

Contemporaneidad y acontecimiento en *El violín rojo* El impulso cinematográfico (*elán cinematique*)

Rafael García Pavón



CUAC

UNAM

Posgrado en
Estudios
Latinoamericanos

CUEC

Filmoteca
UNAM

CEIICH

FFyL

SUAC

**CONTEMPORANEIDAD Y
ACONTECIMIENTO EN *EL VIOLÍN ROJO*
El impulso cinematográfico (*elán cinématique*)**

Rafael García Pavón
Centro de Investigación en Ética Aplicada y Valores, AXIOS
de la Facultad de Humanidades en la Universidad Anáhuac México Norte

“Cesca: Y veo una época para la vida, para la lujuria y la energía libre, del otro lado de las montañas y de los mares...en el tiempo, Sé que es confuso, señora, lo sé..pero eso es lo que veo y no me engaño. Su alma es como la de Lázaro.”¹

INTRODUCCIÓN

Las relaciones de la filosofía con el cine como una forma legítima de pensar filosófico plantean según Sinnerbrink diversos tipos de preguntas y de problemas filosóficos que podrían dividirse en dos: 1. La filosofía del cine, como una de análisis de la naturaleza del filme y de la experiencia cinematográfica y 2. Como cine-filosofía (film-philosophy) como una aproximación estética, autoreflexiva e interpretativa que ponen a la filosofía en diálogo con el cine como un modo alternativo de pensar². O, como dicen John Mullarkey y Thomas Wartenberg³, hay tres formas de comprenderlo: como filosofía del cine, filosofía a través del cine o como filosofía cinematográfica.⁴

Esto significa que el cine puede ser un medio con propósitos filosóficos significativos con ciertos límites, pero que es una cuestión abierta y que no se puede prefijar de antemano, por lo cual para valorar la propuesta filosófica del cine como filosofía cinematográfica debe hacerse dándole prioridad al fenómeno particular del acontecer del filme, desarrollando una especie de razón crítica fílmica en interpretaciones de cada filme en particular. Lo que significa que el acercamiento de la filosofía al cine es de modo interpretativo y no solo

¹ *El Violín Rojo*, (*The Red Violin*, François Girard, 1998, 46:30-46:57)

² Cfr. Robert Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*. London: Continnum, 2011, p. 7.

³ Cfr. John Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*. London, UK: Palgrave. Macmillan, 2009. Thomas E. Wartenberg, *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. London: Routledge. 2007.

⁴ Las 4 posiciones según Wartenberg son: 1. Posición extrema anti-filosofía cinematográfica: las películas solo pueden tener un valor heurístico o pedagógico para la filosofía, basado en una distinción epistémica de las empresas filosóficas y cinematográficas 2. Posición extrema pro-filosofía cinematográfica: el cine ofrece un medio equivalente a la filosofía, porque hay algo en el cine y la filosofía que los une. Como Mullhall el cine está en condición de la filosofía al ser auto reflexiva 3. Posición moderada anti-filosofía cinematográfica: el cine sirve a la filosofía con ciertas limitaciones como contra argumentos, experimentos de pensamiento o nos hace reconsiderar algún punto, pero no pueden ofrecer argumentos. 4. Posición moderada pro-filosofía cinematográfica: ve el cine como un medio que puede ser usado con propósitos filosóficos significativos aunque esta de acuerdo en que hay ciertos límites de lo que el cine puede hacer filosóficamente, es una cuestión abierta y cuya respuesta dependerá del desarrollo futuro del cine y de la atención puesta por los filósofos. Cfr. Thomas E. Wartenberg, “On the possibility of Cinematic Philosophy” en Greg Tuck and Harvi Carel (eds.) *New Takes in Film-Philosophy*, London: Palgrave. Mac Millan, 2011.

argumentativo en base a unas categorías fijadas de antemano,⁵ es decir por medios interdisciplinarios, en la cual se haga un énfasis en el carácter performativo, socrático, de la filosofía⁶.

John Mullarkey ha tematizado el encuentro entre la filosofía y el cine como *elán cinématique* (impulso cinemático) en analogía con el *elán vital* de la filosofía de H. Bergson, por el cual el cine piensa de modo filosófico. ¿Qué significa este impulso cinemático? En general que tanto el cine como la filosofía son procesos no acabados y cerrados en un sistema de conceptos o reducidos a una estructura específica, es decir son realidades en movimiento. El cine, por su lado, es un proceso en el que una diversidad de artes, disciplinas, técnicas, tecnologías convergen o se sintetizan para captar la realidad, pero la realidad misma es movimiento, por lo tanto es un movimiento que pretende captar otro movimiento y en esa relación la realidad, como un punto fijo, siempre se escapa, siendo una realidad procesual o divergente, que aunque siempre tiene un campo de referencia, éste es relativo, y así es siempre una relación asintótica con lo real.⁷ En este proceso el cine más que capturar la realidad, participa de ella, y en ese participar, es que se presenta de forma refractiva; es decir no en sí misma, sino en el medio del filme. En este sentido más que una definición del cine, hay un reconocimiento, una vivencia, un diagrama de lo que el cine tiende a ser que son captados en el momento de su realizar en el tiempo. Lo que implica que siempre hay un excedente de sentido en lo presentado, en lo filmado, en lo narrado, algo inagotable y que es “este más, este *elán*, lo que es filosóficamente interesante y pensable, porque es el absoluto que se resiste a todo relativismo.”⁸

⁵ *Idém*, p. 134.

⁶ Por ejemplo Wartenberg habla de tres modos: 1. Cómo el cine al ilustrar una teoría es un modo de contribuir al argumento filosófico. 2. El filme como experimento de pensamiento que en sí mismo es un argumento la presentación de mundos imaginarios y narrados que usan los textos de filosofía. 3. El modo de ser un cine experimental y autoreflexivo como el *avant garde*. Cfr. Thomas E. Wartenberg, *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. London: Routledge. 2007.

⁷ Cfr. John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. XV.

⁸ *Idem*, p. 3.

Del mismo modo cuando la filosofía misma pretende pensar el cine, se encuentra con este *elán* por el cual el cine no puede ser reducido o agotado a una teoría fílmica, y este resistirse, es decir que siempre hay un excedente de sentido en lo pensado filosóficamente del cine, es lo que va delineando lo que el cine es, como dice Mullarkey: “El cine abarca aspectos de cada paradigma del filme-filosofía (film-philosophy) más que ser reducible a cada uno (como su ilustración) en lugar de una ilustración filosófica por el filme, entonces, lo que hay es un devenir filosófico del filme mismo, que se resiste a cualquier reducción teórica particular de su ser procesual: el *elán cinématique*”⁹

Desde esta perspectiva, la filosofía adquiere un modo de pensar adecuado a la expresión estética y artística, y parece ser que en la relación con el cine es el tiempo mismo, la temporalidad. Por lo que creo que la comprensión y el potencial filosófico del cine, o viceversa, es un modo de comprender la temporalidad humana como esencial en su forma de constituirse. Esta es la tesis de este trabajo: es decir que la filosofía cinematográfica es un pensar por medio de la temporalidad y la afectividad¹⁰ en el mismo movimiento de interrelación de tiempos que se llama contemporaneidad, el cual se puede denotar en filmes como *El violín rojo*. Como diría Tarkovski, la verdadera fuerza del cine reside en “dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso ahora (...)el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido.”¹¹ La naturaleza del cine como la filosofía, en su pasión por lo real, tiene que ver con la necesidad del hombre de apropiarse del mundo, y así parafraseando a Tarkovski, si el arte fílmico es un esculpir en el tiempo, la filosofía cinematográfica, sería un pensar esa escultura en el tiempo, idea que pensadores como Kierkegaard y Gadamer han

⁹ John Mullarkey, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁰ En parte esta es la idea de Mullarkey de una no-filosofía del cine, que pretende superar el dualismo entre razón y emoción: “Lejos de ser un sentimiento irreflexivo, discreto, es precisamente el pensamiento afectivo en el tiempo lo que deshace definiciones esencialistas del pensamiento y la filosofía.” John Mullarkey, “Film can’t philosophise (and Neither can Philosophy): Introduction to a non-philosophy of cinema” en Harvi Carel y Greg Tuck, *New Takes in film-philosophy*, Palgrave-Macmillan: London, p. 97.

¹¹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Madrid: RIALP, 1997, p. 84.

llamado contemporaneidad, una forma de comprensión no especulativa y abstracta, sino personal e íntima, por medio de apropiarse del tiempo del otro en el propio tiempo.¹²

Por lo que para explorar el devenir de esta filosofía cinematográfica trataré de esbozar tres de sus elementos y analizarlos en la película de *El Violín Rojo*: primero, el cine como acontecer es una forma de comprender el cine de un modo más adecuado a este carácter de temporalidad; segundo, este devenir del proceso cinematográfico deviene una imagen que es más que figura y tercero la filosofía cinematográfica como contemporaneidad con la temporalidad de la imagen que acontece en el filme.

A. EL CINE COMO ACONTECIMIENTO

Para Mullarkey la categoría de acontecimiento o evento parece ser la más adecuada para comprender al cine como fenómeno de la temporalidad. El acontecer tiene dos características: por un lado es un movimiento y por otro no se subordina ni depende de algún sujeto de categorías *a priori* para suceder, tiene un carácter relacional que trasciende tanto al filme, como objeto, como al sujeto que se afecta o que pretende comprenderlo. El acontecer es un proceso de relaciones que convergen generando un sentido en el tiempo y con una temporalidad específica de forma particular, es decir, no se puede generalizar el acontecimiento, se puede acceder o conocer solo poniéndose en relación personal con su tiempo y su propia temporalidad.¹³ Pero no cualquier suceso es un acontecimiento, éste se convierte en acontecimiento en la medida en que su temporalidad es presente para mí. En este sentido el acontecimiento depende no sólo de que algo suceda o me suceda, sino como dice Mullarkey “un genuino evento no le ocurre a alguien (apareciendo hacia mí discretamente), sino en y a través de alguien (haciéndome

¹² Cfr. John Mullarkey, *Op. cit.*, p. 156. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 1997. Cfr. Søren A. Kierkegaard, *Migajas filosóficas. O un poco de filosofía*, Madrid: Trotta, 2001.

¹³ Cfr. John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 143. Es también como dice Sinnerbrink que lo importante en estética y en el análisis fílmico es la prioridad del particular, en cuanto a hacer justicia a las complejidades estéticas del filme y a la posibilidad de que los filmes puedan hacer filosofía. Cfr. Robert Sinnerbrink, *Op. Cit.*, p. 123.

parte del evento)”¹⁴ Un suceso es acontecimiento porque me mueve, me altera de alguna manera con su cambio o con su temporalidad y así puede convertirse en histórico.

Desde esta perspectiva el acontecimiento lo es en la medida que su suceder provoca alguna ruptura, un sentido de novedad, o de discontinuidad con lo que ya de antemano y de forma inmediata consideramos nuestro mundo y por lo tanto abre la experiencia a nuevas posibilidades, el acontecer tiene en este sentido siempre una presencia como un futuro anterior, lo que podrá suceder, o lo que está por venir¹⁵, es decir abre la percepción de nuestro pasado a un futuro posible, y por otro nos pone en situación de elegir relacionarnos y dejarnos afectar por el sentido o potencial de verdad de lo que sucede.

El suceso no es acontecimiento en la medida en que no hay una sintonía entre temporalidades, es decir, si el suceso tiene una duración demasiado lenta en relación al estado de nuestra propia temporalidad no captaremos el suceso como presente para nosotros y no tendrá carácter de acontecimiento. O al revés es demasiado rápido y nuestra temporalidad es muy distendida. No se trata sólo de ser estimulado, pues el acontecimiento no es la mera estimulación de los sentidos por el suceso, sino que es acontecimiento cuando hay un potencial de comprensión y de sentido. Por lo que para Mullarkey siguiendo a Bergson “vivimos en una multiversidad actual de coexistencias de diferentes temporalidades, pero solo podemos percibir el bloque del universo que coincide con nuestro tiempo.”¹⁶

Lo interesante de la tesis de Mullarkey es plantear cómo el tiempo del cine tiene que ver más con cómo nos afecta la experiencia cinematográfica más que con el tiempo mismo de la duración de la película. En otras palabras la manipulación de la temporalidad cinematográfica que genera la temporalidad propia de la imagen nos afecta de tal forma que puede provocar que no sólo sea un suceso sino en estricto sentido un acontecimiento que altera nuestra propia forma de comprender temporalmente la historia que la película

¹⁴ John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 144.

¹⁵ *Cfr. Idem*, p. 143..

¹⁶ John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 148.

presenta, pero esto sería en cierta forma el modo de pensamiento del filme que se denota en los efectos emocionales y afectivos que produce por los cambios de la temporalidad.

La cuestión es que en realidad el acontecimiento es un recrear el movimiento real por nuestra conciencia, la percepción inmoviliza el movimiento en un umbral específico y después lo reconstruye, lo cual da como resultado la imagen o la idea en relación con un estado de ánimo específico. En este sentido por ello el acontecimiento o la imagen tiene una naturaleza doble: una presencia concreta en nuestra temporalidad y un excedente de sentido, por lo cual puede reinterpretarse o restituirse o moverse el propio sentido. De tal forma que la temporalidad del cine o de su imagen no es la real o natural o mecánica sino la que se elige para reconstituir su movimiento aparente de la propia imagen que es la idea o significado con lo cual un suceso se hace presente para otro.

B. IMAGEN FÍLMICA COMO ACONTECIMIENTO

El filme como acontecimiento se instaura, como dirá Gadamer, en la forma que le corresponde ontológicamente al arte, que es la estructura de juego. En la cual el ser del filme, su *elán cinématique*, no es una idea trascendental que se encuentra fuera del acontecer mismo del filme o en la estructura del sujeto que lo categoriza, sino que es inmanente a la multitud de procesos culturales y naturales que permiten la realización del filme, por lo cual el filme, como el juego es independiente del autor, del jugador y del espectador, sino que es algo anterior, presente y excedente a la conciencia de todos ellos, como dice Mullarkey: “la fuerza que evita cualquier intento de decir lo que le filme es. El *elán cinématique* no ofrece algún contenido sino solo una forma dinámica, un dia-grama, resistiendo cualquier explicación completa.”¹⁷

La imagen que acontece es así la representación como producto de la vinculación entre los medios del filme y el espectador, en el cual se involucra antes que las tomas, antes que los ángulos de las cámaras, el tiempo, los contextos, los umbrales y los horizontes de la

¹⁷ *Idem*, p. 215.

temporalidad.¹⁸ Esta temporalidad que se experimenta como un hacer presente la unidad de tiempos de lo acontecido con los propios, es un impulso que nos dirige a esperar, a recordar o a elegir en el presente, a configurar y reconfigurar, en términos de Mullarkey a generar refracciones de lo real, este impulso es el impulso cinemático.

La imagen no es una figura, sino una forma de ser presente de una realidad cuya naturaleza es el movimiento, es decir que es en la medida de llegar a ser o dicho de otra manera que lo que es no puede reducirse a lo que ya está siendo. Esto no quiere decir que sea un vacío sin fundamento, pues llega a ser en el marco de horizontes de posibilidad marcados por algún fundamento o acontecimiento fundacional. Por tanto la imagen es resultado de un doble movimiento sobre el pasado y sobre el futuro, en el presente, generando una serie de tiempos o velocidades por las cuales esa historia llega o no a ser como resultado de relaciones de sentido.

En este sentido la imagen fílmica no está separada de lo real, no es algo fuera de lo real o ajeno a ello, es la realidad en el modo de su sentido y su afectividad temporal, le pertenece al movimiento de los seres. Ahora bien, la imagen que capta el cine y que configura la imagen fílmica es a su vez movimiento, a través del movimiento de la cámara y de los cortes de las tomas, la imagen fílmica genera su propio movimiento sobre el movimiento de lo que nos muestra, esto es precisamente la refracción, haciendo múltiple la percepción, la emoción y la forma de ser presente de lo real. La imagen no es ni la cosa ni la representación sino la relación, y en ese sentido como dice Mullarkey¹⁹ el cine es la presencia directa del tiempo.

¹⁸ Cfr. John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 164.

¹⁹ Cfr. John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 196.

C. FILOSOFÍA CINEMÁTICA COMO CONTEMPORANEIDAD CON LA IMAGEN FÍLMICA QUE ACONTECE EN EL FILME

Como dice Mullarkey²⁰ lo que nos hace pensar son los tipos de tiempo, que no se reducen a la duración del filme, sino a las unidades y juegos entre memoria y espera. El pensamiento fílmico no es la inmediatez en cuanto tal sino la posibilidad de que el filme y el sentido entre las repeticiones sean presentes para mí, y esto es lo que autores como Kierkegaard y Gadamer han llamado contemporaneidad, en otras palabras lograr una filosofía cinematográfica sería hacerse contemporáneo con la imagen fílmica en el medio mismo de su acontecer temporal, y esta contemporaneidad sería el sentido profundo de recuperar el tiempo perdido. ¿Cómo logra esto el cine? Según Mullarkey y Ricoeur, de dos maneras: por un lado mediante el manejo del tiempo, las velocidades o pausas de lo que ocurre en pantalla, fuera de un contexto ordinario o de un esquema de prejuicios ya pre-establecidos (lo que Ricoeur llama estar en el tiempo) y segundo mediante las repeticiones del mismo filme, que hacen que el filme se pause, para generar entre nosotros y lo que ocurre aquello llamado filme, o lo que para Ricoeur²¹ es el camino de una temporalidad histórica o profunda. Como dice Mullarkey:

Primeramente, es la repetición, las desaceleraciones y aceleraciones en los filmes ‘fuera de contexto’ lo que nos hace pensar, o, dicho de otra forma, es la multiplicidad de tiempos lo que nos lleva al pensamiento. En segundo lugar, es nuestra repetición de los filmes en un contexto crecientemente homogeneizado lo que crea el objeto que llamamos filme. Ambos el filme y el pensamiento que implanta en nosotros (sea filosófico o no) son productos del tiempo, de diferentes velocidades e inmovilizaciones; y estos tiempos nos conciernen, los contextos de visualización y el filme, en interrelación.²²

Lo que nos hace pensar es cuando esa temporalidad se sale de un contexto ordinario, como el ejemplo que Mullarkey pone de la película *Azul* o los casos de las películas de *Bourne* o de un domingo cualquiera, la película *Despertares* o las películas de Tarkovski, en donde la fuerza del esperar o la fuerza del atender que provoca el tiempo saca a relucir las

²⁰ Cfr. *Idem*, p. 164.

²¹ Cfr. Paul Ricoeur, “Función narrativa y experiencia humana del tiempo” en Paul Ricoeur, *Historia y narrativa*, Barcelona: Paidós, 1999.

²² John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 169.

preguntas sobre lo que está llegando a ser en el filme. O como las intermitencias en *21 gramos* en *Lost in Translation* o *Réquiem por un sueño*, en las cuales las duraciones o ritmos entre los que se presenta hacen sentir expectativas o recuerdos sobre lo que esta sucediendo que no es en sí el objeto representado sino el significado y en este sentido la imagen. Pero lo complejo de ello es que esta temporalidad no se reduce al filme sino al tiempo del propio espectador que puede ser más paciente o impaciente con ciertos filmes, y esto mismo puede variar en la repetición del filme mismo o en la situación en la que el filme es visto con la multiplicidad de medios de visualización actuales.

Esto se puede comprender en *El Violín Rojo* porque constantemente cada acontecer del violín se sucede en algún contexto que el filme se esfuerza en hacernos familiar, como la revolución cultural China, pero la velocidad de las tomas se ralentiza en la medida en que el violín y el persona representativa se encuentran, haciendo posible que surja la música, un aunque no tiene que ver en especial con el contexto, sino con el origen del mismo violín o con las expectativas de su nacer o renacer. En su relación los contextos se movilizan en la creación del significado del filme mediante la temporalidad de la imagen y la repetición del filme mismo. Como dice Mullarkey:

El filme, visto una y otra vez, en ciertas situaciones, es como una comida presentada repetidamente cuando la campana suena. Algo nuevo emerge: el filme es visto en una temporalidad diferente, una perteneciendo a él mismo pero también a la repetición impuesta en él por el ver de nuevo y por nuestras propias velocidades de recepción. El filme como una tipo específico de objeto emerge, ralentizado al contexto de visualización aplicado, revelando nuevas cosas acerca de sí y de nosotros en esa interrelación.²³

Esto quiere decir que poder pensar el filme filosóficamente, o el acto de pensar cinemáticamente, es lo que acontece en la interrelación del sujeto que piensa y pretende intelectualizar, o textualizar el filme, y el filme que se resiste en el devenir de sus imágenes a ser textualizado completamente, en esta interrelación que ella misma acontece en el tiempo, a fuerza de la repetición, el filme se configura en una unidad de sentido y al mismo tiempo se configura un pensamiento a partir de ello es “a través de la

²³ *Idem*, p. 170.

concentración en el tiempo y de los tiempos que el filme se formará”²⁴ de tal forma que tanto el sujeto, como pensamiento, y el objeto, como el filme co-evolucionan en relaciones temporales, como fenómenos de la temporalidad, disociándose de un todo indefinido, definiéndose cada uno por sí y al mismo tiempo diferenciándose, mediante este proceso de inmovilización del flujo del filme en relación con el pensar.

La contemporaneidad, o el ser contemporáneo con el filme, significaría que la presencia de la imagen proyectada, su sentido, emociones y devenir, a pesar de su movimiento o de su distancia con el espectador, puede comprenderse, porque se hace presente al propio devenir, se hace presente para el tiempo presente del que presencia el devenir del filme. La contemporaneidad en este sentido no depende por tanto de la experiencia inmediata del filme, depende de que su proceso pueda apropiarlo como mío o como diría Ricoeur que el mundo proyectado, aún ficticio, pueda ser un mundo que habita en mí y determine mi forma de habitar el mundo mismo y en ese sentido tenga presencia para siempre. Para decirlo de otro modo, el filme se comprende en la medida en que es acontecimiento, y lo es en la medida en que se puede comprender, y se puede comprender en la medida de ser contemporáneo con él.

La filosofía cinematográfica como contemporaneidad con el filme como acontecimiento es un ponerse en situación del devenir mismo que presenta el proceso fílmico, en ese sentido es un co-devenir, este proceso creo es lo que Mullarkey en analogía con el *elán vital* de Bergson llama *elán cinématique*, es decir, la comprensión de la realidad en el proceso mismo del devenir de lo real, pero este proceso de devenir tiene la forma del juego de la que nos hablaba Gadamer, por tanto no es ni absolutamente subjetiva ni absolutamente objetiva, sino un entidad relacional, por lo mismo esta comprensión en contemporaneidad es como dirá Mullarkey un sistema de refracciones de lo real, es decir, comprendemos el devenir de lo real mediante una distorsión de la misma realidad en la ficción porque se concibe mediante el mismo proceso dialéctico del movimiento real como un movimiento

²⁴ *Idem*, p. 170

que se contradice a sí mismo. En otras palabras, es el momento en que la realidad cobra su ser en la ficción fílmica al hacerse presente por su movimiento vivido²⁵.

Para Mullarkey esto tiene que ver con la facultad de fabulación, para Ricoeur dentro de ese proceso, con el de la repetición como la experiencia mediante la cual la temporalidad supera la mera intratemporalidad o estar en el tiempo, y para Kierkegaard con la situación de contemporaneidad, en la cual elegimos creer y por tanto hacer presente, y ser contemporáneos con esa realidad, en síntesis, es el proceso mismo de la temporalidad, no entendida como sucesión o como cronología o como medición del movimiento, sino como unidad de la pluralidad de los tiempos.

Para Mullarkey el proceso de fabulación, es el proceso mediante el cual podemos generar sentido o significado de un evento o de un acontecimiento que de por sí parece no tenerlo, es un modo de antropomorfizar parcialmente lo sucedido²⁶, de hacerlo nuestro, que denota la profunda necesidad de la existencia humana de relacionarse de forma espiritual con el mundo, es decir con un sentido de intenciones y con un destino personal, en otras palabras de comprender un sentido, que no sea solo un invento o una creación mitomána para calmar la necesidad interior.

En este proceso de apropiación del mundo, intentamos apropiarnos de su devenir y su movimiento, haciendo conscientes su temporalidad y la propia del sujeto, de tal forma que la apropiación resulte en un modo de poder influir en el movimiento mismo y en su curso, en muchos casos para reducir sus efectos traumáticos. Como dice Mullarkey : “La ficción fílmica es una instancia ejemplar de la fabulación porque explora una de las condiciones principales necesarias para la tal ‘voluntad de incredulidad, a saber el movimiento”²⁷ El cine es precisamente el arte mediante el cual no sólo se capta la duración o la cronología de un suceso, sino su temporalidad específica, inclusive se fabrica

²⁵ Cfr. John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 215.

²⁶ Cfr. *Idem*, p. 177.

²⁷ John Mullarkey, *Op. Cit.*, p. 174.

su temporalidad con una cierta intencionalidad que genera el efecto de un movimiento aparente con efecto real del mismo devenir.

Este es el punto neurálgico de nuestra argumentación, es el mismo movimiento y por tanto su temporalidad asociada la que le da al filme su plausibilidad, puede ser que lo filmado sean diversos objetos desde seres inexistentes hasta puntos y rayas, pero es su movimiento, nos dice Mullarkey, el que nos mueve, por el proceso de fabulación, a antropomorfizarlo y darle una serie de intenciones, sintiéndolo real, porque el movimiento hace que suspendamos la intratemporalidad, la preocupación por lo útil, y reconozcamos su intencionalidad como si fuera la nuestra, pretendiendo que podemos intervenir.

Esto es el significado de que contemporaneidad y acontecimiento como modos de comprender el filme, y en especial como principios de una filosofía cinematográfica sean un *elán cinématique*. Pues este modo de pensar hace referencia a dos principios: el primero que el pensar de un acontecimiento como el filme no puede realizarse de antemano, en el solipsismo del sujeto trascendental, sino en el modo cómo éste acontece; y segundo, que el modo cómo acontece sólo puede acercarse en la medida en que el pensamiento acontezca al mismo tiempo, en el curso de su propio devenir, que va dando como resultado una imagen con su propia temporalidad que es una refracción de lo real y que una de sus formas acabadas es la reflexión, de tal forma que es un proceso abierto de pensamiento que exige siempre una atención a las fuerzas que convergen en realizar el filme en el lenguaje del movimiento y el tiempo, y una tensión particular a cada filme.

C.1 CONTEMPORANEIDAD EN KIERKEGAARD Y REPETICIÓN EN RICOEUR

Lo planteado hasta el momento, como habíamos mencionado, tiene que ver con lo que Kierkegaard ha planteado sobre la contemporaneidad y que la hermenéutica filosófica toma para interpretar el momento en el cual un acontecimiento significativo, y cuya realidad se da en el tiempo; es al mismo tiempo el sentido profundo de la idea de Tarkovski de recuperar el tiempo perdido y de que la temporalidad tiene un sentido

moral. Porque en la estructura del devenir mismo del individuo en singular en la obra de Kierkegaard esto se da como un movimiento de la temporalidad en el tiempo mediante la cual el individuo busca en el curso de su existencia redimir el pasado traumático mediante la repetición en la búsqueda de la verdad que se encuentra en la inocencia perdida²⁸.

De acuerdo con Kierkegaard el devenir del individuo singular en términos de la temporalidad se debate, al igual que el filme, en un movimiento contradictorio y de vaivén como el juego, entre lo pasado o lo finito, el futuro o lo infinito y el presente o la síntesis libre de ambos. Para Kierkegaard lo que está siendo, el presente, una vez sucedido le llamamos pasado y como tal tiene la característica doble de ser simultáneamente una certeza, o un “así”, como lo llama Kierkegaard. El pasado es simultáneamente un “así” de lo sucedido y al mismo tiempo algo incierto, el horizonte de posibilidades que lo hicieron posible suceder. Ahora bien este pasado, se hace histórico, esto es tiene sentido, continuidad y presencia para el presente, en la medida en que creemos en él. Pero al creer en él, invertimos su estructura dialéctica, lo cierto, el cómo sucedió, se reabre actualizando su posible acontecer de otra manera, y su incertidumbre, su posibilidad de ocurrencia en aquél momento, se hace cierta de haber ocurrido, por tanto esta relación histórica con el pasado hace que el pasado no sea una realidad cerrada y determinante, sino siempre un horizonte que puede abrir de nuevo sus posibilidades futuras²⁹, y en este sentido un acontecimiento.

Quiere esto decir que la estructura de la propia temporalidad está en movimiento, lo que se cambia no son los hechos, sino nuestra relación de sentido con los hechos; además de hacer presente de nuevo sus posibilidades no agotadas, su excedente de sentido y por lo tanto hay un sentido de redención del propio devenir, pero para ello hay que creer en el devenir del pasado. Como nos dice Kierkegaard: “Cree en el devenir y por ello suprime en sí la incertidumbre que corresponde a la nada de lo no-existente. Cree en el así de lo

²⁸ Cfr. Catalina Elena Dobre, *La repetición en Kierkegaard. O cómo recuperar lo imposible*, Editorial Académica Española, 2011.

²⁹ Cfr. Soren A. Kierkegaard, *Migajas filosóficas. O un poco de filosofía*, Madrid: Trotta, 2001, pp. 81-92.

devenido y suprime en sí el cómo posible de lo devenido; y sin negar la posibilidad del otro así, el así de lo devenido es para la fe lo más cierto.”³⁰

Para poder creerlo, uno debe situarse en el devenir temporal de otro devenir, para que la situación histórica pueda ser la propia, y comprender su sentido de verdad, y en ese sentido disponerse en la situación de creerlo o no, y en la medida de poder creerlo se modifican las relaciones pasado y futuro, se movilizan, el futuro de alguna manera abre el pasado, y el presente se convierte en ese estar decidiendo un nuevo comienzo de un pasado desde un futuro reabierto. Esta triple unidad que se da en los tiempos, es lo que Kierkegaard llama instante eterno, un instante que dura para toda la eternidad³¹. Como nos dice Kierkegaard: “En el instante en que la fe cree que eso ha devenido y que ha sucedido, convierte en dudoso lo sucedido y lo devenido en el devenir y transforma su así en el cómo posible del devenir. La conclusión de la fe no es una conclusión sino una decisión.”³²

Precisamente para Kierkegaard este movimiento de la temporalidad es lo que fundamenta la comprensión de la existencia, porque no es un comprender la verdad como categorizada y hecha objeto, o como proyección subjetiva en la imaginación del porvenir o el recuerdo de la memoria, sino es un saber de sí mismo en el momento de la actualidad de la decisión que proviene del acto de fe ante la paradoja de creer o no en la verosimilitud de lo que se presenta, es un entenderse con lo que se presenta, y ese “entenderse con” es estar dispuesto a que devenga dentro de nosotros, de otra forma no acontece, y en ese punto la verdad sale a la luz como revelada, es el resultado del *elán cinématique* de algún modo. Como nos dice Kierkegaard: “Cada vez que el creyente deja que ese hecho se convierta en objeto de fe y deja que para sí mismo se convierta en histórico, repite las determinaciones del devenir.”³³

³⁰ *Idem*, p. 90.

³¹ Cfr. Rafael García Pavón, *Contemporaneidad y fe en Soren A. Kierkegaard: El instante de la eternidad en el tiempo*, Editorial Académica Española, 2011.

³² *Idem*, p. 90.

³³ *Idem*, p. 94.

Comprensión como contemporaneidad de lo acontecido, que permite tanto en la existencia individual en relación con el filme plantearse un nuevo comienzo o recuperar un sentido que en una primera vista o lectura no sale a la luz, pero siempre es un comprenderse con el filme, y el filme engendrarse en su relación con el espectador, este intercambio de tiempos posibilita la contemporaneidad en la medida de devenir-con o de dejar que habite de alguna forma la temporalidad cinematográfica. Lo interesante es que la refracción del tiempo que hace la imagen cinematográfica logra esta situación no por presentarse tal y como dura en la realidad, como hemos expuesto anteriormente, sino que mediante la disonancia con esa realidad, con las elipsis, los flashbacks, las fragmentaciones y las duraciones proporcionales a las relaciones entre inquietud y anticipación, es decir, tomando distancia del hecho real como tal, es posible que trascienda su propio tiempo de creación para habitar a tanto espectador este dispuesto a comprender, lo que denota que el tiempo no es ese tiempo vulgar, sino una unidad existencial más profunda.³⁴

Esta misma idea la vemos de alguna forma presentada por Ricoeur cuando analiza las tres formas de experiencia del tiempo, a saber, intratemporalidad, historicidad y temporalidad desde la estructura de comprender el relato de ficción. Su argumentación me parece puede aplicarse de algún modo a la narración fílmica, con la variante de que el presente que debe hacerse tal en la conciencia en el filme se hace primero afectivamente, por ello esta contemporaneidad, esta temporalidad en el filme es primero un reconocimiento afectivo del mismo que después llama a comprenderlo en la conciencia, es decir, a textualizarlo.

La intratemporalidad se da en el hecho de seguir una historia, que tiene que ver con comprender las acciones, los pensamientos y sentimientos que se suceden en cierta dirección, es decir, para poder comprender la narración de un filme, éste debe crear expectativas sobre el comienzo y el final del proceso³⁵. La historia se comprende cuando

³⁴ Soren A: Kierkegaard, *Ejercitación del cristianismo*, Madrid: Trotta, 2009, p. 85.

³⁵ Cfr. *Idem*, p. 192.

este impulso hacia el final de la historia nos obliga a mirar retrospectivamente para comprender su unidad o su coherencia.³⁶ Al narrar la historia, lo que se provoca es hacer que todo este inmerso en el tiempo, no al modo vulgar, sino en la interacción entre el tiempo del mundo y el tiempo de los personajes, que se denota en la forma en que los personajes tienen que hacer algo con el tiempo, por ello el instante de la acción es al mismo tiempo lo posible haciéndose presente y lo pasado presente como condición de la acción, es decir, la acción es un modo de hacer presente.

El sentido mismo del filme no se encuentra solo en su intratemporalidad, es decir, el hacerse presente en el devenir del filme no me da su comprensión, pues ésta se dará en la medida en que pueda haber una relación entre la duración de la historia o de la intratemporalidad, y la unidad entre el comienzo y el final, es decir en la historicidad. Esta experiencia, como ya lo mencionaba Mullarkey y Kierkegaard, se da en la repetición, lo que queremos proponer es que la filosofía cinemática es una comprensión del filme en la medida en que integre en sus principios la repetición que hace posible la experiencia del acontecer como historia. En *El violín rojo* de hecho la repetición es una parte integrante de la narración fílmica con la cual se puede dar la experiencia de la historicidad y al final darse la experiencia profunda de la temporalidad.³⁷

al leer el final en el comienzo y éste en aquél, también aprendemos a leer el tiempo al revés, recapitulando en sus consecuencias terminales las condiciones iniciales del desarrollo de la acción. De este modo, la trama no sitúa la acción humana sólo en el tiempo, como hemos dicho al comienzo de este estudio, sino en la memoria. Y ésta, a su vez, repite el curso de los acontecimientos conforme a un orden que es la contrapartida de la extensión del tiempo entre un comienzo y un final. [...] conlleva la recuperación de nuestras posibilidades más propias.³⁸

Ricoeur así nos habla de varias formas de repeticiones que van adquiriendo el centro del relato: 1. La repetición dentro de un espacio imaginario inicial que se repite durante el proceso de la búsqueda del héroe (repetición fanstamal) la búsqueda sigue siendo lo

³⁶ *Idem*, p. 193.

³⁷ *Cfr. Idem*, p. 207.

³⁸ *Idem*, 205.

esencial no la repetición 2. Cuando la búsqueda misma es una repetición en la forma de un retorno al origen como Ulises³⁹, aquí la repetición da lugar a la búsqueda como la película de una vida iluminada. Y 3. La repetición no como un regreso que es preparación de la búsqueda o como duplicado de un viaje circular, sino que la repetición es la propia forma temporal⁴⁰, como en las confesiones de San Agustín, o como en *El Violín Rojo* precisamente, en donde lo que se repite son las posibilidades de ser implícitas en lo que he sido, es decir se recupera no un lugar privilegiado en el origen o en un sentido onírico, sino en el mismo devenir, lo que se repite es la posibilidad de ser de nuevo.⁴¹

Esto quiere decir que la repetición narrativa, como forma del relato, lo que hace es que constantemente tengamos presente el comienzo en el final y viceversa, de tal forma que lo que se repite son las posibilidades mismas que me han hecho ser o relatar, y en ese sentido es recuperar un sentido no cursado, generar un nuevo comienzo, que hace que el pasado no sea un mero estar allá sino un constante llegar a ser. Como dice Ricoeur: “en ese momento, se repite precisamente lo que puedo ser, los recursos que he de obtener para romper con la forma fijada del destino en el origen. Esta capacidad de repetición evita que quede fascinado por el rostro de la Gorgona que me muestra lo que he sido. Se trata de apreciar lo que puedo ser en lo que he sido. He aquí ya una repetición que no es onírica, sino decidida a afrontar el futuro.”⁴² Así la repetición, que estará en la forma de ser del filme, como en el relato, no es algo de lo que haya que liberarse, es algo que hay que llevar a cabo.

Tanto en Ricoeur, como en Kierkegaard, Gadamer y Mullarkey, la temporalidad no es un mero estar en el tiempo, no es el tiempo vulgar ni la sola distensión psíquica entre retención, ahora y expectativa, sino es el modo específico en el que la libertad humana se realiza como tarea de generación de posibilidades reales de ser, por lo cual el cine nos pone en la tarea de devenir de nuevo.

³⁹ *Idem*, p. 208.

⁴⁰ *Cfr. Idem*, p. 209.

⁴¹ *Idem*, p. 209.

⁴² *Idem*, p. 210.

C.2 CONTEMPORANEIDAD, REPETICIÓN Y *ELÁN CINEMATIQUE* EN *EL VIOLÍN ROJO*

El violín rojo en cada uno de sus acontecimientos repite sus posibilidades de ser, la repetición es una tarea constante para el violín, lo cual constituye la estructura del final del filme, no se recapitula para regresar al origen o para liberarse por medio de una ruptura, sino para volver a ser de nuevo, el violín es al mismo tiempo la imagen de Gadamer, la temporalidad como repetición y el acto mismo de la contemporaneidad.

La temporalidad cinematográfica que es la que nos hace pensar no es la temporalidad como duración de la película, esta duración es solo el medio por el cual la temporalidad de la imagen acontece. Por ejemplo⁴³, en *El violín rojo* cuando el violín aparece en el s. XVII y se ve que pasa en 1 minuto de escena por manos de diferentes niños, la temporalidad de la imagen no es el minuto que dura la escena, sino el tiempo implicado en la escena, es decir la historia implicada, que se hace presente como si fuera un instante. Toda la película *El violín rojo* juega con ello, la temporalidad de la imagen no es su duración como tal, sino la presencia de un pasado o memoria implicado que en este caso tiene siglos de duración, meses, años, de múltiples formas, y que en la medida en que esa temporalidad sirve de contexto la película la hace durar suficientemente poco, sin embargo se detiene con la relación que el violín tiene con cada personaje que lo valora en cada época, llamándonos explícitamente la atención a recordar las relaciones entabladas con cada uno, relaciones que se hacen presentes en cada repetición de la subasta con la presencia del representante de esa historia, de nuevo, la temporalidad del violín no es ni lineal, ni la duración mecánica o comercial de la película, ni sólo las distensiones entre la memoria y la expectativa, sino en un instante –la duración de la subasta misma- tener presentes las relaciones de todas las historias presentadas de todas las épocas de todos los renacimientos y muertes del violín, todos ellos presentes en la escena misma, en la conciencia del espectador y en la conciencia del personaje de Morritz, de tal forma que en esa escena final nos movemos emocionalmente con el personaje y nos identificamos con su porvenir, la posibilidad de la pérdida del violín para siempre, el violín no pertenece a

⁴³ Ver Anexo sobre la estructura temporal del filme.

ninguna de las historias, sino que es cada una de ellas, en disposición de ser renovado, lo que hay es una situación de elección, de creer o no sobre el violín, estamos en situación de contemporaneidad con el violín.

El violín es un acontecimiento de sentido en la medida en que su ser no es el objeto, el signo, la copia o la mercancía, sino la historia realizada con cada personaje que se ven vinculadas al final como un sentido que está ahí pidiendo ser rescatado y realizado de nuevo. De esa forma el arco del personaje de Morritz es la de un restaurador que hace el trabajo por dinero, pero que en el fondo, al descubrir la verdad sobre el violín, se ve motivado como todos los personajes anteriores a realizar su sentido, actualizar su historia, al ponernos en relación con el violín y tocarlo, no solo el violín funciona, sino que las posibilidades de sentido anteriores se renuevan en otra historia, sigue siendo música, y por ello su impulso del personaje es a robarlo para darlo a su hija pequeña.

El *elán cinématique* es este impulso de la historicidad o de la temporalidad cuando dos realidades se encuentran, y donde ese encuentro de realizaciones de posibilidad es la imagen, que es al mismo tiempo una refracción del movimiento sobre el movimiento del filme que se da en nuestro propio movimiento de ámbitos, historias y devenires, moviéndonos a realizar la repetición como forma temporal en nuestro propio devenir. O como diría Kierkegaard a ponernos en situación de contemporaneidad.

Historia, narración, luces, tomas, ángulos, música se instauran en la temporalidad que expresa las relaciones entre la presencia y ausencia de lo que el violín es o está llegando a ser en una cierta duración con la intención de permanecer en la memoria, o de incitar un porvenir, o de hacer presente un porvenir o el movimiento del pasado sobre un porvenir, movimiento que nos invita a creer o no lo que está llegando a ser. Este movimiento se ve en cada personaje que decide creer o no en el violín mismo, y que sus vidas se ven transformadas por la relación con el violín mismo. Cada momento del filme estamos siendo llevados de la mano por las situaciones de devenir del mismo violín y por eso al final, nos identificamos con la idea de que el violín no puede morir al ser convertido en una mercancía donde toda su temporalidad o historicidad sea ignorada y por ello

nulificada, que en términos de Ricoeur sería volver al modo del tiempo vulgar y a reducirse a ser un objeto de la preocupación.

Son diferentes temporalidades las interrelacionadas: la duración misma de la película, las cartas del tarot, las edades de una persona, las épocas de la humanidad, la historia del arte, la duración de la subasta, la duración de la investigación, las intermitencias entre el robo del violín y su venta. De los de la subasta es el director de orquesta el único no implicado íntimamente con el violín y el que más lo desea, por ello su negativa a estar con él, en el cual toda historia puede morir, de alguna forma todos los demás tienen una motivación personal por adquirirlo

Lo interesante *El violín rojo* es que nos muestra cómo la dinámica de la temporalidad cinematográfica es la dinámica del devenir existencial del individuo en singular como lo tematiza Kierkegaard. Y cómo es que esa temporalidad y su estructura básica nos dan esta idea de un nuevo comenzar infinito que es la esencia de recuperar el tiempo perdido, esa idea de la vinculación apoteósica del final, de como la narración se lleva a cabo. Como se da la contemporaneidad no como el mero acontecer sino que por el medio del creer en la repetición la temporalidad cobra presencia simultánea en el espectador de forma afectiva de tal forma que nos movemos en su estado de pensamiento.

En *El violín rojo* se ve la idea de contemporaneidad y acontecimiento como *elán cinématique* en la medida en que en cada escena vemos un flujo de temporalidades, de historia, y de duraciones diversas que están en función de hacer o no presente la imagen misma del violín, que es la imagen del renacimiento, del nuevo comenzar de un instrumento histórico, el violín en sí es pasivo, pero está ahí para ser interpretado, como lo es la realidad y la naturaleza en sentido romántico, por tanto las relaciones entre el violín y sus dueños se da con tanta intimidad que permanece en el tiempo, son instantes eternos, que su trascender se hace presente en la subasta.

CONCLUSIÓN

La posibilidad de una filosofía cinematográfica se encuentra en la medida en que comprendemos la condición temporal y la temporalidad misma del cine y el pensamiento cuando estos se relacionan en el análisis particular de un filme específico. Pues como hemos dicho tanto el cine como la filosofía son modos en que se pretende comprender un sentido de la realidad como acontecimiento. La temporalidad cinematográfica, de la imagen fílmica, no está restringida a la vulgaridad del tiempo mecánico, sino que es el modo y la tarea en que convergen diversos elementos culturales, psicológicos y estéticos, para generar en su acontecer la realidad, de tal forma que es la estructura del devenir de la imagen fílmica y el ponernos en relación con ese devenir el que posibilita que podamos hacer un pensamiento filosófico del filme, es decir, en sentido de radicalidad y universalidad. Pensamiento que es un acto de contemporaneidad con su acontecer, es decir como ejercer una repetición de las posibilidades de ser de lo devenido en el filme en la propia existencial y el pensamiento, de tal forma, que en su carácter performativo la verdad, lo que el filme quiere decir, su acercamiento y refracción de lo real se haga patente y presente, no como algo cerrado y exclusivo, sino como una tarea a realizar.

Una filosofía cinematográfica debe atreverse a comprender en su modo de pensar los procesos de acontecimiento, fabulación, repetición y contemporaneidad como modos de realizar una filosofía en su carácter performativo que pueda comprender con el cine, en la participación de lo que le imprime realidad a las ficciones fílmicas, la propia estructura de la temporalidad humana en el devenir de su ser, como experiencia profunda de la temporalidad y no sólo como estar en el tiempo, que se denota en este impulso cinematográfico o *elán cinématique* que mueve la realidad a su propia configuración. El filme de *El violín rojo* es así al mismo tiempo una experiencia cinematográfica de éste y se construye con los elementos de una filosofía o pensamiento cinematográfico, en la medida en que ejerce la repetición como su forma temporal y nos pide ponernos en situación de contemporaneidad.

ANEXO

LA ESTRUCTURA DE LA TEMPORALIDAD DEL FILME: EL VIOLÍN ROJO

Antes de llevar a cabo el desarrollo de las ideas debemos tener presente la estructura narrativa del filme *El Violín Rojo*, que como sostendré a lo largo de este trabajo está realizado bajo el esquema temporal de la repetición que hace posible su acontecer como imagen tiempo, en la relación de múltiples formas de temporalidad, y cuyo sentido, el cual puede pensarse, se da como un acto de contemporaneidad.

Para ello he realizado el siguiente esquema⁴⁴, en el cual podemos ver al menos seis niveles temporales en los que se estructura la historia del violín rojo y en cada nivel se divide en 5 momentos temporales: 1. Las épocas cronológicas de la historia de la humanidad (S.XV-S. XVI; S.XVII-S. XVIII; S.XVIII-S.XIX; S.XX y S.XXI) 2. El contexto cultural de cada época en relación a la música (Renacimiento Italiano o Edad de Oro, la música religiosa y de las cortes en Vienna, el romanticismo y la época victoriana en Inglaterra, La guerra fría y la revolución cultural en China, el capitalismo en Estados Unidos) 3. Las edades del desarrollo de la vida de una persona (nacimiento, infancia, adolescencia, madurez y renacimiento). 4. Las cartas del Tarot que definen su destino (la Luna, el Ahorcado, el Diavolo, la Justicia y la muerte invertida) 5. Las modos de comprender un instrumento musical (una obra de arte, como instrumento para las cortes, como medio de la pasión sublime, como instrumento de la ideología o como mercancía) 6. Personaje representativo de cada época pero que en relación al violín rojo trasciende la época y deja un legado de su forma de ser (el artesano Bussoti, el niño prodigio del monasterio, el genio musical de Pope, la mujer china que hereda de sus padres el violín y Morritz el restaurador de arte). Son estructuras en diferentes momentos pero que esencialmente son la repetición de las posibilidades de devenir del mismo violín.

⁴⁴ Ver cuadro 1.

La película en su totalidad está narrada en el transcurso de dos secuencias temporales: la lectura del Tarot antes de que nazca el violín y la subasta del violín antes de que renazca. Y son estas dos secuencias las que simultáneamente se presentan al principio y al final del filme, así como en cada transición de un momento temporal a otro. De hecho en cada transición tenemos una estructura repetitiva de la temporalidad: una imagen de la subasta, una del tarot, la transición misma (encuadrando un lugar específico y mientras pasa el tiempo, los años y los días, la cámara realiza un acercamiento hasta detenerse en el personaje representativo: como cuando en el monasterio escuchamos la música y se inicia con una toma abierta de la orquesta de niños y conforme la cámara se acerca al rostro del niño que toca el violín rojo los niños van cambiando hasta llegar al personaje específico) y finalmente la historia.

Ahora bien cada transición vuelve una y otra vez a la lectura del tarot (comienzo) y a la subasta (el final) después de cada historia, apareciendo la visión de la subasta del personaje que heredó el legado de cada personaje representativo. De tal forma, que cada época contiene al mismo tiempo una estructura de nacimiento, desarrollo, muerte y renacimiento en otra época. Pero en cada una cada personaje repite las posibilidades de ser de nuevo del mismo violín. De tal forma que en la secuencia final, tenemos todas las historias simultáneas, todas ellas actuando en relación al violín, y al personaje de Morritz siendo consciente con nosotros de todo ello y de que este es el violín rojo que fue pintado con la sangre de la mujer muerta de Bussoti, de tal forma que junto con él nos movemos internamente, afectivamente, hemos cursado el devenir del violín hasta la posibilidad de su devenir de nuevo, y que queda en las manos de Morritz, en contra del arrogante Ruselsky, el director de orquesta que solo quiere poseerlo por vanidad. Al final el violín renace con la luna en las nuevas generaciones gracias al acto de decisión de Morritz.

Teniendo en mente esta estructura de 6 niveles temporales en vertical y 5 momentos temporales en horizontal, y todas englobadas en la temporalidad del nacimiento y el renacimiento (de la lectura del tarot y la subasta), y cuyas transiciones se dan en un esquema de repetición, el filme es a nuestro modo de ver y como trataré de argumentar,

una representación de la temporalidad, el devenir, en forma de repetición, que hace posible que un ser pueda realizar de nuevos sus propias posibilidades, haciéndose contemporáneo con sus diversos modos de ser en el pasado, y que como espectadores somos llevados a ello por los juegos temporales del filme, de tal forma que el final tiene un carácter de una simultaneidad total, en la cual lo que ha devenido es la imagen del mismo violín, que trasciende su carácter de objeto al igual que el cine. Y este modo de pensarlo, la posibilidad, de renacer en el tiempo, sólo puede comprenderse cursando afectivamente estas estructuras y juegos temporales del filme, en cierta forma el filme nos habla de la contemporaneidad como inmortalidad, pero es una que se da por el devenir mismo del violín, enriqueciéndose en cada transición, es decir, en cada repetición. En el filme esto se da por el juego entre la velocidad de la transición y la pausa de aquél personaje que puede hacer devenir la violín, momento en el cual se escucha la música que desde el principio asociamos con la vida del violín, al mismo tiempo cada personaje la toca con velocidades diversas; entonces, el violín es el mismo que el original creado por Bussotti, pero en cada repetición su imagen se enriquece como en un movimiento de espiral.

Cuadro 1

Temporalidad: niveles y dimensiones.	1	2	3	4	5
1. Épocas cronológicas.	S.XV-S- XVI	S.XVII-S.XVIII	S.XVIII-S.XIX	S.XX	S. XXI
2. Contexto cultural de la música.	Renacimiento o Italiano o Edad de Oro	Música barroca de las cortes en Viena o religiosa.	Romanticism o y la época Victoriana	La guerra fría y la revolución cultural China	El capitalismo Norteamericano .
3. Edades del desarroll	nacimiento	infancia	adolescencia	madurez	renacimiento

o de la vida de una persona.					
4. La lectura del Tarot y el destino.	La Luna y el viaje	El ahorcado (peligro y enfermedad)	El diavolo (libertad y lujuria)	La justicia	Muerte invertida
5. Modos de comprender un instrumento musical.	Instrumento como obra de arte	Instrumento cortesano o religioso	Instrumento de la pasión sublime	Instrumento de la ideología	Instrumento como mercancía
6. Personaje representativo que trasciende y hereda un legado.	Artesano Bussotti	Niño huérfano prodigio	Genio musical y apasionado	Mujer china que valora la tradición	Morritz el restaurador de arte



COLOQUIO UNIVERSITARIO DE
ANÁLISIS CINEMATográfico

Ciudad de México, septiembre 25-28, 2012
www.coloquiocine.org

Programación 2012



2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico

García Pavón, Rafael (26 sep, 2012) "Contemporaneidad y acontecimiento en *El Violín rojo*, el impulso cinemático" en 2º. Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, UNAM, México, D.F. <http://coloquiocine.org/programacion/> Publicada en: <http://coloquiocine.org/ponencias-2012/>

Programa

Salón de Actos
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Martes 25 de septiembre

15:00
Registro

16:00
Inauguración

10:40 hrs.
Análisis 2. La expresión sonora

- “El pensamiento sonoro en *Andarilho*, de Cao Guimarães” – **Hugo Reis** (UFSCar)
- “El cine como objeto sonoro: reflexiones en torno a la construcción de la escucha fílmica” – **Jessica Conejo Muñoz** (SUAC)
- “Erotismo cósmico (Cine y música). *Melancolía* (Lars Von Trier) y la música del devenir (Richard Wagner)” – **Pablo Linares Manjarrez** (FFyL-UNAM)
- “Contemporaneidad y acontecimiento en *El violín rojo*, el impulso cinematográfico” – **Rafael García Pavón** (Universidad Anáhuac)
- “O vazio da trilha: considerações sobre o silêncio e sua atuação na narrativa cinematográfica” – **João Henrique Tellarolli Tetrzini** (UFSCar)

Comenta: **Julián Woodside** (Universidad del Claustro de Sor Juana, Centro de Estudios de Ciencias de la Comunicación)

Modera: Rebeca Jiménez

*** ** *