

*Sección dos: Textos*

*La Sociología transformadora.*

## **El mundo como representación de los sentimientos: Testimonios cinematográficos de una transformación.<sup>1</sup>**

The world as representation and the world of feelings: cinematographic evidence of a transformation

Arturo Lando  
Universidad Suor Orsola Benincasa de  
Nápoles  
arturo.lando@docenti.unisob.na.it

### **Resumen**

La evolución de la narración cinematográfica muestra, en progreso, una transformación que implica tanto los modelos y representaciones sociales del hombre occidental, como las modalidades de su propio sentir. A lo largo de este itinerario es posible individuar tres grandes etapas perceptivas, la épica, la “amléctica” y la extática, que corresponden a otras tantas configuraciones transhistóricas de la sensibilidad humana: exigencias colectivas llevadas a la conciencia de la “masa” en poco más de un siglo, gracias a un medio de expresión y a su específica capacidad de comunicar.

**Palabras clave:** Transformación, sentimientos, narración, cine.

### **Abstract**

The evolution of the cinematographic narration shows a transformation in progress that involves both the models and the social representations of Western man and the modalities of his own feeling. Along this itinerary, it is possible to identify three great perceptive stages, the epic, the “hamletic” and the ecstatic one, corresponding to as many transtorical configurations

---

<sup>1</sup> Recibido: 31/12/22 Evaluado: 07/01/2023 Aceptado: 06/02/2023

of human sensitivity. It deals with collective needs brought to the consciousness of the “mass” in little more than a century, thanks to a means of expression and its specific ability to communicate.

**Keyword:** Transformation, feelings, narration, cinema.

### **Premisa: la novela de formación del cine**

Esta contribución pretende describir la evolución de la narración audiovisual tal como la expresa el medio cinematográfico. Al mismo tiempo, pretende acreditar la hipótesis de que tal evolución sea el testimonio de una transformación que tuvo lugar en la conciencia colectiva y que se registró, para el gran público, en las narraciones cinematográficas. La transformación de la que hablamos no se produjo en el siglo xx, en el «siglo del cine». El cine ha compensado, más bien, en tan sólo cien años, un cambio de mayor alcance:

Del mismo modo que el recién nacido reinicia el desarrollo de la especie, pero modificado por la influencia de su ambiente social – que a su vez es un momento del desarrollo de la especie – así el desarrollo del cine reinicia el de la historia del espíritu humano, pero sufriendo desde el principio las influencias del ambiente, es decir, la herencia adquirida del ‘hilo’, de la línea de descendencia. (Morin, 1982, p. 212)

El “séptimo arte”, nacido hace poco más de un siglo, está obligado a recorrer a gran velocidad todas las etapas históricas de la conciencia colectiva, desde los albores hasta la contemporaneidad. He aquí la misma hipótesis formulada con las palabras de Sandro Bernardi:

El cine, que ha visitado todo el patrimonio artístico del pasado en forma de historias, de figuras, de tipologías expresivas y de imágenes, de estilos y de géneros, volviendo a poner todo en círculo y haciendo revivir todo bajo una forma diferente, podría ser considerado como una escritura a través de la cual el arte elabora su propia filosofía y recorre rápidamente, transversalmente, toda su historia para conocerse a sí misma. (Bernardi, 1994, p. 23)

Si la hipótesis fuera acreditable, la historia del cine – con su peculiar “brevedad” – constituiría entonces una extraordinaria ocasión de investigación sociocultural *in vitro*, tanto más cuanto que las «etapas históricas» de las que se habla, las que marcan la mutación progresiva de la conciencia planetaria a través de los testimonios narrativos audiovisuales, se revelarían como otras tantas configuraciones de la sensibilidad humana: como otros tantos *modos-de-sentir*. La historia del hombre se dejaría contar, finalmente, como una historia de sentimientos. La hipótesis que sirve de fondo a nuestro recorrido – y que traza una línea específica de investigación – es precisamente la posibilidad de analizar la historia social del arte y de la cultura como historia de las íntimas disposiciones de la conciencia colectiva respecto a los sentimientos.

Matriz de todos los lenguajes audiovisuales que hoy nos rodean, el cine ha atravesado – en un recorrido de poco más de un siglo – las tres etapas esenciales del sentir occidental: el estadio *épico* (o del actuar eficaz), el *amlético* (o del desconcierto) y el *extático* (o de la *joie de vivre*).

Se trata, como se decía, de otras tantas configuraciones de la sensibilidad humana. Son configuraciones transhistóricas, es decir, exigencias de la conciencia colectiva presentes en todas las épocas; sin embargo, podemos afirmar que cada una de estas etapas perceptivas es peculiar de una fase histórica en particular. El estadio *épico* había caracterizado el clasicismo greco-romano y luego el mundo caballeresco; el estadio *amlético* es el cumplimiento de lo que llamamos modernidad; la percepción *extática*, finalmente, es el área menos explorada de nuestro sentir. Probablemente por esa razón, la más interesante para sondear, especialmente si lo hacemos en un momento histórico en el que, a dominar, es la estimulación al desaliento.

La evolución de la narración cinematográfica muestra además – como dijo Morin en el pasaje reportado hace un momento – que las etapas del sentir occidental tienen una enorme afinidad con los estados de ánimo que componen el recorrido de la existencia de cada uno de nosotros. De hecho, la narración cinematográfica ha logrado dar sentido tanto a los momentos en que cada uno de nosotros ha obrado en el mundo disfrutando de los efectos de su actuación como a las circunstancias que nos han visto indefensos, frente a una realidad insoportable, u ocupados, en vano, frente a un mundo en el que no teníamos influencia. El cine, en el transcurso de pocas décadas y a escala planetaria, ha mostrado lo que medios de expresión de élite, como la literatura y la filosofía, habían puesto de manifiesto a lo largo de los siglos: La dignidad de quien actúa con eficacia es igual a la dignidad de quien pierde su camino. La importancia del sueño es igual a la de la oscuridad y el insomnio. La evolución de la narración cinematográfica, desde los albores hasta nuestros días, se desarrolla como la novela de formación del ser humano.

### **Metodología: narraciones y tipologías de estimulación**

El método de investigación en el que se basan estas páginas tiene, como fondo, la conciencia de que, en el disfrute de los productos culturales, de los contenidos provenientes de los medios, podemos recibir *dos tipos diferentes de señales*, y es muy importante que sepamos diferenciarlas. El recorrido de evolución de la narración expresada por el cine es un perfecto instrumento de investigación sociocultural ya que en él se pueden identificar, con gran claridad, *ambas* tipologías de señales que encontramos luego en cada narración y en cada *logos*: tipologías que, como se decía, encontramos dentro de cada contenido mediático, a menudo muy bien amalgamadas, pero siempre distinguibles. Los dos tipos de señales estimulan, respectivamente, las dos tendencias de la psique occidental, primarias y compresivas: la tendencia a la *representación* y la tendencia a la *reapropiación* de Sì y del Otro-por-sí.

Estas dos tendencias fueron explicadas por primera vez por Platón en *La Republica*, uno de los momentos fundacionales del pensamiento y el sentir en Occidente. Todos recordamos cómo el filósofo narra la condición humana a través de la alegoría de la cueva. El autor, en el Libro VII de *La República* explica que los hombres están como inmovilizados en una oscura cueva y conocen del mundo solo las “sombras” que un rayo de luz proyecta sobre el fondo de la cueva. En la metáfora platónica los ejemplos de la primera gran tendencia de la psique colectiva son los que se *contentan* con la vida en el mundo de las sombras de la cueva. Sin embargo, también hay algunos que en el fondo de la cueva, entre las sombras mismas, descubren *indicios* de un mundo que, desde siempre, les espera fuera de la cueva. Ellos emprenden un camino que al principio es desagradable, ya que deberán confrontarse tanto con una toma de conciencia que es fuente de frustración – de hecho, nos damos cuenta del “mundo como representación” – como con el miedo de afrontar lo *desconocido*. Estos últimos serán sin embargo los ejemplos

de la segunda tendencia fundamental del sentir, la que se diferencia del común pensamiento-de-representación (Heidegger, 1976). La exigencia de abandonar el “pensamiento-de-representación” para encaminarse hacia el “pensamiento del Ser” es uno de los temas principales de todo el recorrido de Martin Heidegger. Esta segunda tendencia de la psique de cada uno de nosotros la encontramos también en cada fenómeno cultural. Dicha tendencia corresponde, en cada uno de nosotros, a la necesidad de entrar en contacto con los propios sentimientos y, al mismo tiempo, encontrar un contacto y una cercanía con el “otro-por-sí”, es decir, con las personas, con las cosas y con los lugares en los que nos movemos.

Detenernos en las dos tendencias simultáneas del sentir occidental, ya perfectamente claras en Platón, ha sido útil ya que sienta las bases del método que utilizaremos en estas páginas: a partir de este momento podemos también comenzar a *seleccionar* las señales que nos llegan a través de las narraciones, a través de los textos y los hipertextos a los que accedemos en el inmersivo (y mucho más “platónico”) *mediascape* contemporáneo (Appadurai, 2001). La narración cinematográfica, en particular, nos permite distinguir, de vez en cuando, si la estimulación que los espectadores estamos recibiendo necesita el contacto con el “otro-por-sí” – con los sentimientos resultantes – o si la señal que recibimos estimula la *primera* tendencia fundamental de la psique colectiva, que consiste en anular los sentimientos y contentarse con un mundo de sombras y representaciones. Siguiendo este método de investigación, nos damos cuenta de que la narración cinematográfica, nacida como medio de «evasión de la realidad», ha cultivado cada vez más el *segundo género de señales*, transformándose poco a poco en uno de los mejores laboratorios de reflexión colectiva sobre la condición humana.

Antes de describir la evolución trazada por las narraciones, es bueno detenerse todavía brevemente en el fenómeno del “éxito” de la narración individual ante un público vasto, ese público que definimos de *masa*, es decir, claramente distinto, por tamaño, del público de *élite* que ya caracterizaba las creaciones narrativas en la página escrita antes del nacimiento del medio audiovisual. Aquí asumimos el “éxito del público” de una determinada narración audiovisual como un indicador sociocultural relevante. De hecho, cada narración es vehículo de un determinado modo de sentir (*sentiment*) expresado por el “enunciador” del contenido audiovisual (Casetti, 1986) en torno a un tema específico del campo existencial humano. Asumiendo este último dato, debemos admitir que el éxito atribuido por el público, en una o más áreas geográficas/sociales, a una narración, es un indicador útil de la *adhesión* y del *autorreconocimiento* probados por los propios espectadores, en esas áreas, con respecto al estado de ánimo que la narración expresa en torno al tema tratado.

### **El cine clásico: eliminar lo desagradable a través de la acción**

La primera etapa de percepción explorada por la narración cinematográfica corresponde a la necesidad original satisfecha por cada narración en general: se trata de nuestra necesidad originaria de *escapar* de nosotros mismos y de nuestra cotidianidad. ¿Cómo? Gracias a una historia lo suficientemente “buena” para valer, durante dos horas, el trueque con nuestra vida íntima y corpórea. En esto nos ayuda enseguida la identificación con un *héroe*, ya que éste nos ofrece la posibilidad (la ilusión) de dar, en el desarrollo de la narración, una gratificación a las necesidades primarias del ser humano. El héroe es la representación misma de un buen funcionamiento del modelo *behaviourista* estímulo-respuesta (Maslow, 1971). Un ejemplo paradigmático lo representaría cada protagonista del cine “clásico” de Hollywood, el cine americano que alcanzó su máximo esplendor entre los años 30 y 50 del siglo pasado. Si

tomamos un género como el western, altamente representativo de la producción cinematográfica de la que hablamos, nos encontramos, como protagonista, un individuo sustancialmente *adaptado* a su entorno: por adaptación entendemos aquí la capacidad de influir en el medio ambiente, de satisfacer una necesidad propia o de resolver una situación desfavorable, respondiendo así a un estímulo externo o interno.

Si el estímulo es una amenaza, el protagonista reacciona *eliminando* el estímulo (Deleuze, 1984). El cine clásico de Hollywood, al representar con éxito el modelo del individuo adaptado a su entorno, nos muestra que el modelo de comportamiento “estímulo-respuesta”, como bien explica Abraham Maslow (1971), no es simplemente un paradigma teórico, pero es una *forma de sentir*. Mejor dicho, es la modalidad más antigua de sentir que nuestra especie conoce: consiste en responder a un estímulo (externo o interno) con una *acción* dirigida a eliminar el estímulo. El esquema estímulo-respuesta corresponde precisamente al principio de “homeostasis”, es decir, de cese de la tensión y de eliminación de lo *desagradable*. La misma figura narrativa del *happy end*, tan importante en el cine clásico de Hollywood, no es más que un “regreso” a la tranquilidad tras una amenaza frustrada (Nacache, 1996). La *capacidad* de influir en el entorno es, por sí misma, la medida de la *adaptación* del individuo al medio ambiente. Este modo de sentir corresponde a la tendencia original a la *representación*: la narración desempeña aquí la misma función que ya pertenecía a la caza, cuando el *homo sapiens* la pintaba en la pared de la cueva primigenia, finalmente vencedora en su narración (Hauser, 1987).

La historia del cine clásico de Hollywood es, sin embargo, también la historia de cómo se ha ido cuestionando progresivamente la *acción* misma como elemento básico de la narración. Basta con permanecer en el género western, en los años desde el apogeo de Hollywood, para encontrar célebres películas en las que la actuación de los protagonistas no elimina para nada lo desagradable: en *Duel in the Sun* (película dirigida por King Vidor, 1946), la heroína interpretada por Jennifer Jones incluso se siente atraída por el villano (Gregory Peck) y eso hasta la muerte; en *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) el sheriff Gary Cooper está solo, angustiado y abandonado por todos mientras se acerca la hora en que los bandidos volverán a la ciudad; *The Searchers* (1956), obra maestra del director John Ford, transforma al héroe interpretado por John Wayne en un personaje sombrío y obsesivo en su sed de venganza contra los indios: después de buscar durante años a su sobrina, secuestrada por los odiados comanches, el protagonista no está destinado a un final feliz, sino a un futuro de soledad. En la última y célebre escena de la película, lo vemos alejarse mientras deja a su gente, hasta perderse, solitario, en el paisaje del desierto.

Se puede afirmar sin duda que los más grandes innovadores formales del lenguaje de Hollywood han sido los mismos directores que han logrado hacer que las inquietudes sociales y personales se reflejen en el cuerpo de sus películas (Scorsese, 1998). Citaremos aquí solo dos autores como ejemplo. Alfred Hitchcock es considerado con razón el inventor del *thriller*, ya que fue el primero en codificar la «ley del suspense» (Truffaut, 1985), pero esta última, en definitiva, consiste en *suspender* la acción eficaz. En cada *thriller* de Hitchcock el protagonista está lejos de ser un héroe: es una persona cualquiera tomada, a pesar suyo, en una intriga que no puede controlar, en una situación en la que no puede influir.

También comienza en Hollywood el recorrido cinematográfico de Orson Welles; comienza en particular con una película, *Ciudadano Kane* (1941), construida como una vana búsqueda del

tiempo perdido, llevada a cabo en la vida de un magnate de la información (interpretado por el propio Welles) que funda un imperio financiero, pero finalmente muere solo y agotado, sin entender por qué vivió. El fracaso comercial de la película es tal que decreta una rápida marginación del *estudio-system* para el mismo director, hoy considerado uno de los primeros autores en advertir, en Hollywood, la necesidad de una narración cinematográfica que se saliera de la representación de la acción eficaz de un héroe y que – al mismo tiempo – no apuntara a la simple “evasión” de lo vivido por el espectador, sino más bien a una sutil exploración. «Ciertamente en el cine americano de 1941 – escribió el director Peter Bogdanovich a propósito de *Ciudadano Kane* – nadie más ilustra la tesis de que el capitalismo y el éxito pueden llevar *al empobrecimiento del espíritu y a la desilusión sentimental*» (Bogdanovich, 1993, pag. 23). *Ciudadano Kane* de Orson Welles, como se puede ver, destruye no solo la figura del héroe, sino que también destruye el “sueño americano”.

Estamos en una etapa importante de nuestro camino, porque destruir la figura del héroe significa, en primer lugar, dejar de “borrar” de las narraciones las señales amenazadoras y las señales de malestar. Por el contrario, los protagonistas de las películas comienzan a sentir cada vez más estas emociones desagradables. Es cada vez más difícil que llegue un perfecto “final feliz” para restablecer el orden comprometido. El mundo ya no es un lugar tranquilizador. La acción de los personajes ya no parece capaz de cambiar una situación negativa haciéndola favorable. Es por esta razón que Gilles Deleuze (1984) llama a esta etapa la “crisis de la acción”. En el cine, esta etapa fue inaugurada por directores como Alfred Hitchcock y Orson Welles.

### **El cine moderno: la etapa del desconcierto como exigencia colectiva**

A lo largo de la evolución narrativa del cine es posible identificar un momento específico en el que más autores y más películas adoptan, como su referencia principal, precisamente la crisis de la acción, y un gran éxito de público y crítica en todo el mundo. Esta etapa evolutiva, preparada por la tragedia de la Segunda Guerra Mundial y el clima de desesperación que surgía en Italia en la posguerra, coincide con la afirmación de los directores “neorrealistas”. Para llevar a cabo esta revolución narrativa son Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, este último junto con su guionista-ideólogo, Cesare Zavattini. Ahora los personajes que se mueven por la pantalla ya no realizan ninguna acción eficaz y deambulan por «cualquier espacio» de la metrópoli (Deleuze, 1984, p. 240) sin ninguna esperanza de poder influir en el medio ambiente y mejorar así su condición: un ejemplo para todos es *Ladrón de bicicletas* de De Sica (1948).

El cine comienza a explorar una condición existencial completamente nueva: si hasta entonces la narración se adhirió al modelo estímulo-respuesta, cuyo objetivo es silenciar los estímulos “indeseables” (internos y externos al individuo) y devolver así el sentir (del individuo mismo y de la comunidad) a un estado de quietud, en este momento histórico hemos entrado en una nueva situación, en la que la estimulación es demasiado fuerte e inquietante para que se pueda prever una acción capaz de atenuarla. «Tampoco se trata de escenas de terror – escribe Gilles Deleuze –. Se trata de algo demasiado poderoso, o demasiado injusto, pero también a veces demasiado bello, que por tanto excede nuestras capacidades sentido-motor» (Deleuze, 1989, p. 29).

Prototipos de todos los personajes de este “nuevo cine” – que hoy definimos *cine moderno* – son las protagonistas de las tres películas interpretadas por Ingrid Bergman y dirigidas por Roberto Rossellini entre 1949 y 1953: *Stromboli terra di Dio*, *Europa '51* y *Viaggio in Italia*. Son de los que Deleuze, en el prestigioso estudio sobre el cine que citamos varias veces en estas páginas, los define como personajes videntes (Deleuze, 1989, p. 12). Están “abrumados” por las imágenes que los impactan en los lugares donde se mueven: la isla de Stromboli por la refugiada lituana interpretada por Bergman en el primero de los tres filmes; la Roma degradada de las periferias y de los barrios marginales en *Europa '51*; una Nápoles de belleza e intensidad “intolerables” en el caso de *Viaggio in Italia*.

A partir de este momento, una nueva descendencia de cineastas, en todo el mundo, comienza a explorar cada vez más la dificultad de adaptación que el individuo encuentra en su búsqueda de un vínculo con la sociedad en la que vive, un contacto con el mundo que lo rodea. La narrativa basada en las hazañas de los héroes había *ocultado* la percepción de inadaptación de la que hablamos. Pero la misma narrativa cinematográfica, como hemos visto, había puesto en crisis la figura del héroe y su modo de adaptación al mundo, basada en la *acción* (modalidad que, por otra parte, pertenece a una fase importante de la evolución, si es verdad que el modelo *behaviourista estímulo-respuesta* la interpretará como modalidad primordial de adaptación del individuo al ambiente). El giro existencial realizado por la narración indicaba que un nuevo – más auténtico – vínculo entre el hombre y el mundo debía buscarse ahora más allá de la acción (Deleuze, 1984).

### La transformación de los sentimientos

La crisis de la acción había sido afrontada por la palabra escrita, por primera vez, en los albores de la literatura románica, cuando los poetas provenzales comenzaron a narrar amores *imposibles* en la lengua de *oc*, lengua luego borrada con la sangre por parte de la cultura oficial. Esto ocurría en los mismos años de gran difusión de aquellos poemas caballerescos que, por el contrario, se basaban en las hazañas de los héroes y estaban escritos en la lengua de *oïl*, la lengua ganadora, que más tarde se convirtió en la lengua francesa (por ejemplo, véase Denis de Rougemont «1993» para el amor como imposibilidad). La crisis de la acción había sido contada por la literatura en obras maestras capaces de presagiar el futuro, como el *Don Quijote* de Cervantes, como el *Hamlet* de Shakespeare, y luego había impregnado toda la revolución “antiheroica” del Romanticismo, así como la reedición del sentimiento romántico que fue, precisamente en la segunda posguerra, la estación del Existencialismo (Citati, 2008). Sin embargo, si podemos definir revolucionario el *cine moderno* que se difunde desde la posguerra, es verdad porque, gracias a este vasto movimiento, por primera vez la exploración del malestar humano se convierte en la referencia constante de un medio de expresión y de comunicación, no ya de *élite*, sino de *masa*. Desde finales de los años 50 del siglo XX, numerosas escuelas cinematográficas prosiguen, con gran éxito, la investigación narrativa sobre la falta de un vínculo auténtico entre el individuo y su propio mundo: recordamos, a partir de los años 60, la difusión de la *Nouvelle Vague* francesa, el *Nuevo Cine Español*, el británico *Free Cinema*, el *Cinema Novo* en Portugal y en Brasil, el *Junger Deutscher Film*, y las películas paralelas de innovación en Argentina, en México, en Cuba, y también los movimientos cinematográficos de exploración de la realidad y del malestar social nacidos en India, en Japón, en Hong Kong; para llegar finalmente al movimiento americano de *New Hollywood* de los años 70, que difunde con potencia aún mayor, a escala planetaria, la nueva forma de sentir en la que ahora nos centramos.

Si entre los personajes más representativos de este cine del “extravío” están los narrados por el director italiano Michelangelo Antonioni – personajes que ya no logran sentirse atraídos emocionalmente por ningún estímulo a su alrededor y que se pueden encontrar en películas famosas como *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) – esto se debe a que son portavoces de una necesidad colectiva que transmite señales a la cultura occidental, al menos desde la época del Romanticismo, es decir, al menos desde hace doscientos años, e incluso se convierte en una “urgencia” en los años sesenta del siglo pasado. La exigencia, como sugiere Deleuze (1984), es encontrar un nuevo vínculo hombre-mundo, un vínculo que ya no esté basado en la *acción*, que ya no esté gobernado – diríamos con Maslow – por el esquema estímulo-respuesta, más bien peculiar de fases evolutivas que precedían a nuestra época histórica. La exigencia que ahora emerge es la de una nueva gama de sentimientos, que ya no dependan de un *estímulo externo* sino que provengan del núcleo más íntimo del cuerpo del hombre. Tal modo de sentir tiene al menos un precedente importante en la cultura occidental. Es el modo de sentir descrito y testimoniado por Baruch Spinoza en su *Ética*. Spinoza (1992) lo define como el paso de la dimensión de las “afecciones pasivas”, es decir, las emociones suscitadas por un *estímulo externo*, a la esfera de las “afecciones activas”, es decir, los sentimientos que nos unen a las personas, a las cosas y a los lugares superando la misma distancia física entre los cuerpos.

Este vado ha sido atravesado en los últimos años por numerosos cineastas de gran interés. Sin embargo, han realizado su propia transformación no antes de haber recorrido – junto con sus propios personajes – la etapa necesaria del desconcierto, de la exploración del malestar. Quizás el primer autor que dio este paso, en orden cronológico, fue uno de los más célebres alumnos de Michelangelo Antonioni. Wim Wenders provenía precisamente de la poética del vagabundo y del *Falsche Bewegung* (1975), “falso movimiento”, como reza el famoso título de una de sus primeras películas. Pero fue en 1987 que el director, inspirándose en las *Duineser Elegien* de Rilke, y gracias a un guion escrito en colaboración con Peter Handke, en la película *Der Himmel über Berlin* narra la vida de los ángeles imaginando esta última de manera perfectamente congruente con la de los personajes que en la literatura han poblado las narraciones de la modernidad y que, en la gran pantalla, han contribuido, en todo el mundo, a la difusión del *cine moderno*: «Son simplemente espectadores – escribe Wenders de sus ángeles – espectadores abusivos de todo lo que sucede, sin disponer de la mínima facultad de jugar un papel [...]. No saben lo que es agarrar un objeto, acariciar o besar a un ser humano» (Wenders, 1989, pp. 152-153). Pero el director hace que el protagonista de la película, el ángel Damiel (interpretado por el actor Bruno Ganz), asuma sobre sí por completo la exigencia de *contacto* de la que la narración cinematográfica se está haciendo portadora desde hace tiempo. El ángel Damiel quiere dejar de ser «excluido del mundo» – como afirma – quiere transformarse en ser humano. Y su deseo se cumple:

En mi primer día solo me servirán – explica Damiel a su amigo ángel Cassiel un momento antes de la propia transformación –. Quien quiere algo de mí, lo mando al vecino. ¡El que tropieza con mis piernas, con mis piernas extendidas, se disculpará conmigo, amablemente; ¡seré golpeado, y seré rechazado otra vez! En el local abarrotado, el posadero me encontrará enseguida una mesa libre. [...] Seré familiar a todos, sospecho a nadie. No diré una palabra y entenderé cada lengua. [Y finalmente] la tomaré en mis brazos. Ella me tomará en sus brazos. (Wenders & Handke, 1987, p. 16)

En el *Der Himmel über Berlin* es en virtud del amor a una mujer humana, es en virtud de un sentimiento, por lo tanto, que ocurre la transformación del ángel en hombre. Y es precisamente a través de los sentimientos que, en una nueva progenie de historias y personajes, se produce de aquí en adelante la *reapropiación* del Sí y del Otro-por-sí en la narración cinematográfica.

### **Conclusión: los testimonios de un nuevo vínculo hombre-mundo**

Como decíamos, es particularmente interesante observar a todos los directores que, al igual que Wenders, narraron primero el desconcierto y la «exclusión del mundo», para luego llegar a una nueva forma de percepción. El director australiano Peter Weir, por ejemplo, comienza su recorrido con películas que aparecen como declaraciones de la imposibilidad de una conciliación entre el individuo y su entorno – véase *Picnic at Hanging Rock* (1975) o *The Mosquito Coast* (1986) – pero llega después a narraciones como las de *Dead Poets Society* (1989), *Fearless* (1993) y *The Truman Show* (1998): películas en las cuales se narran las huidas en toda regla del mundo de las sombras y de las representaciones, viajes hacia una nueva cercanía con los seres humanos y hacia la inmersión total, extática, en el *hic-et-nunc*. Del mismo modo, la directora neozelandesa Jane Campion alcanza el éxito internacional con dos películas sobre el tema de la inadaptación y la exclusión social: *Sweetie* (1989) y *An Angel at My Table* (1990), esta última acerca de los diarios reales de la poetisa Janet Frame, que se vio obligada a pasar años en una clínica psiquiátrica por ser considerada esquizofrénica. La misma directora firma en 1993 *The Piano*, una de las películas más importantes de la última década del siglo pasado (Palma de Oro en Cannes y tres premios Oscar en 1994). Es aquí de gran interés precisamente porque – como ya sucedió en *Der Himmel über Berlin* – su protagonista está inicialmente en la condición de todos aquellos personajes de la modernidad que no logran encontrar ningún contacto con el mundo circundante. Sin embargo, Ada, la protagonista de la película, muda desde niña y ahora obligada a dejar el Londres victoriano del siglo XIX para trasladarse a una boscosa colonia neozelandesa, logra emprender la aventura personal que la lleva al descubrimiento de los sentimientos, y esto ocurre con una potencia que muy pocas películas han sabido poner en escena.

También es importante hablar aquí de Pedro Almodóvar, el director español vivo más famoso. Almodóvar después de narrar con vena surrealista el binomio amor/desesperación en películas como *La ley del deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), realiza una transformación en su poética a partir de *La flor de mi secreto* (1995): inaugura un cambio personal de perspectiva, para encontrar en películas como *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *Volver* (2006), narraciones ejemplares de una renovada posibilidad de contacto entre los seres humanos.

No se puede olvidar aquí el recorrido del director italiano Nanni Moretti, conocido por el público por haber contado, en la primera parte de su carrera, la imposibilidad de una empatía real del individuo tanto con el “social” como con el “todo” del mundo circundante (basta pensar en películas como *Ecce bombo* de 1978, *Bianca* de 1984, o *La messa è finita* de 1985). Sin embargo, a partir de la película *Caro diario* (1993), ese “vagabundeo” inaugurado con sufrimiento por el cine moderno se transforma, con Moretti, en un caminar-sin-rumbo funcional al «disfrute de los lugares», en una «relación afectiva con los espacios» (Sesti, 2002, p. 31 y ss.), para recordarnos que «experiencias de alegría y éxtasis», como las estudiadas por el pionero Abraham Maslow (1971, p. 79 y ss.) en los años 60 del siglo pasado, pueden provenir también del simple «caminar por la ciudad», práctica redescubierta e investigada por Michel

de Certeau en la *Invention du quotidien* (1990, p. 143 y ss.), el texto que reivindica la necesidad de una sociología y de una fenomenología de la «vida cotidiana» como territorio – todavía desconocido – de enriquecimiento existencial (de Certeau, 1990, p. 33).

Hay que recordar a los directores los directores Mike Leigh (v. *Secrets and Lies*, 1996), Lars von Trier (v. *Breaking the Waves*, 1996), David Lynch (v. *The Straight Story*, 1999), Martin Scorsese (v. *Bringing Out the Dead*, 1999) y toda la última parte del recorrido artístico del maestro francés Eric Rohmer; también se pueden mencionar los destilados de poesía de la vida cotidiana que nos ofrecieron los directores americanos Alexander Payne y Jim Jarmush respectivamente con *Nebraska* (2013) y con *Paterson* (2016). Para permanecer en Estados Unidos, también hay que señalar sorprendentes películas de animación producidas por Disney-Pixar, dirigidas a un público planetario y escritas para entretener a los espectadores educando en los sentimientos, como *Inside Out* (2015) y *Soul* (2020) y toda la producción cinematográfica del director estadounidense Wes Anderson (por ejemplo, *The Royal Tenenbaums*, 2001, y *Moonrise Kingdom*, 2012). Del mismo modo, merecen ser señaladas aquí películas italianas como *La pazza gioia* de Paolo Virzì (2016) – aunque en realidad, toda la cinematografía del director livornés está llena de ideas esenciales – *Capri revolution* de Mario Martone (2018), *Tutto il mio folle amore loco* de Gabriele Salvatores (2019). Dirigiéndonos a otras cineastas, señalamos también películas ganadoras de importantes premios internacionales como *Testról és Lélekról* de la directora húngara Ildikó Enyedi (Oso de oro en el Festival de Berlín 2017), *Shoplifters* del japonés Hirokazu Kore'eda (Palma de Oro en Cannes en 2018), y *Druk* del danés Thomas Vinterberg (Oscar a la mejor película en lengua extranjera en 2021). Se tratan de algunos de los muchos títulos con los que el cine de las últimas décadas – más que la literatura – ha dado voz a la exigencia colectiva de un nuevo vínculo con las cosas, con las personas y con los lugares: un vínculo que ya no dependa de un *hacer* o de un *no-hacer*. El paso de la percepción de los “sentimientos pasivos” al campo de los “sentimientos activos”, lo que en la época de Spinoza sonaba solo como un proyecto filosófico propuesto a una *élite*, es hoy un itinerario testimoniado a través de películas, a través de productos de la llamada cultura de *masas*. Es la historia de una transformación antropológica ya en marcha. Se puede ofrecer, a las nuevas generaciones, como una posibilidad concreta de nuestro tiempo.

## Referencias

- Appadurai, A. (2001). *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Roma: Meltemi.
- Bernardi, S. (1994). *Introduzione alla retorica del cinema*. Firenze: Le Lettere.
- Bogdanovich, P. (1993). *Io, Orson Welles*. Milano: Baldini&Castoldi.
- Casetti, F. (1986). *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
- Citati, P. (2008). *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*. Milano: Mondadori.
- De Certeau, M. (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.

- Deleuze, G. (1984). *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri.
- Deleuze, G. (1989). *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri.
- De Rougemont, D. (1993). *L'Amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea*. Milano: Rizzoli.
- Hauser, A. (1987). *Storia sociale dell'arte*. Torino: Einaudi.
- Heidegger, M. (1976). *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia.
- Maslow, A. H. (1971). *Verso una psicologia dell'essere*. Roma: Ubaldini.
- Morin, E. (1982). *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Feltrinelli.
- Nacache, J. (1996). *Il cinema classico hollywoodiano*. Genova: Le Mani.
- Platone (1978). *La Repubblica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Rilke, R.M. (1978) *Elegie duinesi*. Torino: Einaudi.
- Scorsese, M. y Wilson, M. H. (1998). *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*. Milano: Archinto.
- Sesti, M. (2002). Isole e quartieri. Lo stile dei luoghi. En P. Detassis (Ed.), *Caro diario*. Lipari: Edizioni del Centro Studi.
- Spinoza, B. (1992). *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*. Torino: Boringhieri.
- Truffaut, F. (1985). *Il cinema secondo Hitchcock*. Parma: Pratiche.
- Wenders, W. (1989). *Stanotte vorrei parlare con l'angelo*. Milano: Ubulibri.
- Wenders, W. y Handke, P. (1987). *Il cielo sopra Berlino (traducción de los diálogos)*. Biblioteca de la Universidad de Salerno (139199/LM). Distribución cinematográfica Academy: Edición de tirada limitada.

