

La potencia de lo falso: Símbolo de expresión del cine de Alain Robbe-Grillet

Olga Irene Scarpatti
Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA)
olgascarpatti@yahoo.com.ar

Resumen: El cine de Alain Robbe-Grillet fue uno de los que produjo, -durante la década de 1960-, una ruptura con el cine clásico. Es la época de la aparición de la *Nouvelle Vague* cuyos representantes más notables: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Claude Chabrol, estaban ligados a la revista *Cahiers du Cinéma*. En cambio, Robbe-Grillet, Chris Marker, Marguerite Duras, Agnès Vardá, Alain Resnais, se hallaban cercanos a la revista *Positif*, cuyos referentes eran las vanguardias literarias. Nosotros hemos centrado nuestro análisis en la emblemática película de Robbe-Grillet *L'homme qui ment* (1968). Para este análisis hemos tomado como hilo conductor a Deleuze (2009) y su concepto de imagen-tiempo. Esto nos lleva a tener una mirada ontológica de las imágenes y, a su vez, nos permite reflexionar acerca de cómo el cine tiene un estrecho vínculo con la filosofía. Esta afirmación surge a partir de que esta ficción aborda otra problemática, tan cara a la filosofía, la dicotomía mentira-verdad. En la reflexión nietzscheana estos conceptos ocupan un papel central. Es Nietzsche (1869-1889) quien plantea una ruptura con las filosofías racionalistas al considerar que vivimos en un mundo donde lo verdadero es sólo una ficción, una construcción del sujeto. La potencia de lo falso no está relacionada con la vulgar concepción de la mentira, sino con la fuerza que ejerce sobre la vida. Necesitamos de esas ficciones para afirmar la vida, dado que, no hay verdades indubitables.

Palabras clave: Cine – Deleuze – Imagen-tiempo – Potencia de lo falso – Repetición

Resumo: O cinema de Alain Robbe-Grillet produziu na década de 1960, uma ruptura com o cinema clássico. Ele pertence ao tempo do aparecimento da *Nouvelle Vague* cujos representantes mais notáveis: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, estavam ligados à revista *Cahiers du Cinéma*. Em vez disso, Robbe-Grillet, Chris Marker, Marguerite Duras, Agnès Varda, Alain Resnais, estavam perto da revista *Positif*, cujos referentes foram a vanguarda literária. Nós nos concentramos nossa análise sobre o filme emblemático de Robbe-Grillet *L'homme qui ment* (1968). Para esta análise empregamos o conceito de tempo-imagem de Deleuze (2009). Isso nos leva a ter uma visão ontológica das imagens e, por sua vez, permite-nos a refletir sobre como filme tem uma estreita ligação com a filosofia. Esta afirmação surge a partir dessa ficção aborda outro problema, tão cara à filosofia, a dicotomia mentira-verdade. Em Nietzsche (1869-1899) estes conceitos desempenham um papel central. Ele produz uma ruptura com as filosofias racionalistas. Acredita que vivemos num mundo onde a verdade é apenas uma ficção, uma construção do sujeito. A potência do falso não está relacionada com uma concepção vulgar da mentiras, porém com uma força que faz sobre a vida. Precisamos dessas ficções para afirmar a vida, já que não há verdades irrefutáveis.

Palavras-chave: Cinema - Deleuze - Imagem-tempo - Poder do falso – Repetição

Abstract: Alain Robbe-Grillet films broke with classic cinema in the 60's. They emerge from the period known as *Nouvelle Vague*, whose most notable representatives: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Claude Chabrol, were linked to the *Cahiers du Cinéma* magazine. In contrast, Robbe-Grillet, Chris Marker, Marguerite Duras, Agnès Vardá, Alain Resnais, were close to the *Positif* magazine, whose referents were literary vanguards. We have focused our analysis on the emblematic Robbe-Grillet film *L'homme qui ment* (1968). To perform this analysis we follow the lead of Deleuze (2009) and his *time-image* concept. We will take an ontological point of view on images which, in turn, will enable us to think about the close link between cinema and philosophy. This assertion comes from the fact that this work of fiction deal with a problem so dear to philosophy: the *true-false* dichotomy. In nietzschean reflection these concepts play a key role. It is Nietzsche (1869-1899) who breaks with the past philosophies of rationalism. He considers that we live in a world where truth is just a fiction, a construct of the subject. The power of the false is not related to the simple concept of lies, but with their influence on life itself. We need these fictions to affirm life, because there are no indubitable truths.

Key-words: Cinema – Deleuze – Time-Image – Power of the false – Repetition

Ninguna verdad podría localizarse si no fuera por el campo donde eso se enuncia, donde se enuncia como puede. Así pues, es verdad que no hay verdadero sin falso, al menos en principio (...) Pero es falso que no haya falso sin verdadero.

Jacques Lacan (Seminario XVII, 1992)

La función del arte no es jamás ilustrar una verdad –ni siquiera un interrogante– conocida de antemano, sino plantear al mundo preguntas (y también, quizá, llegado el momento, respuestas) que no se conocen aún en sí mismas.

Alain Robbe-Grillet (Por una nueva novela, 2010)

A modo de introducción

Siempre resulta interesante al analizar teóricamente una película aproximarse a la producción de aquellos autores que aportan ingredientes innovadores. Este acercamiento no se hace para ejercer una crítica sobre su cine, sino para encararlo desde aquello tan caro a la filosofía, la idea. Detrás de toda notable realización existe una o varias ideas y como señala Alain Badiou (2004: 23): “No se trata de decir que la filosofía reflexiona sobre el cine y que lo conoce. Es una relación viva, concreta; es una relación de transformación. El cine transforma la filosofía, es decir, que el cine transforma la noción misma de idea. En el fondo, el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea. El cine es una situación filosófica”.

El privilegio del cine radica en la capacidad de captar, a través de la cámara, una mirada objetiva¹, y poder plasmarla en los distintos soportes (celuloide, digital, etc.), ofreciendo la posibilidad de reproducción y perdurabilidad en el tiempo. Es a través de este medio, tal vez uno de los mejores, el que nos brinda la ocasión de comprender ciertas características de la percepción humana. Por ser un arte visual por excelencia, nos ofrece la oportunidad de experimentar cómo es que se organiza espontáneamente, la aprehensión de las imágenes. Al analizar el rol del cine, Merleau-Ponty (1966: 73) señala: « Un film signifie [...] qu'une chose signifie: l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de co-exister avec eux »².

1 Cuando hablamos de “mirada objetiva” nos referimos a la que ejerce la cámara, que adquiere autonomía respecto al ojo humano. La lente puede captar el en-sí de la imagen con una objetividad de la que carece la percepción visual, ya que esta última, por sus características, hace que los elementos existentes (imágenes) sean recortados, transformados y recreados por la imaginación o la conciencia del sujeto.

2 “Una película significa [...] que una cosa significa: una y otra no le hablan a un entendimiento separado, sino que se dirigen a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo o los hombres y de coexistir con ellos” (traducido por nosotros). *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, corresponde a la conferencia ofrecida el 13 de marzo de 1945 en el

Es esta particularidad lo que hace del cine el arte que posee las mejores condiciones de mostrar a los filósofos cómo se producen y se expresan las ideas; no buscándolas almacenadas, como sugiere el platonismo, en algún lugar indeterminado, sino fabricándolas. La generación de ideas nuevas sólo es posible a partir de la acción de una fuerza exterior que se apodera del pensamiento y lo fuerza a pensar, es decir, lo impulsa a crear. En el caso de los cineastas, la fuerza del pensamiento se expresa directamente a través de las imágenes. Podríamos decir que el cine y la filosofía no representan niveles sustancialmente distintos y jerarquizados del pensamiento, sino que estas dos disciplinas se pueden integrar a partir de que el cine produce ideas filosóficas y los problemas filosóficos son retomados por el cine.

Bajo estos parámetros es que nosotros elegimos como cineasta a Alain Robbe-Grillet, porque consideramos que su obra abarca muchos interrogantes que laten detrás de esas figuras fílmicas. El análisis admite múltiples perspectivas de abordaje, pero en principio diremos que, desde el punto de vista deleuzeano, podemos encontrar bellas expresiones de las imágenes-tiempo. Asimismo, podemos observar, cómo juega el séptimo arte con un concepto muy nietzscheano, la potencia de lo falso.

El cine de Robbe-Grillet en la década del sesenta

Robbe-Grillet incursiona en el cine a comienzos de la década del sesenta. En ese período realiza tres películas, sin incluir la dirigida por Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad*. Las seis restantes, que completan su producción, fueron llevadas a cabo entre 1971 y 2006. Su obra, como guionista y director, conlleva una profunda ruptura con todas las corrientes precedentes. Por su particular estilo, analizar alguna de ellas es un gran desafío. Si bien no ha sido el único que recupera, -y extrema-, rupturas ya operadas por las vanguardias históricas³, sí puede decirse fue uno de los más revolucionarios. Introdujo, primero en la novela y después en el cine, una noción totalmente innovadora, el “extrañamiento” de los objetos. Robbe-Grillet afirma: “Éstos no se utilizan para describir al sujeto. No son de propiedad humana. Están en sí, privados de significación. Son extraños, ajenos, y aparecen frente al lector-espectador desde una perspectiva diferente” (Posada, 2006: 515).

Esta característica puede apreciarse a lo largo de toda su obra. En sus películas puede observar-

Institut des Hautes Etudes Cinématographiques de París, y forma parte de la selección realizada y publicada por el autor en 1948, bajo el título de *Sens et non-sens*.

3 Algunos críticos vinculan la *Nouvelle Vague* con la revista *Cahiers du Cinéma* y al grupo denominado *Rive Gauche* con la revista *Positif*. Este último, integrado por Alain Robbe-Grillet, Chris Marker, Marguerite Duras, Agnès Vardá, Alain Resnais, entre otros, se considera un movimiento cinematográfico muy cercano a las vanguardias literarias, que se preocupó por realizar un cine mucho más rupturista que el de sus colegas de la *Nouvelle vague*.

se como se multiplican las imágenes extrañas, no por su aspecto sino por las desavenencias que se suceden en las secuencias fílmicas. Aparecen, una y otra vez, elementos que no se encadenan y se realizan saltos imprevistos que producen discontinuidades. Estas peculiaridades dan a las imágenes un valor propio, ocasionando un relato que pierde su linealidad. Esto puede percibirse en *El año pasado en Marienbad* (1961), película dirigida por Alain Resnais donde Robbe-Grillet tuvo una participación muy activa en su realización. Tanto el guión como la elaboración de los diálogos estuvieron enteramente a su cargo. Puede decirse que la producción de este film, aunque con proyectos diferentes (Resnais quería hacer un trabajo sobre la memoria, en cambio Robbe-Grillet uno sobre la persuasión), logró una buena creación conjunta.

Nuestra intención no es realizar un análisis de esta película, simplemente diremos que introduce, por primera vez, imágenes paradójales y relatos contradictorios. La manera en que se utilizó el montaje creó un efecto de extrañamiento muy sorprendente. Esta particularidad ha provocado las más enconadas discusiones y las más audaces hipótesis sobre sus posibles significados, incluido el sinsentido. A pesar de haber sido premiada en el Festival Internacional de Venecia con el León de Oro, lo cual la llevó a tener una gran difusión y a ponerse de moda⁴, no por eso dejó de tener fuertes críticas adversas, por parte de la prensa, en el momento de su estreno.

Después de esta experiencia Robbe-Grillet continuó con el rodaje de lo que sería su primer film, *L'Immortelle* (1963). Esta película fue rodada en la capital de Turquía y tanto el guión como la dirección estuvieron enteramente a su cargo. El argumento gira alrededor de un hombre perdido en Estambul que conoce a una bella mujer que desaparece. Con estos elementos crea una trama donde los pequeños detalles, aparentemente insignificantes, son parte de giros inesperados que forman un gran rompecabezas, llevando a que el film tenga diversas interpretaciones.

Luego vino *Trans-Europ-Express* (1966), nombre tomado de la línea ferroviaria europea que unía en uno de sus recorridos París-Amberes. Mientras Robbe-Grillet y los actores que viajan en ese tren, imaginan el argumento de lo que será un film policial, se ve como las palabras del director se convierten en hechos reales. Puede decirse que, con estilo propio, hace una película dentro de la película.

Nosotros nos proponemos examinar la tercera obra, escrita y dirigida por este autor, *L'homme qui ment*. Ésta data de 1968 y el propio realizador nos hace una semblanza de la misma:

4 Robbe-Grillet, Alain; "Después de Venecia, el film que se había presentado como un film maldito se transformó en un objeto de moda, que es exactamente lo contrario: como era moda, había que verlo". (Peña, 2003: Recuperado de http://intranet.malba.org.ar/web/cine_pelicula.php?id=137&idciclo=14&subseccion=programacion_pasada).

La incredulidad es justamente el drama de mi héroe, Boris-Varissa. No le creen lo que cuenta. Para convencer es capaz de todo. Ser creído es su razón de ser y no el hecho de decir la verdad. Ser creído o no ser creído, he allí el problema. Y esta no es la única referencia shakesperiana. De hecho el film se inspira en la tradición teatral de los reyes locos, desde Hamlet hasta Enrique IV, de Pirandello, pasando por Boris Godunov y el Eric XIV, de Strindberg (Doniol-Valcoze, 1968)⁵.

En esta obra Robbe-Grillet llevó al extremo su estilo original, aquél que Deleuze denomina “método fotográfico”. Éste consiste en reproducir en forma simultánea, instantáneas que crean fragmentaciones, rupturas y producen imágenes ópticas y sonoras puras.

Qué es aquello que Deleuze denomina *imagen-tiempo*

Antes de sumergirnos en *L'homme qui ment*, sería conveniente hacer un acercamiento a aquello que Deleuze denomina *imagen-tiempo*, para después ver como se plasma en la película, dado que, como señalamos más arriba, la obra cinematográfica de Robbe-Grillet está atravesada por esta figura.

En los dos tomos dedicados al cine (1983-1985), Deleuze crea conceptos filosóficos que considera están latentes en este arte, cuyo soporte es el celuloide. En el primer tomo aborda la *imagen-movimiento*, mientras que en el segundo se acerca a la *imagen-tiempo*. En ambas imágenes aparece el tema del tiempo, pero mientras en la primera se lo muestra de manera indirecta en la segunda se presenta de forma directa.

En el caso de la imagen-movimiento el tiempo se muestra de manera indirecta porque se desprende del movimiento de las imágenes, es decir, de las acciones de los personajes. El cine no reproduce el movimiento, sino que la imagen-movimiento no es otra cosa que la elección de instantes cualquiera, es decir, de encuadres captados de la realidad. Los encuadres (cortes móviles) son bloques de espacio-tiempo extraídos de un todo que cambia, es decir, de una duración. En la imagen-movimiento, propia del cine clásico, se utiliza el plano o plano-secuencia para realizar el encuadre de los objetos y los personajes. De acuerdo a la idea que el director quiera transmitir ordenará las secuencias, es decir, realizará el montaje. El montaje se lo usa para determinar una afección o articulación de la duración, que le proporciona cohesión y continuidad al todo del film. Deleuze (2009: 56) dice: “El propio montaje constituye, y nos da así la imagen “del” tiempo. Es, por tanto, el acto princi-

5 Fragmento de la entrevista realizada por Jacques Doniol-Valcoze, publicada en *Cahiers du Cinéma* nos. 200/201. Recuperado de la programación de la Sala Leopoldo Lugones (2007) *Reencuentro con Alain Resnais (+Duras y Robbe-Grillet)*.

pal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra”.

En cambio en la imagen-tiempo, propia del cine moderno, se produce una ruptura con las técnicas tradicionales. Por lo general se utiliza el plano corto y lo que sobreabunda es el falso *raccord*. El empleo de este último recurso produce un movimiento que es fundamentalmente anómalo y es así como surgen imágenes que se tornan temporalmente ilocalizables. Como señala Deleuze (2009: 58-59):

Una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante. Lo que hace de este problema un problema cinematográfico tanto como filosófico es que la imagen-movimiento parece ser en sí misma fundamentalmente aberrante, anormal. [...] Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso-*raccord* de las propias imágenes.

La novedad de este cine la encontramos en que el montaje no se lo usa para dar continuidad espacio-temporal, sino, por el contrario, se lo emplea para descomponer las relaciones, y de este modo, al producir rupturas se hace desprender del movimiento anormal el tiempo. Dicho de otro modo, lo que caracteriza a la imagen-tiempo es que el propio movimiento aberrante es la causa directa de cómo “el tiempo pierde los estribos” (Deleuze, 2009: 64), es decir, lo muestra descentrado. Todo movimiento anómalo libera el tiempo, lo deja surgir en forma directa. Como apunta Deleuze (2009: 54): “El tiempo deja de depender del movimiento, ahora es el movimiento aberrante el que depende del tiempo.”

La creación de hiatos, discontinuidades, cortes abruptos, fisuras en la narración, es la causante de producir un tipo de imagen donde el tiempo, como subraya Deleuze (2009), aparece expresado a través de dos signos en “puntas de presente desactualizadas” o en “capas de pasado virtuales” (176).

Es bueno señalar que lo propio del cine clásico (imagen-movimiento), es mostrar la actualidad de las imágenes, es decir, que están en tiempo presente, aún cuando se refieran a hechos del pasado. En cambio, en el cine moderno (imagen-tiempo), lo distintivo de las imágenes es la virtualidad, donde, como consecuencia de las rupturas e incoherencias, la temporalidad es borrosa, obteniendo como resultado un relato totalmente incierto y abierto⁶.

6 Tanto las imágenes actuales como las virtuales son reales. Para Deleuze (2005: 127-153), lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual. Lo que se opone a lo real es lo posible. La diferencia entre lo real y lo posible es que lo posible carece de existencia. Este mismo concepto es desarrollado por Deleuze cuando analiza la Idea, señalando que la misma no es

Lo que presentan las imágenes virtuales es un tiempo crónico, que se diferencia y se opone al tiempo cronológico. En el caso de éste último, los hechos tienen un encadenamiento secuencial, aunque se produzcan elipsis con imágenes-recuerdo o imágenes-sueño, que no interrumpen la linealidad de la narración. Todos los hechos, que se exhiben ante el espectador, se desarrollan dentro de una misma temporalidad. En cambio, en el tiempo crónico, los acontecimientos que devienen, tienen una discordancia, son inconexos y están colmados de discontinuidades, en consecuencia sus movimientos, por naturaleza, son necesariamente anormales, esencialmente falsos, existiendo un desajuste temporal donde el presente y el pasado no pueden distinguirse.

En estas últimas imágenes donde el tiempo es indiscernible encontramos lo que Deleuze (2009: 171-172) denomina régimen cristalino o crónico, donde lo actual y lo imaginario intercambian sus roles. Es lo propio de la imagen-cristal, que posee una unidad indivisible con dos caras recíprocas y reversibles, donde la una no puede existir sin la otra. El efecto se produce como consecuencia de una coalescencia, propiedad que permite que dos o más materiales puedan unirse o fundirse en un solo cuerpo. Es así como las imágenes al fusionarse en una sola dan como resultado que, aún siendo éstas diferentes, se tornen tan confusas y borrosas que no puedan distinguirse una de la otra. Esa indiscernibilidad lleva a confundir lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, lo que es presente de lo que es pasado. Como menciona Deleuze (2009: 19): “Por una parte borra o “destruye” su realidad que pasa a lo imaginario, pero por la otra hace surgir de esa realidad toda la realidad que lo imaginario y lo mental “crean” mediante la palabra y la visión”.

En el régimen cristalino el espacio concreto no se organiza según tensiones y resoluciones de tensión, sino que hay una crisis de la acción. Ocurre que el espacio abstracto pierde sus conexiones legales. Como señala Deleuze, es un cine de “vidente”, no de “actuante”. Cuando se habla de “vidente”, no es el punto de vista del espectador o del actor, sino la capacidad de captar aquello que subyace en las situaciones que aparentemente no tienen ninguna función o intención. En estas imágenes “los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos” (Deleuze, 2009: 15). Son las situaciones descriptivas visuales las que reemplazan la acción y se caracterizan por espacios vacíos, desconectados, desafectados, lo que abunda es el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes. Es por eso que lo esencial de este régimen son

esencia sino pura virtualidad, pura indiferenciación y sólo se actualiza en la medida en que sus relaciones diferenciales (singularidades y regularidades) se encarnen en una extensión. El encargado de unir estas relaciones diferenciales, es decir, lo diferente con lo diferente, es el *precursor oscuro* que actúa ligando series de especies y series de partes, puntos ordinarios y puntos relevantes. Su función es la de enlazar la Idea virtual con la consistencia actual garantizando, de este modo, la perdurabilidad de la Idea en su permanente cambio, en su permanente diferencia. Lo virtual y lo actual son dos aspectos diferentes. El primero cuando aparece en la Idea y el otro, cuando se presenta en el proceso de actualización de la misma. La Idea no es clara y distinta sino distinta y oscura. No se puede llegar a la claridad porque está en permanente cambio, es pura diferencia, pura máscara y es por eso que posee un fondo oscuro. Es distinta, ante todo, porque difiere en sí.

las situaciones ópticas y sonoras puras. Lo que prevalece son los opsignos y los sonsignos, cuya particularidad es que las imágenes visuales o sonoras (actuales) se fusionan, se cristalizan, en la mente del sujeto que las representa en su imaginación (virtual). Ambas son materiales, reales y no dejan de comunicarse entre sí. Deleuze (2009: 21) lo describe así: “Las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o en el otro, aseguran los pasajes y las conversaciones, tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad (y no de confusión)”.

La imagen-tiempo en la filmografía de Robbe-Grillet

Las características que acabamos de describir sobreabundan en todos los films de Robbe-Grillet. Y como escribe Deleuze (2009: 139):

La imagen-tiempo la encontramos en Robbe-Grillet, en una suerte de agustinismo. En este autor nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable. [...] los tres presentes implicados se reinician siempre, se desmienten, se disipan, se sustituyen, se recrean, se bifurcan y vuelven. Es una imagen-tiempo poderosa. Sin embargo, no pensemos que ella suprime la narración. Sino que, y esto es mucho más importante, ella da a la narración un nuevo valor, pues la abstrae de toda acción sucesiva, por lo mismo que sustituye la imagen-movimiento por una verdadera imagen-tiempo.

Téngase en cuenta que la propia concepción de Robbe-Grillet, de extrañamiento de los objetos, que, tal como señalamos más arriba, no son propiedad del sujeto sino que están en sí, es la que le lleva a detenerse en la descripción de los mismos, vale decir, que la cámara se desplaza lentamente o queda fija, para forzar la captación de los detalles en las imágenes exhibidas. Es bueno destacar el comentario que realiza el propio autor, dado que, a través de esta semblanza, podemos observar cual es el efecto que pretende lograr a partir de la forma en que realiza la composición de las imágenes. Robbe-Grillet (2010: 173) escribe: “Hay en el sonido que el espectador escucha, en la imagen que ve, una cualidad primordial: está allí, en presente. Las rupturas de montaje, las repeticiones de escena, las contradicciones, los personajes fijados de pronto como en fotos de aficionado, dan a ese presente perpetuo toda su fuerza, toda su violencia”.

En *L’homme qui ment*, encontramos el uso que hace el director de esta técnica expresado en la sobreabundancia de primeros planos de rostros, brazos o manos, como así también de fotografías o

cuadros marcando discontinuidades. Lo mismo ocurre con las escenas eróticas, que están cargadas de una cierta dosis de sadismo, donde la cámara muestra a la mujer maniatada y la lente se centra en los primeros planos del rostro femenino o de las manos atadas de la mujer. Es así como en las películas de Robbe-Grillet predominan las situaciones tanto ópticas como sonoras puras, y en el caso de *L'homme qui ment*, no puede decirse que sean imágenes ocasionales con esta peculiaridad sino que éstas son la esencia misma del film.

Una de las originalidades que tiene lugar en *L'homme qui ment* es la forma en que el autor utiliza la voz en *off*. A diferencia de los film tradicionales, donde ésta es interpretada por algún actor de voz que cumple exclusivamente ese rol, en esta película el relato en *off* es realizado por el propio protagonista. No se trata del clásico soliloquio mental, donde el personaje se dirige a un interlocutor imaginario, tampoco se refiere a la evocación de recuerdos o sueños, que se plasmarían en imágenes-recuerdo o imágenes-sueños, sino que tiene la particularidad de que mientras se observa al protagonista y se escucha su voz en *off* narrando algún acontecimiento, éstos mágicamente se producen. Esto es lo que Deleuze denomina tiempo crónico y que está representado por la imagen-cristal. Son imágenes totalmente indiscernibles donde no se puede vislumbrar aquello que es actual de lo que es virtual, lo que es real de lo que es imaginario, y tienen como propiedad que, al producirse simultáneamente, las funde y las confunde temporalmente.

En todos y en cada uno de los diferentes relatos que realiza el protagonista encontramos este tipo de imágenes. Como ejemplo podemos citar aquella escena, donde el director despliega toda su maestría, en que Boris está narrando a la camarera una de las tantas historias de su altruismo y entrega en la época de la ocupación nazi. Todo su relato es escenificado mediante gestos y movimientos teatrales en el bar de la posada. En un determinado momento hace la mímica de saltar, apoyándose en el mostrador, e inmediatamente el salto se prolonga en la imagen en que Jean Robin salta arrojándose sobre el acoplado de un camión cargado de fardos de heno y, de esta manera, escapa de la cárcel. Es impecable el falso *raccord* que utiliza el director en esta ocasión, no sólo en la continuidad del salto, sino que el propio Boris es parte de la escena, dado que él es el conductor del camión. La forma en que el director encadena las escenas las torna totalmente ilocalizables, tanto temporal como espacialmente.

La imbricación entre imagen y sonido

El sonido en el cine está generalmente ligado a los diálogos, los efectos sonoros o la música. Sin

embargo, Robbe-Grillet introdujo en esta película una fuerte ruptura con el empleo tradicional de este elemento técnico. Acerca del papel que el sonido juega en el cine Merleau-Ponty (1966: 70) escribe: “Un film sonore n’est pas un film muet agrémenté de sons et de paroles qui ne seraient destinés qu’à compléter l’illusion cinématographique. Le lien du son et de l’image est beaucoup plus étroit et l’image est transformée par le voisinage du son».⁷

Puede decirse que la importancia del sonido radica en que tiene la capacidad de crear un modo distinto de percibir la imagen y hasta de condicionar su interpretación. Por ejemplo, un determinado sonido puede hacer que el espectador centre toda su atención en un punto específico y, de esta forma, la imagen puede adquirir otra relevancia. La técnica de imbricación entre la imagen y el sonido puede aparecer sincronizada o asincronizada.⁸

En *L’homme qui ment*, donde la falsedad está diseminada por todo el film, también la imbricación asincrónica entre imagen y sonido juegan un importante papel. Hay varias escenas donde los ruidos entran en contradicción con las imágenes. Una de estas secuencias se produce cuando Boris intenta seducir a la mucama que está tendiendo ropa y cada vez que ella cuelga una prenda, al colocar un broche, se escucha el repique de una campana. Posteriormente se producirá una escena erótica, con la misma protagonista, en un campanario. Algo similar ocurre en las últimas escenas, cuando se produce la caída del padre de Jean al ceder la baranda del balcón, el ruido que se escucha es el del golpe de un hacha. Pero la escena más notable es la que ocurre en el bar de la posada. A la camarera se le cae una copa y se rompe sin producir ningún ruido. En una escena posterior Boris, quien se encuentra solo en su habitación, hace la mímica de servirse agua en un vaso inexistente, con una jarra también inexistente y al dejar caer el supuesto vaso se oye el ruido del cristal que estalla, reproduciendo la misma imagen de la taberna.

La asincronía no se limita a estas escenas, sino que durante todo el film pueden escucharse sonidos ajenos a la imagen. Muchos son disparos, pisadas o ladridos de perros. También se escucha, en forma persistente, el resonar de la caída de gotas de agua. Pero lo notable es que en dos o tres oportunidades, cuando Boris concluye alguno de sus relatos, se escuchan aplausos. Uno de los comentarios que realiza, en una de sus narraciones, es que él antes había sido actor.

7 “Un film sonoro no es un film mudo adornado de sonidos y de palabras que sólo tendrían como destino completar la ilusión cinematográfica. La unión del sonido y de la imagen es mucho más estrecha y la imagen es transformada por la proximidad del sonido.”(traducido por nosotros).

8 El sonido es sincrónico cuando en el mismo momento en que éste se produce existe una correspondencia entre el sonido que se escucha y la visión de la fuente que lo produce (palabras o ruidos). En cambio, se dice que el sonido es asincrónico cuando lo que se escucha no se corresponde con la imagen que se observa. En este último caso, el sonido puede comenzar antes que la imagen a la que supuestamente corresponde o continuar después. Igualmente el sonido puede ilustrar, completar o contradecir la imagen, o incluso no tener aparentemente ninguna relación.

Todas estas secuencias nos muestran como Robbe-Grillet llevó al extremo la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual. Todos los cortes abruptos en las imágenes, las rupturas paradójales en los sonidos o los silencios, llevan a una indeterminabilidad temporal tal que no se puede establecer claramente la frontera entre lo imaginario y lo real, lo físico y lo mental. Toda la película está atravesada por imágenes ópticas y sonoras puras, es decir, opsignos y sonsignos. Deleuze (2009: 98) lo describe así: “Llamábamos opsigno y sonsigno a la imagen actual seccionada de su prolongamiento motor [...] Pero, el opsigno encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica actual cristaliza con su propia imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior”.

Otro elemento de ruptura: la repetición

La repetición es una modalidad usada por muchos autores, pero ha sido Buñuel el primero en utilizarla en *El ángel exterminador* (1962)⁹. En esta película lo que podemos observar es que la repetición invierte la subordinación del tiempo al movimiento, sin embargo no escapa a un mundo cerrado. El tiempo se presenta de manera cíclica o “eterno retorno” y no difiere del anterior, es decir, que todo se desarrolla en una misma temporalidad, no hay bifurcación hacia otro tiempo u otra dimensión, el nuevo ciclo es una continuación del precedente. En el caso de Robbe-Grillet la repetición quiebra los esquemas sensoriomotores, se producen rupturas, dislocamientos, no hay una trama sucesiva y causal, se generan bifurcaciones que, incluso, pueden asociarse a otro espacio y a otro tiempo, dado que el tiempo nace de ese espacio fragmentado.

Ahora bien, independientemente de la temporalidad o la espacialidad, lo que podemos observar es que Buñuel en *El ángel exterminador*, utiliza un tipo de repetición en que las imágenes no son exactamente idénticas, sino que emplazando la cámara en otro ángulo, o bien reiterando algún gesto en escenas posteriores, obtiene comportamientos disímiles. Son repeticiones imperfectas. Lo que hizo Robbe-Grillet, en el *L'homme qui ment*, es que las imágenes que se repiten son exactamente iguales, es decir, son las mismas. Lo que particulariza a estas imágenes es que, como señala Deleuze (2009: 166), utiliza “su método fotográfico y su simultaneidad de instantáneas”, y logra, por medio de planos fijos, romper la narración revelando la importancia de los opsignos, es decir, de las imágenes ópticas puras. La primera de éstas aparece en las secuencias iniciales cuando, en un corte violento y sin ilación, aparece el personaje principal de la película bebiendo agua de un arroyo, mientras aún se muestran los títulos. En forma idéntica y con el mismo efecto de quiebre encontramos esta escena en la secuencia siguiente cuando el protagonista va camino hacia el pueblo narrando supuestos

9 Véase Buñuel (2008: 205).

hechos pasados. Pero esta no es la única a lo largo del film, hay numerosas con las mismas características. Una de ellas es la imagen de un soldado nazi disparando una ametralladora (esta se repite dos o tres veces). Otra, que también se reproduce más de una vez de manera fotográfica, es el vaso roto con los cristales esparcidos por el piso. Muchas son imágenes inmovilizadas o petrificadas como tarjetas postales y otras son planos-secuencias.

Sin seguir abundando con ejemplos, lo que queremos destacar es que Robbe-Grillet no escatimó medios para ejercer, por medio de lo visual, aquello que había desarrollado en la novela, es decir, las descripciones minuciosas de los objetos. El director lleva al extremo lo que Deleuze califica como cine de “vidente”, es decir, poder encontrar lo que ocultan esos planos fijos, tan abruptos y dislocados, en la trama de la película.

Las primeras secuencias de *L'homme qui ment*

Si bien nuestra intención se encuentra alejada de hacer un relato pormenorizado del film, no podemos soslayar la descripción de las primeras escenas, dado que, a nuestro entender, ellas son fundamentales en el desarrollo del guión.

En las secuencias iniciales descubrimos al principal intérprete, Jean-Louis Trintignant, corriendo por un bosque, elegantemente vestido, perseguido por soldados nazis fuertemente armados. Mientras éstos le disparan, él milagrosamente elude las balas. El director utiliza el montaje alternando imágenes en dos series. Presenta por un lado a los soldados y por otro al protagonista, mientras se suceden los títulos y se escuchan disparos de ametralladora. Finalmente, en medio de estallidos de granadas y tiros, éste es alcanzado por una de las balas y cae boca arriba. En la secuencia siguiente comienza a ser de día y lo muestra, en la misma posición, despertándose sin un rasguño. Se levanta, alinea su vestimenta y se desplaza por el mismo escenario, un bosque lleno de coníferas. Nuevamente el director utiliza el montaje alternando dos series. Por un lado aparece el protagonista caminando hacia un pueblo y por otro son intercalados primeros planos de mujeres o escenas donde éstas juegan al gallito ciego, en el exterior o en el interior de una antigua mansión. Al mismo tiempo una voz en *off*-que no es otra que la de él mismo- nos dice:

Mi nombre es Robin, Jean Robin, y les voy a contar mi historia... o al menos voy a intentarlo. Todo empezó en un bosque, en un gran bosque. [...] No, no es eso, en realidad era un campo, un vasto campo con semillas de cardo flotando en el viento. [...] ¿Dónde estaba? ¡Ah, sí! Mi nombre es Boris, Boris Varissa, pero en general los otros me llaman Jean, a veces también el Uca-

niano, nunca supe por qué...

Tanto estas primeras imágenes como el relato que las acompaña, nos dan los indicios del carácter paradójico que atravesará toda la película. El protagonista se presenta dos veces cambiando su nombre. A su vez, en ningún momento lo vemos que este afligido o temeroso ante el hostigamiento de sus enemigos. El relato continúa:

Pero... al principio, la primera vez que vine al pueblo, caminé por las calles anónimo entre la multitud de gente. Recomiendo. Sí, las calles estaban vacías, por supuesto. Fue durante la guerra y la gente se quedó en su casa. [...] ¿Ya les he contado de la chica de la farmacia y del punto de control establecido en la calle?... Así que cuando llegué al pueblo fui directamente a la posada, también vacía en ese momento del día.

Otra vez la discordancia. Comienza relatando que las calles estaban llenas de gente para inmediatamente retractarse diciendo que estaban solitarias. A su vez, cuando dice que la posada estaba vacía las imágenes nos lo muestran ingresando en un lugar lleno de parroquianos. Estas contradicciones se complementan con otro detalle curioso. Este hombre aparece con la misma ropa -traje sport, camisa blanca y corbata negra-, desde las primeras secuencias hasta el final de la película. Tanto en las escenas supuestamente actuales, como en aquellas otras pertenecientes a un hipotético pasado, la imagen del protagonista es siempre la misma. Es así como el realizador logra, en forma notable, mezclar el pasado y el presente de manera confusa y borrosa, produciendo claras imágenes de la potencia de lo falso. Asimismo, Boris -nombre que finalmente adopta- tiene una especie de alegría, de juego permanente o delirio con las palabras. Encarna la arrogancia entusiasta del farsante. Como señala Deleuze (2009: 178): “La narración falsificante plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso.”

Los escenarios y el desarrollo de la película

El film es en blanco y negro y se desarrolla en escenarios naturales, algo que es muypreciado por Robbe-Grillet. Todas las imágenes son minimalistas y siempre abarcan una escena pequeña, no hay planos generales. La cámara sigue al personaje o se detiene haciendo hincapié en un primer plano del rostro de alguna de las mujeres o de los parroquianos del pueblo. En general predominan los planos medios donde la lente se centra en uno o dos personajes. Una de las particularidades que posee el film es que el espacio donde se desarrollan las escenas son, o bien, lugares despojados, como son las habitaciones desnudas con paredes blancas y con pocos objetos, o bien sitios atestados de objetos similares, como son los desvanes abarrotados de cuadros en los cuales se destacan, primor-

dialmente, los rostros de mujeres de distintas edades. Otro elemento a tener en cuenta, que aparece desde el comienzo y abarcará la totalidad de la película, son las rupturas y la retracción de la acción.

Los principales lugares donde discurre el film son: la taberna de la posada y la habitación que alquila Boris en la misma, el interior y el exterior de la antigua mansión, la farmacia y el cementerio del pueblo. Además del principal intérprete que aparece desde las primeras secuencias, los únicos personajes que lo acompañan, y tienen protagonismo, son las mujeres. Los papeles masculinos, encarnados en el padre o el sirviente, no tienen voz y sólo se dejan ver en unas pocas escenas. Jean Robin, personaje al que se alude permanentemente en la película, aparece en una proliferación de fotos que en muchas oportunidades se animan. Éstas se encuentran en los lugares más insólitos, como los retratos que se exponen en la taberna o en las paredes de la mansión, donde lo muestran solo o junto a su esposa. También aparece en un álbum de fotografías en la farmacia, donde Jean se exhibe retratado junto a Boris. Como señalamos más arriba, son claras expresiones del “método fotográfico” usado por Robbe-Grillet y que, particularmente en esta película, es utilizado con profusión. Las reproducciones simultáneas de la imagen de Jean Robin son instantáneas que crean rupturas, aludiendo permanentemente a ese personaje misterioso.

Cuando Boris llega al pueblo se encuentra con las tres mujeres que habitan la mansión. Se presenta como amigo de Jean Robin y les relata cómo era su vínculo con éste. El director utiliza nuevamente imágenes indiscernibles entre pasado y presente, que acompañan la voz en *off* del protagonista, para hacer esa descripción que nos dice: “Jean era mi único amigo, mi compañero de armas en la esperanza. Confiamos el uno en el otro ciegamente, como si compartiéramos la misma mente, la misma memoria, la misma meta, el mismo cuerpo.”

Este relato nos acerca uno de los elementos que atraviesa todo el film, el conflicto de identidad del personaje central. En reiteradas oportunidades puede apreciarse cómo Boris quiere ocupar el lugar de Jean. El otro componente, fundamental en esta película, son las diferentes historias narradas por Boris a la esposa, la hermana, la mucama de la mansión o la camarera de la taberna. Cada una de estas exposiciones difiere en cada caso al extremo de convertirlas en contradictorias. A su vez, cada una de ellas está acompañada de la intención de seducir a esas mujeres vinculadas con Jean Robin. Hay cinco historias distintas referidas a la actividad clandestina en la época de la ocupación del territorio francés por parte de las fuerzas fascistas alemanas. En todas ellas Boris describe alguna acción en la que participan ambos. En la primera a Jean lo hieren y él, después de socorrerlo, va en busca del doctor Müller. En la segunda cuenta cómo ayuda a Jean a escapar de la prisión, mediante el artilugio de un camión cargado de heno. En la tercera, Jean Robin ya no es un héroe, sino un traidor que delata a dos compañeros y cambia el relato de cómo escapa, agregando que está

clandestino del otro lado de la frontera. En la cuarta historia, dice que Müller no era médico sino jefe de la policía. En la quinta involucra a la farmacéutica. Dice que si bien ésta la primera vez esconde a Jean y lo ayuda a escapar, en la segunda oportunidad lo delata y es él quien le salva, aunque no puede evitar que Jean muera al caer en un pozo. Es así como va conformando los distintos relatos y en cada uno de ellos se convierte en héroe o en traidor. Esta alteración de nombres, lugares y circunstancias claves, terminan creando una atmósfera disparatada y confusa, donde las narraciones discordantes llevan al espectador a un clima de desasosiego.

Hacia el final del film el padre de Jean muere en circunstancias extrañas. Cae de un balcón donde la baranda de contención ha sido cortada. En esta oportunidad el encargado de certificar la defunción es el doctor Müller, aquél a quien Boris había convertido en jefe de policía. Ante esta muerte Boris asume, en forma teatral, el rol de amo y señor de la residencia (las imágenes lo muestran bailando y diciendo *soy un comediante*). A su vez, se considera a sí mismo como la reencarnación de Jean Robin, de quien predice su retorno. La penúltima secuencia nos muestra a Boris intentando nuevamente seducir a la esposa de Jean Robin. Es en ese instante cuando éste último aparece, efectúa varios disparos y lo mata. Pero, una vez más, éste no muere. La última secuencia nos muestra a Boris despertándose. Nuevamente se alinea y gira. La cámara lo enfoca de espaldas e, inmediatamente, pasa a realizar un primer plano de una foto de Jean Robin que se anima y comienza a relatar. Pero al comenzar la narración la voz es la de Boris y la imagen se mimetiza con ella. Nos dice: “Ahora les voy a contar mi verdadera historia, o al menos voy a intentarlo. En la clandestinidad me llamaban Jean Robin, pero mi nombre es Boris, Boris Varissa. Cuando terminó la guerra volví a la casa paterna, donde me esperaban mi hermana Silvia Varissa en compañía de mi prima Laura, con quien me casé entonces y es ahora Laura Varissa...”

Intenta convencer, cuando ya no hay nadie a su alrededor con quién hacerlo, excepto el espectador, que a esta altura se ha convertido en su propio espejo. Entretanto se suceden los créditos y lo vemos desplazándose por el mismo escenario del comienzo del film.

Como dice Robbe-Grillet (2010: 177): “El único tiempo que importa es el del film, el único personaje importante es el espectador, es en su cabeza que se desarrolla toda la historia, que es exactamente imaginada por él”. Deleuze (2009: 142) aclara que lo que sucede en la cabeza del espectador es aquello que proviene de las imágenes.

Los detalles inexactos y contradictorios, la sucesión de imágenes que no responden a una continuidad lógica, corresponden a una propuesta conceptual clara, trama fragmentada en su totalidad. Lo que hace Robbe-Grillet es entregar estos lugares detallados, en los que se ofrece un argumento

conformado por elementos simultáneos, que dotan al público de diferentes perspectivas para construir la historia de *L'homme qui ment*.

Características del protagonista

Un tratamiento especial merece el protagonista del film. En principio trataremos de describir la idiosincrasia de este personaje, para después hacer un análisis de las coordenadas que llevan a poner en crisis la búsqueda de la verdad en beneficio de lo falso y de su potencia creadora.

Boris Varissa muestra una conducta ambigua y esto puede observarse, con toda su potencialidad, desde el inicio de la película, cuando se adjudica distintos nombres. Asimismo, a lo largo del film, Boris nos presenta una figura débil y borrosa en un juego de identidad que, reiteradamente, lo conduce a investirse con la personalidad de Jean Robin. Estos son rasgos que revelan el menoscabo de su persona y el quebranto de su identidad. El yo deja de estar unificado para dar paso a una multiplicidad, es decir, deja de estar asociado al “yo igual yo” para ser reemplazado por el “yo es otro”. Esta particularidad se refuerza con las descripciones que hace de los hechos, ya que los mismos se presentan discrepantes e inverosímiles. Refiere actos de gran valentía y ofrece minuciosos detalles de la forma cómo arriesgó su vida para salvar a quien él considera su mejor amigo. Ejerce un juego perverso con todos los protagonistas, principalmente con las mujeres a quienes embauca con sus relatos, describiendo un altruismo desmesurado.

Estas tendencias se corresponden con un tipo de personalidad más cercana al mitómano¹⁰ que al clásico mentiroso. Este último generalmente es imitativo e inventa mentiras con la finalidad de defenderse o protegerse. En cambio el mitómano es un sujeto que siente un impulso por mentir que no puede controlar. Esta perturbación surge en personas que tienen un profundo deseo de construir-

10 Mitomanía proviene del griego de los vocablos *mythos* (fábula, ficción alegórica, invención, fantasía) y *manía* (locura, demencia, estado de furor). La mitomanía es descrita por primera vez en 1891 por el médico alemán Anton Delbrueck como tendencia constitucional a la alteración de la verdad mediante fabulación o simulación. A comienzos del siglo XX (1905) el médico y profesor francés Ernest Dupré, “denominó *délire d'imagination* o *mythomanie délirante* a aquellos estados en los que la mitomanía conduce a creaciones ficticias, más o menos duraderas y sistemáticas, a partir de las cuales el paciente articula su creencia y conforma sus actos. A su juicio, el trastorno básico de este cuadro es de origen afectivo, la “esencia misma del delirio”. El delirante, sea su actividad más notoria la alucinación, la imaginación o la interpretación, está siempre dominado por la ansiedad, por la desconfianza o por el orgullo, por la hipertrofia del Yo y la debilidad relativa del sentimiento de crítica (pierde la *notion du réel*), rasgos todos ellos pertenecientes a la constitución paranoica” Alvarez Martínez, José María; (1998: (64) 482). Ernest Dupré en *Pathologie de l'imagination et de l'émotivité* (1925:153) señala: “El enfermo, realizando fulminantemente esas asociaciones de ideas, transporta hacia el mundo exterior sus creaciones subjetivas, confiriéndoles todos los caracteres de la objetividad. Procede por intuición, por autosugestión, por invención. El punto de partida de su error no es la noción de un hecho exterior, exacto o inexacto, fuente de un razonamiento incorrecto o resultado de una percepción falsa, sino una ficción de origen endógeno, una creación subjetiva. El interpretador procedería como si fuese un sabio, mientras que el imaginativo procedería como si fuese un poeta”.

se un mejor perfil frente a los demás, satisfaciendo así su necesidad de aceptación ajena y también por la necesidad de crearse una imagen soportable para sí mismo. Esta conducta hace que el individuo, en algún punto, termine creyendo sus propias mentiras, viviendo en un mundo de fantasías. La mentira es para el mitómano su motor, quien falsea la verdad con respecto a hechos, cosas y personas. Estos seres son convincentes, manipuladores y mienten tan bien que todo lo que dicen parece real, saben fingir y brindan distintas versiones de la misma cuestión en momentos diferentes y a personas distintas. Su mentira parece real porque, muchas veces en su discurso, utilizan cosas que son ciertas o al menos creíbles. Hay una propensión morbosa, incontrolable, de desfigurar la realidad. Aún distinguiendo en todo momento, de manera consciente, entre la realidad y la ficción, desconocen el límite de su propia patología y viven metamorfoseándose. Así los describe Nietzsche (2004: 56): “En todos los grandes estafadores cabe observar un fenómeno, al cual deben su poder. En el acto mismo de engañar, en todos los preparativos, en el carácter conmovedor que dan a la voz, a sus palabras y a sus gestos, en medio de toda esa poderosa puesta en escena, se sienten dominados por *la confianza en sí mismos*: ésta es la que entonces habla a quienes los rodean con una autoridad que tiene algo de milagrosa.”

Un punto a destacar es que la personalidad del embustero no se circunscribe a un ámbito aislado, sino que contamina todo lo que le rodea y, de esta manera, va creando una cadena. El poder que posee el falsario es poner en evidencia la existencia de ese encadenamiento y cómo el hombre verídico queda inexorablemente involucrado formando parte de ese entramado. En *L’homme qui ment*, si bien el mitómano se encarna enteramente en el protagonista principal del film, no por eso deja de impregnar al resto de los personajes de manera más solapada. Tomemos como ejemplo el que surge del cuarto relato. En el diálogo que Boris mantiene con Laura, hermana de Jean, ésta le dice que en el pueblo no vive ningún doctor Müller. Sin embargo, sobre el final de la película, es el propio doctor Müller quien certifica el deceso de su padre. Como señala Deleuze (2009: 179): “*L’homme qui ment* es uno de los más bellos films de Robbe-Grillet: el héroe no es un mentiroso localizado, sino un falsario ilocalizable y crónico, en espacios paradójicos”.

El mayor logro del guión consiste en poder apreciar cómo a través de relatos, de un pasado que no necesariamente es verdadero, es factible hacer surgir de lo posible lo imposible. Esta es la potencia de invención que tiene la narración falsificante, consigue plantear en presente diferencias incomprendibles y en pasado opciones que generan dudas entre lo verdadero y lo falso.

La potencia de lo falso

Hemos descrito la idiosincrasia del protagonista, pero detrás de este personaje existe otra problemática que, tal como señala el director, es el tema de la credibilidad. En *L'homme qui ment* lo que está en juego es la dicotomía ser creído o no ser creído que, dicho en otros términos, es la dualidad mentira-verdad. En este punto no podemos dejar de señalar que detrás de esta alternativa resuena el pensamiento nietzscheano.

En numerosas ocasiones, a lo largo de sus escritos, Nietzsche critica el fundamento de la metafísica que afirma el mundo como verdadero, estable e inmodificable y mediante cadenas causales, utilizando como principio la razón suficiente, sostiene que puede conocer y descubrir las leyes que rigen el universo. Se olvida que ese mundo ideal ha sido construido mediante la razón, es decir, que es una ficción. Nietzsche (2005: 79) piensa que el mundo verdadero es inalcanzable, indemostrable, por consiguiente, desconocido, una idea inútil, superflua, que es necesario eliminar. Al suprimir el “mundo verdadero” suprime también el “mundo aparente”.

La filosofía nietzscheana cuestiona la forma en que los metafísicos entienden la verdad de las cosas que, según ellos, por algún motivo se oculta, y que ésta puede ser descubierta por cualquier sistema de racionalidad. Al concebir la verdad como algo puro, inamovible, un en-sí, sostienen que las causas de los errores en los hombres tienen su origen en factores ajenos a su deseo, como aquellos procedentes del cuerpo, de las pasiones o de los intereses, que lo desvían de ese objetivo. A través de toda su obra se puede observar que él no niega que los hombres amen la verdad, no niega que la voluntad de verdad sea parte de su naturaleza, pero considera que en nombre de este valor la filosofía ha rechazado la vida y se interroga si no sería más útil realizar un camino inverso. Nietzsche (1999: 26) escribe: “Admitir que la no-verdad es condición de la vida: esto significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal”.

Al ser la voluntad de verdad parte integrante de la idiosincrasia humana, es imprescindible que esa voluntad se muestre y se realice. Para eso se construyen códigos útiles, ficciones necesarias, ilusiones indispensables para poder vivir, para poder convivir. Esta es la función primaria de la verdad. Sobre esto escribe Nietzsche (2005: 106): “¿Qué son, entonces, los acontecimientos de nuestra vida? Es mucho más lo que ponemos en ellos que lo que contienen en realidad. Incluso cabría decir que, en sí mismos, son vacíos. Vivir equivale a inventar”.

El pensamiento nietzscheano considera que sólo existen fuerzas, es decir, cuerpos. Esas fuer-

zas, que están en permanente variación, establecen relaciones unas con otras afectando y siendo afectadas. Nietzsche las llamó *voluntad de poder*. El término *voluntad de poder* no debe ser confundido con el deseo de poder, sino que bajo este concepto se expresa el elemento que determina la fuerza que da sentido a la cosa, el elemento que valora o que confiere valor a la cosa como factor diferenciador. El sentido y el valor derivan, en última instancia, de la *voluntad de poder* como relación de fuerzas. La relación de fuerzas no es cuantitativa sino que implica una cierta cualidad. Hay fuerzas que tienen una conformación uniforme, invariable, pueden ser grandes de tamaño pero de naturaleza débil. Son fuerzas agotadas, no pueden transformarse. Otras pueden ser pequeñas pero vigorosas, fuertes, vitales, con posibilidades de cambiar, de metamorfosearse. Las primeras son viles, malas, mientras las segundas son nobles y generosas.

El cuestionamiento nietzscheano apunta a demostrar que no existe un centro trascendente y equilibrado que sea la fuente de inspiración para seleccionar y establecer verdades absolutas, valores únicos, sino que de esas fuerzas descentradas, inmanentes y móviles, es decir, en permanente devenir, surgen los componentes cualitativos que le permiten a la *voluntad de poder* valorar e interpretar. Sólo hay devenir, es allí donde las fuerzas de lo bueno y de lo malo despliegan su verdad. No se trata de cada cual con su verdad, sino de pensar que la verdad no es inmodificable y eterna, el devenir es imprevisible, es contingente, es la muestra del poder que posee la fuerza pura del tiempo. No es posible encontrarle un sentido al devenir, una única interpretación. Aceptar que no hay un mundo verdadero y otro aparente, sino que sólo existe el mundo tal como se nos presenta, y no como a la razón le gustaría que fuese, implica comprender que en el ejercicio del devenir, con toda la pureza que posee, con toda la inocencia que el azar le brinda, es donde se encuentra la resolución de la tensión que existe entre las fuerzas opuestas de lo bueno y de lo malo, de lo verdadero y de lo falso. Al analizar esta problemática Deleuze (2009: 195) escribe: “Al elevar lo falso a la potencia, la vida se liberaba de las apariencias tanto como de la verdad: ni verdadero ni falso, alternativa indecible, sino potencia de lo falso voluntad decisoria”.

A lo largo de las distintas fases de su extensa obra Nietzsche analiza que en lo malo intervienen fuerzas reactivas, agotadas, impotentes, débiles, destructivas, en cambio las fuerzas que operan en lo bueno son activas, vigorosas, fuertes, creativas. Es por eso que para él estas fuerzas desbordantes de vitalidad, de creación se encuentran en el arte. Sostiene que son esas fuerzas activas las que afirman la *voluntad de poder*. Pero es innegable que a través del arte se pone en evidencia una realidad aparente, es decir, una falsificación creadora. Como señala Deleuze (2009: 191): “Si el devenir es la potencia de lo falso, lo bueno, lo generoso, lo noble es lo que eleva lo falso a la enésima potencia, o la voluntad de potencia hasta el devenir artista”.

Y en otro de sus libros dedicado a Nietzsche (2008: 145) dice: “El arte es el más alto poder de lo falso, magnifica 'el mundo como error', santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior. [...] Pero para que este poder de lo falso se realice debe ser seleccionado, duplicado o repetido, es decir, elevado a una mayor potencia. [...] Precisamente el arte inventa mentiras que elevan lo falso a esta mayor potencia afirmativa, hace de la voluntad de engañar algo que se afirma en el poder de lo falso.”

Podríamos decir que en *L'homme qui ment* encontramos una doble falsificación. Por un lado, la del protagonista con su versatilidad de historias y, por otro, la de la propia creación cinematográfica que, como toda obra de arte, es una ficción.

Palabras finales

Cuando tuvimos que enfrentarnos al dilema de tener que elegir una película para analizarla, encontramos varios motivos para decidirnos por *L'homme qui ment*, entre otros, por la fuerte atracción que nos suscitó, hace muchos años atrás, cuando se estrenó en Buenos Aires poco tiempo después de su debut en Europa. Otra de las razones, que estimuló y redobló el desafío, fue descubrir la manera, reiterada y casi afectuosa, con que Deleuze hace mención a Robbe-Grillet en su libro *La imagen-tiempo*. *L'homme qui ment* es una película que es necesario ver reiteradas veces para poder acercarse, aunque más no sea parcialmente, al propósito que persigue el autor. Nosotros hemos hecho ese ejercicio, no con la intención de “interpretarla”, sino con el empeño de procurar captar la potencia que los pequeños detalles ejercen en las imágenes. No sabemos si hemos logrado el objetivo, dado que existen muchas otras maneras de encarar tan bello e inagotable film. Pero, más que abundar en explicaciones y excusas, nos gustaría terminar este trabajo con las palabras del propio autor, quien expresa la seducción que el cine ejerce sobre todos aquellos que tienen necesidad de exponer un pensamiento nuevo. Robbe-Grillet (2010: 172) dice:

La indudable atracción que ejerce la creación cinematográfica [...] no es la objetividad de la cámara [...] sino sus posibilidades en el dominio de lo subjetivo, de lo imaginario. No conciben el cine como un medio de expresión, sino de búsqueda, y lo que más retiene su atención es [...] no tanto la imagen como la banda sonora -el sonido de las voces, los ruidos, los ambientes, las músicas- y sobre todo la posibilidad de obrar sobre dos sentidos a la vez, el ojo y el oído; por último, en la imagen como en el sonido, la posibilidad de presentar con toda la apariencia de la objetividad menos discutible aquello que sólo es sueño o recuerdo, en una palabra, lo que es imaginación.

A través del análisis de *L'homme qui ment* hemos pretendido explicitar aquello que señalamos al comienzo de este texto, el estrecho vínculo que existe entre cine y filosofía, pensamiento y creación. Por medio de las imágenes cinematográficas, en este caso referidas a la exaltación de la mentira, el simulacro, es posible apreciar el juego que se produce acerca de las problemáticas que han inquietado e inquietan la historia del pensamiento. La película analizada es uno de los tantos ejemplos que permite reflexionar acerca de cómo cine y filosofía son dos disciplinas que se buscan y se complementan.

Bibliografía

- Álvarez Martínez, J. M. (1998). *La escuela del Dépôt y la otra cara de la psicopatología*, www.revistaen.es/index.php/aen/article/viewFile/15604/15463.
- Badiou, A. (2004). *Pensar el cine 1, El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial.
- Buñuel, L. (2008). *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo.
- Deleuze, G. (2010). *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009). *La imagen tiempo, Estudios sobre cine II*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Editorial Cactus, Serie Clases.
- (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Editorial Cactus, Serie Clases.
- (2008). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama.
- (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pre-textos.
- (2005). *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós.
- Doniol-Valcoze, J. (1968). *Cahiers du Cinéma*, nos. 200/201.
- Dupré, E. (1925). *Pathologie de l'imagination et de l'émotivité*, París, Payot.
- Galimbarti, K. (2004). *Nietzsche una guía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lacan, J. (1992). *Seminario XVII, El reverso del psicoanálisis*, Capítulo 3, "El saber como medio de goce", Buenos Aires, Paidós.
- Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze Cine y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Sens et non-sens*, París, Gallimard.
- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873)*, Madrid, Tecnos.
- (2005). *Aurora, (1881)*, Buenos Aires, Gradifco.
- (1999). *Más allá del bien y del mal, (1886)*, Barcelona, Altaza.
- (2005). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo, (1889)*, Buenos Aires, Longseller.

----- (2004). *Humano demasiado humano, (1878)*, Buenos Aires, Gradifco.

Peña, F. (2003). Entrevista a Alain Robbe-Grillet, Buenos Aires, *malba.cine. Programación pasada*, http://intranet.malba.org.ar/web/cine_pelicula.php?id=137&idciclo=14&subseccion=programacion_pasada.

Posada, J. C. (2006). *Hoy se hace un cine cada vez más tonto y complaciente, Robbe-Grillet*, México, unomásuno. sitios.itesm.mx/va/catedra/actividades2006.htm.

Robbe-Grillet, A. (2010). *Por una nueva novela*; Buenos Aires, Editorial Cactus.