

Paolo Sorrentino Creer y hacer creer en el mundo

Sylvia Ponce Beniuc
Universidad de Buenos Aires
sylviaponce1957@gmail.com

Resumen: Este artículo se propone sondear en la obra de Paolo Sorrentino partiendo de los conceptos con los que Deleuze analiza el neorrealismo italiano. La intención es revelar el surgimiento de una pregunta filosófica indeclinable ¿de qué modo podemos recuperar el vínculo del hombre con el mundo?

La relación entre el tiempo y el movimiento es materia, tanto cinematográfica, como filosófica. Deleuze examina profundamente esta relación con el objeto de liberar al tiempo, liberarlo de su dependencia con el movimiento, y, de esta forma, descubrir su verdadera naturaleza ontológica. Es decir, encontrarse con el tiempo en estado puro. La imagen cinematográfica, por su misma configuración ofrece la posibilidad de dicha experiencia, la experiencia del tiempo.

La imagen cinematográfica de Sorrentino distorsiona el movimiento provocando el fracaso de la acción. La imposibilidad de actuar deja ver lo intolerable como estado permanente de la banalidad cotidiana y conduce inevitablemente a la ruptura de los lazos con el mundo. Surge entonces el tiempo en estado puro. Sus personajes son impulsados a reconstruir el vínculo con el mundo que los rodea. Vínculo que sólo puede volver a darse como objeto de una creencia. Sorrentino asume la tarea propuesta por Deleuze para el cine: creer y hacer creer en el mundo.

Palabras clave: Imagen – tiempo - filosofía – creencia - cine italiano contemporáneo

Resumo: Este artigo se propõe explorar o trabalho de Paolo Sorrentino partindo dos conceitos com os quais Deleuze analisa o neorrealismo italiano. A intenção é revelar o surgimento de uma questão filosófica indeclinável: como podemos recuperar o vínculo do homem com o mundo?

A relação entre o tempo e o movimento é matéria, tanto cinematográfica quanto filosófica. Deleuze examina profundamente essa relação com o objetivo de libertar o tempo, liberando-o de sua dependência do movimento e, desse modo, descobrindo sua verdadeira natureza ontológica. Isto é, encontrar o tempo em estado puro. A imagem cinematográfica, por sua própria configuração, oferece a possibilidade de tal experiência, a experiência do tempo.

A imagem cinematográfica de Sorrentino distorce o movimento causando o fracasso da ação. A impossibilidade de agir permite ver o intolerável como um estado permanente de banalidade cotidiana e leva inevitavelmente ao rompimento dos vínculos com o mundo. Surge, então, o tempo em estado puro. Seus personagens são levados a reconstruir o vínculo com o mundo ao seu redor. Vínculo que só pode acontecer de novo como objeto de uma crença. Sorrentino assume a tarefa proposta por Deleuze para o cinema: acreditar e fazer acreditar no mundo.

Palavras-chave: Imagem – tempo - filosofia – crença - cinema italiano contemporâneo

Abstract: The purpose of this article is to probe the cinematographic work of Paolo Sorrentino based on the concepts with which Deleuze analyzes Italian neorealism, attempting to reveal the emergence of an unavoidable philosophical question: In which way could we recover the bond of man with the world?

The relation between time and movement is a matter of both, cinematography and philosophy. Deleuze examines this relation in order to set time free, to release it from its dependence on movement, and, in this way, to uncover its true ontological nature, in an effort to come across with pure time. Due to its own unique configuration, the cinematographic image makes this experience possible, the experience of time at its pure state.

Sorrentino's cinematographic image distorts movement and causes the failure of all actions. The impossibility of action exposes the unbearable as a permanent state of everyday banality, and inevitably leads the characters to a breakup of their ties with the world. Pure time arises then at its pure state. His characters are driven to reconstruct the bonds with the world around them. This bond can only be restored as object of belief. Sorrentino takes on the challenge Deleuze proposed to cinema: believe and make believe in the world.

Key-words: Image – time - philosophy – belief - contemporary Italian cinema

Una sutil salida

¿Hay una tarea que le corresponde al cine, y al arte en general?

Si hay una tarea, dice Deleuze, quizás sea la de recuperar la creencia en el vínculo del hombre con el mundo, es decir, creer y hacer creer en el mundo.

El neorrealismo italiano reveló las falsas evidencias de la imagen-acción al hacer fracasar el sistema sensorio-motor de la imagen movimiento. Puso de manifiesto el problema que concierne a la relación tiempo-movimiento. Y con ello descubrió la naturaleza ontológica del tiempo y su vínculo con el pensamiento.

Paolo Sorrentino es un muy joven cineasta napolitano, un indudable heredero de sus grandes maestros. Se ha hecho conocido a nivel internacional luego de que *La grande bellezza* fuera premiada con el Oscar a la mejor película extranjera. Esta y su siguiente realización, *Youth*, superproducciones ambas, obtuvieron críticas encontradas. Sin embargo, Sorrentino realizó cinco películas anteriores al Oscar: *L'uomo in piu*, *Le conseguenze dell'amore*, *L'amico di famiglia*, *Il Divo* y *This must be the place*

Este autor es un dignísimo sucesor del neorrealismo aunque su mundo no es el de la post-guerra. El cine se ha globalizado, y con ello sus recursos tecnológicos y expresivos. Si bien, como todo creador, tiene una poética propia y un estilo original, muchos de los rasgos con los que Deleuze ha caracterizado al neorrealismo se descubren en sus películas.

Su obra nos confronta, con ironía y mucho sentido del humor, con lo intolerable, lo intolerable como estado permanente de la banalidad cotidiana, y con el vértigo de experimentar un “poco de tiempo en estado puro”. Esa experiencia conduce a la ruptura del lazo del hombre con el mundo, y por lo tanto nos encontramos inevitablemente con la pregunta de Deleuze: “¿Cuál es entonces la sutil salida?” (1987: 227)

Los personajes de Sorrentino ofrecen una respuesta, sutil sin duda, una elección, quizás una solitaria y absurda rebeldía, pero ese gesto “rocambolesco,” extraordinario, exagerado o inverosímil, es el que propicia la restitución del mundo y con ello la posibilidad de creer en la vida, en los cuerpos, en el amor, en la amistad.

Cine de Vidente

Deleuze sostiene que el neorrealismo italiano deja de ser cine de acción para convertirse en cine de viden-

te. Esta mutación se produce a partir de la crisis de la imagen-acción. En un primer momento, el neo-realismo se caracterizó por desestructurar el esquema sensoriomotor que organizaba las categorías de la subjetividad y proporcionaba los tres tipos de imágenes movimiento: percepciones, acciones y afecciones. Vimos que, tal como afirma Bergson (2006: 35-93), la percepción tiene un carácter sustractivo, y, es por eso que percibir es sustraer del mundo aquello que no nos interesa en vistas a la acción, reconocer de la cosa aquello que nos es útil. No percibimos más que tópicos, pero cuando el reconocimiento falla, nos volvemos capaces de ver a través de los tópicos que articulan nuestra percepción natural. Es decir, lo que falla es la fuerza del hábito que nos hace reconocer las cosas y los seres en el lugar que les es asignado. Así, la percepción, en lugar de encadenarse a la acción, no deja de volver sobre su objeto y pierde su funcionamiento práctico, el de preparar la respuesta adecuada al medio y a la situación. Este proceso de aflojamiento de los nexos sensoriomotores, definido por Deleuze como la crisis de la imagen acción, deja a los personajes de Visconti, Rosellini, Fellini y Antonioni librados a lo que hay para ver y escuchar; ya no actúan, no reaccionan, ya no tienen poder sobre el mundo que los rodea. Las imágenes- movimiento tienden a desaparecer o al menos a quedar subordinadas a un nuevo tipo de imágenes: las situaciones puramente ópticas y sonoras. Lo que comienza, en un primer momento, por el debilitamiento de los lazos sensoriomotores que conduce a la errancia y el vagabundeo como condiciones preliminares, alcanzará luego las situaciones puramente ópticas y sonoras. “Por lo tanto, de la crisis de la imagen-acción a la imagen óptica-sonora pura hay un paso necesario.” (Deleuze, 1987: 14)

Los personajes de Sorrentino están, todos ellos, condenados a la errancia y el vagabundeo: Titta di Girolamo es, aparentemente, un hombre en viaje de negocios, pero hace ocho años vive en una habitación de hotel apresado en una terrible rutina en *Las consecuencias del amor* (*Le conseguenze dell'amore*). Cheyenne la antigua estrella de rock de *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*), a pesar de haber abandonado la música y los escenarios hace veinte años, cada mañana se viste y se maquilla con el más duro estilo gótico como si fuera a dar un concierto, y, sin embargo, lo que hace es deambular arrastrando su aburrimiento. Jep Gambardella, periodista especializado en arte, de *La gran belleza* (*La grande bellezza*), escritor frustrado, autor de una única novela escrita años atrás. Todos ellos padecen un cierto envejecimiento, están fatigados, sus cuerpos cansados, se mueven lentamente, son incapaces de la acción, parecieran sufrir una especie de catatonia existencial.

El esquema sensoriomotor ya no se ejerce, pero tampoco se lo rebasa o se lo supera, se rompe por dentro. Es decir, las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes quedan apresados en esas situaciones y se convierten en puros videntes. Abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianeidad, se han transformado en una especie de espectadores. Por más que se muevan, la situación en la que se encuentran desborda por todas partes su capacidad motriz que ahora les hace ver y escuchar lo que ya no corresponde a una respuesta o una acción. Más que reac-

cionar, registran. Más que comprometerse en una acción, se abandonan a una visión.

Titta, el protagonista de *Las consecuencias del amor* pasa sus días en el vestíbulo de un hotel donde no hace otra cosa que fumar y ver lo que lo rodea. Casi al comienzo hay una secuencia que lo muestra cenando con otros dos huéspedes, se levanta de la mesa, prende un cigarrillo, la cámara lo sigue hasta la ventana en la que se detiene a mirar hacia afuera, lo que ve son los monótonos cambios de luces de un semáforo. La cámara enfoca a un personaje secundario que lo está mirando y cuando su mirada lo devuelve a la cámara, lo vemos en la misma posición en la que lo había dejado, frente a la ventana, fumando y mirando. Las diferencias entre un momento y otro son tan sutiles que desorientan nuestra percepción temporal, las persianas ahora están cerradas y los dos huéspedes, con los que anteriormente cenaba, lo reclaman comunicándole que ha perdido una partida de cartas, regresa desinteresadamente a pagar su deuda. ¿Qué pasó entre un momento y otro? ¿Y la partida de cartas, cuándo comenzó? ¿Cómo fue que perdió la partida si ni siquiera estuvo sentado a la mesa? Las imágenes recogen consecuencias de un acontecimiento que no ha sido explicado. ¿Cuánto tiempo estuvo mirando por la ventana, horas, días? Ocho años quizás. Es un dato que se nos escapa. “¿Qué hay afuera?” pregunta la mujer. “Nada” contesta Titta. Eso es lo que sucedió, “nada”, en los tiempos muertos no pasa nada, no hay acciones ni movimientos y por lo tanto el tiempo ya no se puede medir ni cuantificar, simplemente dura.

Cheyenne en *This must be the place* es otro personaje errante. La película está compuesta en dos partes bien diferenciadas: Irlanda y Estados Unidos. La primera mitad se caracteriza por la inacción absoluta del personaje. Cheyenne es apático, indiferente, pasa sus monótonos días en una enorme mansión, personificando el ocio absoluto. Aunque es infantil y quejoso, habla y anda como una ancianita, lentamente, arrastrando un carrito por las calles de un barrio de Dublin evitando a aquellos que lo reconocen.

La segunda mitad de la película se ajusta al formato de una *road movie* por algunos motivos como el viaje, el horizonte, la frontera, el cruce de caminos y los encuentros inesperados. Pero es una *road movie* atípica. Primero porque este formato se ve subordinado a la primera parte, y esto es importante porque entre las dos partes se produce un contrapunto de imágenes entre la inmovilidad y el movimiento, contrapunto que provoca una reflexión acerca de la naturaleza del movimiento, su eficacia, el espacio recorrido y su relación con el tiempo transcurrido. En muchas secuencias aparecen móviles rodantes que no están justificados narrativamente, simplemente pasan: carritos, patinetas. Inclusive alguno de esos movimientos expira en el fracaso de la acción que le daba lugar, por ejemplo, cuando Cheyenne está sentado en un parque en Nueva York, abandonado a lo que hay para ver, pasa un hombre, un personaje cualquiera, patinando vigorosamente, que repentinamente resbala y cae frente a sus ojos, y los nuestros. La otra razón por la cual tampoco es posible etiquetar esta película en la categoría *road movie* es porque en ese viaje no se producen situaciones que resuelvan la acción. “Precisamente porque lo que les sucede no les pertenece, no les

concierno más que a medias, saben desprender del acontecimiento, la parte irreductible a lo que ocurre; esa parte de inagotable posibilidad que constituye lo insoportable, lo intolerable, la parte del visionario.” (Deleuze, 1987: 35) En esta travesía casi todos los personajes aparecen sólo para luego desvanecerse. Hay una secuencia en la cual Cheyenne está en una típica gasolinera de carretera en Estados Unidos, regresa a la camioneta luego de pagar el combustible y encuentra un indio (nativo americano) sentado en el interior “lo llevo a alguna parte?” pregunta sin obtener respuesta alguna. El indio surgió de la nada y del mismo modo desaparecerá, en la nada, sin pronunciar palabra. En un momento del viaje levanta una mano (saludo típico del indio americano de un western), la camioneta se detiene y lo vemos alejarse con paso firme como si fuera decididamente a algún lugar. Sin embargo un *travelling* se despliega para mostrarnos la inmensidad del desierto hacia un lado, hacia el otro y hacia adelante.

Otro elemento destacable es el tratamiento de los espacios: inmensos espacios físicos, planos de una gran profundidad de campo con marcos panorámicos o recorridos por el *travelling* casi flotante, que vuela del cielo al suelo. Sorrentino parecería tener predilección por estos espacios abstractos, geométricos, deshumanizados, pero en esta película su composición es particularmente notable, sostenida en una bellísima fotografía.

Lo que define, entonces, al cine de videncia es este ascenso de situaciones puramente ópticas y sonoras que lleva a la imagen cinematográfica más allá del movimiento. Estas situaciones, unas veces, corresponden a la banalidad cotidiana y, otras, a situaciones excepcionales. El relato se transforma así en acciones desarticuladas en el tiempo. Las distinciones entre lo trivial y lo extremo y entre lo subjetivo y lo objetivo tienen un valor meramente relativo, tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad. Ya no se sabe qué es lo imaginario o qué es lo real, lo físico o lo mental, no porque se los confunda, sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Titta Di Girolamo dice casi al comienzo: “todo hombre tiene un secreto inconfesable”, sin embargo transcurren tres cuartas partes de la película hasta que revela las razones que lo llevaron a esa monótona existencia en un hotel de algún lugar de Suiza, siendo su única actividad trasladar a un Banco suizo unas misteriosas valijas repletas de dólares que recibe periódicamente.

Las situaciones sensoriomotrices del realismo tradicional, por violentas que sean, se dirigen a una función visual que “tolera” o “soporta” prácticamente cualquier cosa, porque representan una realidad ya descifrada, en la que el espectador participa de alguna manera por identificación con los personajes. Por el contrario, una situación puramente óptica y sonora permite captar algo intolerable, insoportable, excesivamente poderoso, que desborda nuestra capacidad sensoriomotriz. Por ese motivo el montaje de la imagen-movimiento produce un recorte de la realidad y encadena las imágenes de manera que el sentido queda preestablecido en relación con las imágenes mismas, dado desde afuera. En el cine que analizamos el montaje tiende a desaparecer en beneficio del plano, especialmente el plano secuencia y de este modo se

le restituye a la realidad un sentido fragmentario, disperso, nunca preestablecido.

No sólo lo óptico y sonoro, sino el presente, el pasado y el futuro, el aquí y el otra parte, constituyen elementos y relaciones interiores que deben ser descifrados. Los personajes han devenido ellos mismos espectadores de una realidad a descifrar y sus sentidos emancipados de la acción entran en relación directa con el tiempo y con el pensamiento. En *Las Consecuencias del amor* hay una bellísima escena en la que se superponen tres planos: en el fondo se ve sentados a los “frívolos y faltos de imaginación” huéspedes del hotel, más adelante a la camarera que será la que desencadene las consecuencias del amor, en primer plano lo vemos a Titta, sentado en el sillón que parece ser su lugar fijo en el vestíbulo, todos ellos mirando hacia afuera por el ventanal que da a la calle, y por delante nos sorprende el reflejo en el vidrio de lo que luego descubrimos es una carroza fúnebre. Todos miran, todos ven, y nosotros con ellos, una premonición: un pomposo carruaje negro, tirado por caballos negros, que contrasta fuertemente con el moderno exterior, una calle fría, grisácea, de una ciudad impersonal. Lo que vemos en esa escena, en la profundidad de campo, es la densidad de un presente habitado por el pasado y el futuro. Los *travellings* y la profundidad de campo “operan una temporalización de la imagen o forman una imagen tiempo directa que satisface el principio: la imagen cinematográfica no está en presente...” (Deleuze, 1987: 61)

En estas imágenes que analizamos el tiempo ha adquirido un peso específico que se ejerce en el interior de los personajes, mirándolos desde adentro. Lo que ha ocurrido, en realidad, es que se ha modificado sustancialmente la relación entre el tiempo y el movimiento. El presupuesto de que las imágenes cinematográficas están en presente, confiere al montaje la función de constituir una imagen indirecta del tiempo. Si la imagen-movimiento está siempre en presente, el tiempo queda subordinado al movimiento y sólo se puede tener de él una representación indirecta a través del montaje. Las imágenes se encadenan según la lógica cronológica del antes y el después. El cine de situaciones ópticas y sonoras ha distorsionado esta relación, porque el movimiento ha dejado de ser normal. Un movimiento normal responde a centros de gravedad de los móviles y centro de observación para un espectador capaz de reconocer o percibir un móvil y de asignar un movimiento. Un movimiento que escapa a esos centros es anormal, aberrante. Y el movimiento aberrante pone en cuestión el estatuto del tiempo como representación indirecta, pues escapa a las relaciones de número. Mientras que la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores sólo estaban en relación con una imagen indirecta del tiempo, dependiendo del montaje, la imagen óptica y sonora pura se enlaza directamente a una imagen tiempo que ha subordinado al movimiento. Esta “es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo.”(Deleuze, 1987: 38) Vemos a Titta recorriendo los espacios del lujoso, pero algo anticuado, hotel en el que vive, la cámara lo sigue insistentemente, pero de tal forma que nos desorienta espacialmente. Son varias las escenas en las que transita el pasillo para llegar a su habitación, en ellas pareciera moverse en un espacio elíptico que no tuviera principio ni fin, un espacio amorfo que ha perdido sus coordenadas euclidianas. El *trave-*

ling “se hace medio de despegue, prueba la irrealidad del movimiento,” (Deleuze, 1987: 33) de este modo, las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio.

Más allá del movimiento

La relación tiempo-movimiento no es sólo un problema cinematográfico, Bergson pone en evidencia que es un problema filosófico. Suponer al tiempo como número del movimiento es concebirlo en su dimensión cronológica, donde los instantes se suceden unos a otros. De esta manera el movimiento es identificado con el espacio recorrido por el móvil. La idea de Bergson es extraer del movimiento la movilidad misma, y de esta forma percibir el tiempo directamente sin asociarlo a la trayectoria del móvil.

El cine del neorrealismo distorsionó el movimiento normal liberando al tiempo de todo encadenamiento. “Lo que el movimiento aberrante revela es el tiempo como todo, como apertura infinita, como anterioridad sobre todo movimiento normal definido por la motricidad” (Deleuze, 1987: 59)

Más allá del movimiento, el tiempo encuentra la ocasión para surgir directamente y sacudir su subordinación respecto del movimiento. Inversamente, la presentación directa del tiempo no implica una detención del movimiento, sino, más bien, la promoción del movimiento aberrante. Lo que ha puesto en entredicho la imagen cinematográfica es la evidencia según la cual está necesariamente en presente. Si fuese así, el tiempo sólo podría ser representado indirectamente a partir de la imagen-movimiento y por mediación del montaje. Pero esto es una evidencia falsa. Por un lado no hay un presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir. La simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. “Al cine le toca captar ese pasado y ese futuro que coexisten con la imagen presente.” (Deleuze, 1987: 60)

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. La imagen cinematográfica da testimonio de esta anterioridad. Para salir de la cadena de presentes hace falta pasar al interior de la película lo que está antes y lo que está después de la película.

La operación fundamental del tiempo

Se ha sustituido la relación de la situación sensoriomotriz, que nos daba una imagen indirecta del tiempo,

por una relación no localizable: la situación óptica y sonora pura, y ésta hace surgir una imagen directa del tiempo. Esta imagen-tiempo es virtual, opuesta a la actualidad de la imagen-movimiento.

En este punto se hace necesario comprender la naturaleza ontológica del tiempo, tal como la plantea Deleuze, para descubrir de qué manera “el tiempo en persona” se muestra en la imagen cinematográfica.

La operación fundamental del tiempo es su desdoblamiento continuo. El tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado. El pasado tiene que ser al mismo tiempo que el presente, tiene que haber estricta contemporaneidad entre el presente y el pasado, porque de otra manera el presente nunca pasaría. Dicho de otro modo, como el presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está; si el presente no pasara no se podría producir el nuevo presente. En otros términos, sólo existe presente desdoblado.

De la contemporaneidad del pasado y el presente llamada por Deleuze primera paradoja del tiempo, resultan otras dos paradojas. Segunda paradoja: si todo presente pasa en provecho de un nuevo presente y ello se debe a que cada pasado es contemporáneo del presente que ha sido, entonces **todo** el pasado coexiste con el nuevo presente con respecto al cual ahora es pasado. Y la tercera: cuando decimos que el pasado es contemporáneo del presente que ha sido, hablamos necesariamente de un pasado que no fue nunca presente, puesto que no se forma después, su manera de coexistir es conservándose en sí, presu- puesto por el nuevo presente que no adviene sino contrayéndolo. Por lo tanto, hay un elemento sustancial del tiempo, pasado que nunca fue presente, pasado puro que preexiste al presente que pasa.¹

Contemporaneidad, coexistencia y preexistencia, no son otras que las tesis desarrolladas por Bergson en *Materia y Memoria*. El presente y el pasado son estrictamente contemporáneos; lo que los separa y los distingue no es un eje temporal, sino las diferentes modalidades de lo actual y lo virtual. El presente es actual, mientras que el pasado contemporáneo es virtual. Bergson llama a la imagen virtual del presente “recuerdo puro” para distinguirla de otras imágenes mentales como sueños o recuerdos, con las cuales podrían confundirse, pero, estas últimas son imágenes actualizadas en relación a un presente diferente de aquel que ellas han sido. En cambio el recuerdo puro es la imagen virtual que forma con su propia imagen actual, su propio presente; esta imagen es el cristal que da a ver la génesis del tiempo. “Lo que constituye la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo...” (Deleuze, 1987: 113)

Dicho de otra manera, el tiempo consiste en ese desdoblamiento, esa escisión, y es eso lo que se ve en el cristal. La imagen cristal no es el tiempo, permite ver al tiempo en el cristal. “El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión.”(De-

1 Deleuze desarrolla en estos términos su tesis acerca de la temporalidad en el capítulo 2 de *Diferencia y Repetición* lo hace tomando como ejes las denominadas primera, segunda y tercera síntesis del tiempo. Al desarrollar la segunda síntesis, la de la Memoria, plantea las paradojas y nos remite a la obra de Bergson *Materia y Memoria*. (Deleuze, 2002:132-141)

leuze, 1987: 114) Lo que el cristal revela es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan.

Bergson (2006: 165) propone un esquema para ilustrar la distinción y la relación entre la serie espacial y la serie temporal: dos líneas, una horizontal, una vertical y un punto de unión. La línea horizontal corresponde al plano de la materia, es la sucesión de presentes puros, la visión espacial. La línea vertical corresponde a la visión temporal, pasado que se conserva, el plano de la memoria. Pasamos a lo largo de acontecimientos diferentes, conforme con un tiempo explícito, una forma de sucesión que hace que diversas cosas ocupen, unas tras otras, el presente. Si se desprende al presente de su actualidad, es decir, se sustituye la visión pragmática longitudinal por una visión puramente óptica, vertical, sería posible sumirse en un solo y mismo acontecimiento puesto que ya nos se confundiría con el espacio que le sirve de lugar, ni con el actual presente que pasa.

Estas dos imágenes del tiempo se encuentran en el cine de Sorrentino. El comienzo de *Las consecuencias del amor* es una composición que pareciera reproducir la forma del esquema de Bergson. La película se abre con un escenario deliberadamente geométrico dividido por diagonales, un espacio de diseño muy moderno, grisáceo, casi incoloro y fuertemente iluminado con luz blanca. Hay una cinta transportadora que traslada al que parece ser un ordenanza de hotel con una valija que se dirige hacia la derecha del cuadro. Sin embargo, nos sorprende el destino al que se dirige ese movimiento, entramos repentinamente al vestíbulo del hotel en el que se desarrolla esta historia. Lo que vemos es una cinta en movimiento que desemboca en un escenario barroco completamente distinto al anterior, por sus colores ocre y amarillos, su iluminación tenue, cargado de objetos de otra época. Este contraste en la estética de los espacios interiores y los exteriores, cuyo único punto en común es el deambular de nuestro personaje, se mantiene en cada una de las salidas de Titta: calles vacías, enormes edificios, luces muy blancas, todo eso opuesto al espesor del ambiente de un hotel que parece traído de otro tiempo. Sorrentino nos deja ver que el tiempo no sólo es cuantificable sino fundamentalmente cualificado. “Para mí, el tiempo es el único tema posible: cómo transcurre, cuándo permanece, cuánto pasó. Todo gira alrededor del tiempo.”²

Péguy alude al citado esquema de Bergson y denomina a estas dos figuras del tiempo: historia y memoria. Historia es la visión espacial, longitudinal, la del tiempo cronológico, cuantificable, y Memoria corresponde a la vertical, la del puro acontecimiento.³ Si el cine es bergsoniano, como afirma Deleuze, lo es muy propiamente en ese sentido. Las películas siempre ruedan una historia, nunca se desprenden absolutamente de la visión longitudinal, pero el cine, al menos el cine que analizamos, profundiza en la memoria. Es

2 Paolo Sorrentino en un reportaje realizado por Camillo de Marco “La juventud exorciza el miedo del tiempo” en Cineuropa 20/5/2015

3 La historia es esencialmente longitudinal, la memoria es esencialmente vertical. La historia consiste esencialmente en pasar al lado del acontecimiento. La memoria consiste esencialmente, al estar dentro del acontecimiento, ante todo en no salir de él, en quedarse y remontarlo desde dentro. La historia se ocupa del acontecimiento pero nunca está dentro. La memoria, el envejecimiento no siempre se ocupa del acontecimiento pero siempre está dentro. (Péguy, 2009)

que la historia no se subordina a la memoria, por el contrario la historia se disgrega para dejarnos librados al puro acontecer. “Sorrentino construye buenas historias pero las deja diseminadas a lo largo de la trama principal, sin aparente interés de que formen un todo” dice una crítica señalando este aspecto como un rasgo negativo del cine de este autor.⁴ Otras críticas similares sancionan aquellas características de sus películas que defraudan cuando no se tolera la subversión y las mezclas de las formas canónicas. Su cine pone en entredicho formatos, géneros y tópicos de la cinematografía, de los cuales se vale de un modo ecléctico, con mucha ironía y sin restricciones. De este modo *Las consecuencias del amor* no satisface las expectativas para una película de crimen mafioso napolitano. En *This must be the place* el director cita explícitamente las célebres *road movies* *Paris, Texas* (Wim Wenders) y *The Straight story* (David Lynch)⁵, y sin embargo hay escenas cuya composición evoca inevitablemente a Fellini: el espectáculo tiende a sobrepasar lo real, y lo cotidiano no cesa de organizarse como espectáculo ambulante.⁶ *La grande bellezza* refiere directamente a *La dolce vita*. Tanto Jep Gambardella como Marcello Rubini son periodistas, ambos afectados por una gran fatiga existencial, hombres que han llegado del interior para radicarse en Roma (al igual que Fellini y el propio Sorrentino), aunque luego estos dos personajes adoptan rumbos muy diferentes.



El mundo objeto de una fe

Deleuze sostiene que la esencia del cine tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento.

La imagen cinematográfica en cuanto asume su aberración de movimiento se dirige a lo que no se deja ver en la visión y a lo que no se deja pensar en el pensamiento. Si esta experiencia del pensamiento concierne esencialmente al cine ello se debe ante todo al cambio que ha presentado la imagen: ha dejado de ser sensoriomotriz para convertirse en óptica y sonora pura. “Ahora bien, esta ruptura sensoriomotriz se remonta hasta la ruptura del vínculo del hombre con el mundo.” (Deleuze, 1987: 227) Esta ruptura hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo y lo confronta con algo impensable en el pensamiento. La visión de lo intolerable ha puesto al pensamiento fuera de la acción. El pensamiento sufre una petrificación que es su impotencia para funcionar, para ser; sufre su desposesión de sí mismo y del mundo. Se enfrenta a su más propia imposibilidad y, sin embargo, aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento. No es en nombre de un mundo mejor, o más verdadero, como el pensamiento capta lo intolerable de éste. Al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse

4 López Perz, José, “Home/Cine Europeo/ Crítica de la película *Un lugar donde quedarse: un despropósito*”, nosolocine.net, (online), mayo 11 de 2012 (disponible en <http://www.nosolocine.net/critica-de-la-pelicula-un-lugar-donde-que-darse-this-must-be-the-place-un-desproposito/>)

5 Muy particularmente por la presencia del actor de ambas películas Harry Dean Stanton

6 “Fellini vive en la retina del director italiano, trasmutado en un ícono pagano, en un santo sacrilego.” Martínez, Luis, “Sorrentino y los precipicios” en *El Mundo, Cine*, mayo 20 de 2015

a sí mismo. El hombre no es, en sí mismo, algo distinto del mundo en el cual se encuentra atrapado, en el cual experimenta lo intolerable. Se halla en el mundo en la condición psíquica del vidente, que ve tanto mejor, y más lejos, cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar.

¿Hay una salida para estos personajes que están en una condición puramente perceptiva? “Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y lo que oye.” (Deleuze, 1987: 229) Ese vínculo es lo imposible que sólo vuelve a darse como objeto de una fe. El pensamiento se ve, así, en una relación absoluta con un afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima, y también más allá del mundo exterior relativo, relación que resulta ser la única capaz de volver a darnos tanto el mundo como el yo.

En otras palabras, el pensamiento se ve llevado por la exterioridad de una creencia fuera de toda interioridad de un saber. La posición de un afuera pone lo impensado en el pensamiento y lejos de restituir al pensamiento, el saber, o la certeza que le falta, introduce una instancia que constituye un problema.

Un problema no es un obstáculo. Obstáculos son los que se presentan en un espacio sensoriomotor organizado que posee sus propios caminos y obstáculos. Un problema es algo mucho más profundo, supera la situación, traspasa los límites del saber y las condiciones de la acción. Lo que caracteriza al problema es que es inseparable de una elección. “Ahora bien, cuando el problema recae sobre determinaciones existenciales [...] es evidente que la elección se identifica cada vez más con una insondable decisión.” (Deleuze, 1987: 236)

Pensar es elegir, afirma Deleuze,⁷ cuando el pensamiento se identifica con la elección como determinación de lo indeterminable. Pero elegir, no significará elegir entre dos o más cosas, cosas que puedan ser clasificables de acuerdo a una esencia común. Se elige de acuerdo a las alternativas que se plantea aquel que elige: “o bien..., o bien...”, es decir, lo que se elige es un modo de existencia. Siempre hay alternativa, sólo aquel que cree que no tiene elección puede afirmar que no la tiene, y aún así, también elige, elige la no elección. Es decir, hay elecciones cuya condición misma, en tanto elección, es que aquel que elige se viva como no teniendo elección. Por lo tanto, la elección abarca un dominio tan grande como el pensamiento, va desde la elección a la no elección, y en consecuencia remite a una relación absoluta con un afuera que está más allá de la conciencia psicológica íntima y más allá del mundo exterior. “Después de todo en la mayoría de los casos hay una elección posible que es el suicidio.” (Deleuze, 2011: 625)

“La mala suerte no existe es un invento de los fracasados y los pobres” esta sentencia nietzshceana que pertenece a Titta de Girolamo dice, en otras palabras, que, de todos los modos de existencia, se puede elegir entre aquel cuya condición es creer que no hay elección, o elegir la elección. Elegir el modo de exis-

7 Deleuze desarrolla extensamente la cuestión en “El pensamiento de la elección existencial” tomando a pensadores como Pascal, Kierkegaard y Sartre, (Deleuze, 2011: 603-655)

tencia que se elige sabiendo que se trata de una elección. Esta elección no es una elección moral, no es acerca del deber, de lo que está bien o lo que está mal, puesto que la moral juzga nuestras acciones a partir de valores trascendentes. Por el contrario, la elección se relaciona con modos de existencia, es el enfrentamiento de esos modos y su relación con un afuera del que dependen a la vez el mundo y el yo.

“Hace falta valor para morir en forma rocambolesca” afirma Titta de Girolamo, consciente de que siempre hay una elección posible: la de las consecuencias del amor, donde amor es el nombre de un sentimiento de rebelión contra las reglas impuestas. No importa que este hombre se inmole por una causa inútil, si después de todo ya estaba muerto en vida. Lo importante es que pierde silenciosamente su vida en un acto de insurrección contra aquellos que se la habían robado. Elige ser enterrado vivo para redimirse, pero no por los valores de una moral universal, sino por un personal y polémico sentido del bien, en el que nos devuelve una reflexión acerca de la vida y la muerte, la amistad y el amor.

Rocambolesco es un hecho extraordinario, exagerado o inverosímil. Rocambolesca es la redención a la que se consagra Cheyenne porque “al menos una vez en la vida hay que elegir no tener miedo,” según sus propias palabras. Se ve comprometido en un conflicto que pareciera no pertenecerle: “cómo los nazis no están todos muertos?”. De esta forma se involucra en una historia de humillación, venganza y perdón. La travesía que lleva adelante va en busca de un lugar (*the place*), pero en busca de un lugar en el tiempo. Su presente está cargado por un pasado que le permitirá avanzar hacia el futuro. Sorrentino nos deja ver el antes y el después en los cuerpos. “La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo”.⁸ El del criminal nazi, un cuerpo frágil, extremadamente delgado, desnudo, humillado, un cuerpo que evoca las conocidas imágenes de judíos en los campos de concentración. Un cuerpo perdido en la blanca y helada inmensidad, interminable, en la que habitaba, ya muerto, porque, según el padre de Cheyenne “hay muchas maneras de morir, la peor de todas es seguir viviendo.”⁹ Y en el cuerpo del propio Cheyenne, el del regreso, aligerado, que ha perdido la carga junto con el maquillaje. Potentes imágenes del tiempo en los cuerpos que hacen sumergir al pensamiento en aquello que debe sumergirse para alcanzar lo impensado: la vida.

En *La grande bellezza* Sorrentino plantea una pregunta que recorre toda la película: ¿la creencia debe ser necesariamente religiosa? Vemos una alternancia: Jep Gambardella transita todas las noches por fiestas y reuniones donde se codean *snobs*, artistas, intelectuales, nobles en decadencia, una “fauna” acomodada y frívola que, detrás de la gran excitación, de la música estrepitosa, las drogas, y el alcohol, esconde un gran vacío. Pero el personaje también deambula todas las mañanas por la ciudad que, asimismo, está poblada

8 No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. (Deleuze, 1987: 252)

9 Voz en off, casi al final de la película, de la lectura del diario personal del padre de Cheyenne recientemente muerto. Describe de esta manera una muerte en vida, la del campo de concentración. Sin embargo, es indudable, que esta declaración también describe la existencia de Cheyenne y la del nazi cuya imagen aparecerá pocos minutos después. Dos formas de morir que Deleuze expresa en estos términos: “la muerte del adentro absoluto, más profundo que todas las capas de pasado y la de un afuera absoluto, más lejano que todos los estratos de la realidad exterior.” (Deleuze, 1987: 275)

de sitios en los que se ve y se oye una profunda religiosidad. Es Roma. Roma es la ciudad eterna pero también la ciudad santa. Sorrentino no se priva de la crítica a la Iglesia Católica en tanto institución. Sin embargo, también da cuenta de la posibilidad de un catolicismo genuino. “Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia necesitamos razones para creer en este mundo [...]. Necesitamos una ética o una fe, y esto hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del que los idiotas forman parte.” (Deleuze, 1987: 231)

En la historia de la filosofía, dice Deleuze, la sustitución del saber por la creencia aparece en autores de los cuales algunos todavía son creyentes mientras que otros realizan una conversión atea. Jep Gambardella declara pertenecer a este último grupo: “Más allá está el más allá. Yo no me ocupo del más allá.” Incluso entre los creyentes,⁴ la creencia ya no se vuelve hacia otro mundo, sino que se dirige a éste, la fe nos vuelve a dar el hombre y el mundo.

A partir de que el vínculo del hombre con el mundo se ha roto, este vínculo se hará objeto de creencia, es lo imposible que sólo puede volver a darse en una fe. Más bien debemos servirnos de esta impotencia para creer en la vida, y hallar la identidad del pensamiento y la vida. Creer, no en otro mundo, sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia pura del pensamiento. “Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo.”(Deleuze, 1987: 229)

Bibliografía

Bergson, H. (2007) *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus.

----- (2006) *Materia y Memoria*, Buenos Aires, Cactus.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.

----- (2011) *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus.

----- (1987) *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Buenos Aires, Ediciones Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Editora Nacional Madrid,

De Marco, C. (2015) “La juventud exorciza el miedo del tiempo” en *Cineuropa* (mayo de 2015) (online) disponible en: <http://www.cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=es&tid=2837&>

Marrati, P. (2006) *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Martínez, L. (2015) “Sorrentino y los precipicios” en *El Mundo, Cultura, Cine*, 20 de mayo (disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/20/555c77d5ca474162478b4591.html>)

Muela Terreros, D. (2011) “La bomba del Nuovo Cinema Italiano” en *La Soledad del Tipo del Fondo* (enero) (on line) disponible en: <http://lasoledadeltipodelfondo.blogspot.com.ar/2011/01/paolo-sorrentino-la-bomba-del-nuovo.html>

Péguy, Ch. (2009) *Clío*, Buenos Aires, Cactus.

Penalva, J.J. (2014) “Encantado de conocerle Sr. Gambardella” en *El espectador imaginario*, N°49(febrero) (on line) (disponible en <http://www.elespectadorimaginario.com/la-gran-belleza/>)

Poggi, F. (2004) “L’amore é una cosa pericolosa” en *Global Cinema* (on line) (disponible en: www.globalcinema.eu/movies.php?order=titolo&start=140)

Rodriguez, E. (2012) “Un lugar donde encontrarse” en *El espectador imaginario*, N° 33 (junio) (on line) disponible en <http://www.elespectadorimaginario.com/un-lugardonde-querdarse/>)

