encarna en una forma emocional y temporal concreta. Una distorsión en la emoción puede crear una distorsión en la comprensión y viceversa, por eso el cine me parece un ámbito no sólo entretenido, sino para pensar mejor en las emociones de nuestra existencia.

#### **Bibliografía:**

- McKee, Robert (2011) El Guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Barcelona: Alba minus.
- Wartenberg, Thomas E. (2007) Thinking on Screen. Film as Philosophy. London: Routledge.
- Cabrera, Julio (1999) Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas. Barcelona: Gedisa.