

Tras la línea

Tiempo y espacio oníricos

Sergio González Rodríguez

Entre el siglo XIX y el XX prosperó la percepción humana a partir, sobre todo, del sentido de la vista. Como explica Jonathan Crary en *Techniques of the Observer*, la subjetividad se afianzó debido al fenómeno de atención, que creció conforme se desarrollaban diversos inventos, de la fotografía al cinematógrafo, que determinan el nuevo enfoque ante la realidad y, desde luego, los sueños.

Para nada es gratuito que, en el surgimiento de la etapa de la actividad onírica que trae consigo la era moderna, las imágenes cinematográficas sean denominadas la fábrica de los sueños. Un proceso paralelo a la teoría del inconsciente por el psicoanálisis. Si desde la época antigua la relación del sueño con el mundo se dio bajo el reino de la naturaleza, los tiempos modernos terminaron por imponer la interactividad subjetiva entre lo natural y lo artificial.

En la mente del soñante, la construcción de los sueños fue posible de un modo distinto a la influencia de las visiones religiosas, la inspiración de las deidades, la asechanza de las fuerzas de la naturaleza.

Desde Georges Méliès nuestros sueños han incorporado los efectos especiales, las superposiciones de la imagen, las apariciones y desapariciones de los objetos retratados, los planos a escala o la intervención de los cuadros para colorearlos, entre otras técnicas de figuración. El mundo como posibilidad infinita a la medida de nuestros deseos, temores, angustias, obsesiones.

La primera película de la historia, creada por Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière, denominada *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (1895), presenta un plano secuencia desde que se abre una puerta grande para que el espectador ates-

tigue la salida de obreras y obreros de tal fábrica, que incluye algún perro, caballos que jalan una carreta y bicicletas (emblema moderno en esos años), hasta que se cierra. Al lado de la puerta grande, una puerta pequeña deja entrar y salir diversas personas. El flujo vital en sus intercambios.

El punto de vista de la cámara-espectador, que por vez primera se corporeiza, se convertirá en un modelo de ser y estar en el mundo, al grado de que este invade lo mismo la teoría de la guerra (logística de la percepción, de acuerdo con Paul Virilio), hasta la estética literaria (el narrador como cámara de Christopher Isherwood). La subjetividad se bifurca entre lo que expresa la cuestión fáctica y lo que contrapone la cuestión perceptiva. Entre ambas, está el lapso que decide la imaginación, la credulidad, la incredulidad. El mismo dispositivo que anuda y detona los sueños.

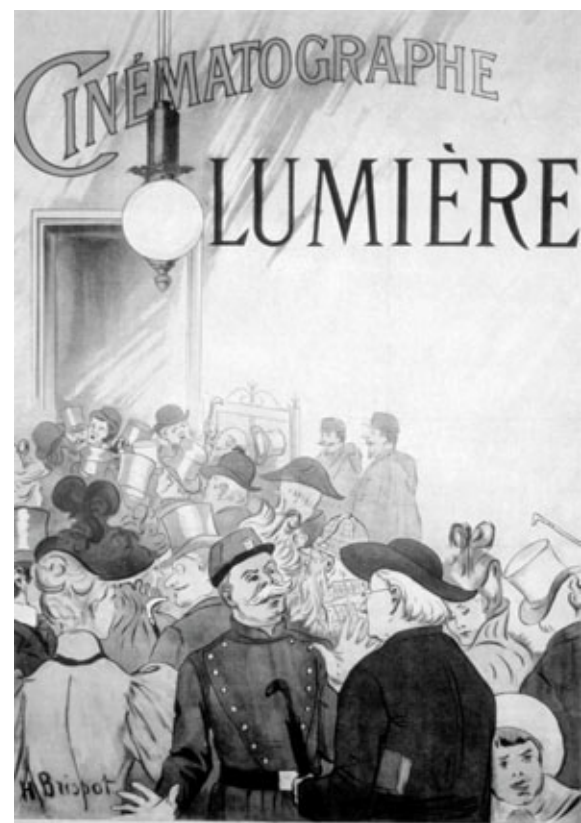
La primera escena de la historia del cine remite al reverso de la alegoría de la caverna de Platón: el cine puede exponer la exterioridad que desde adentro resulta imposible de apreciar. Las imágenes filmicas permitirán explayar y observar la subjetividad de las personas. Y la subjetividad se desbordará para remodelar la existencia humana y el mundo entero también.

Para el espectador actual, en esa escena se incrusta la memoria del experimento artístico y conceptual que trazaron Gustave Courbet con su cuadro *El origen del mundo* (1866), que pinta el pubis de una mujer abierto y piloso a la vista, y la obra *Étant donné* (1946-1966) de Marcel Duchamp, en la que, a través de dos rendijas, se distingue el cuerpo de una mujer desnuda, las piernas entreabiertas y su pubis depilado, mientras con una mano mantiene una lámpara de gas encendida. Al fondo,

hay un paisaje silvestre en una hondonada. La hondonada de los sueños, podría decirse: la noche.

El enfoque de los Lumière (que es a su vez una contra-perspectiva) ofrece algunas claves para comprender el marco espacio-temporal de los sueños. En primer lugar, consigna la fabricación de ellos justo al proponer una fábrica como escenario de origen de la imagen filmica. La cuestión fáctica de las imágenes en movimiento permite el montaje de la realidad: es decir, explorar, multiplicar, alterar la potencia del lapso imaginario. La subjetividad se apropia del mundo y expande y duplica la realidad bajo un manto deseante.

Los Lumière hicieron varias versiones del mismo plano secuencia, ordenaron la escena y la desordenaron, pero mantuvie-



ron una y otra vez los siguientes elementos: 1) la estructura que permite el plano secuencia (la fachada de la fábrica, la puerta grande y la puerta pequeña); 2) el flujo de los obreros y obreras, el ir y venir de la gente (metonimia de la especie humana) que trafica la esfera protectora del edificio con la intemperie; y, por último, la anterioridad que denota el trasfondo oscuro del que aquellos provienen.

El plano secuencia de las imágenes primigenias presenta, en lo fáctico, un entendimiento lineal y progresivo del tiempo y del espacio (propio de la mentalidad decimonónica), pero el proceso creativo que subyace en la escena refiere a la gran aportación que los Lumière hacen a la cultura visual, y que auxilia a comprender cómo esta, a partir del siglo xx, alterará la fábrica de los sueños de cada persona al insertar lo filmico en su respectiva subjetividad: tanto la realidad como los sueños pueden

Albert Einstein decide su *Teoría de la relatividad especial* de 1905 después de tener varios sueños. A lo largo de su vida, durmió al menos diez horas diarias, y solía tomar varias siestas en el día. Su cerebro trabajaba mientras soñaba. Una vez soñó que lo que funciona para unas pelotas arrojadas desde un tren, las cuales podrían ver su movimiento afectado por algún factor, por ejemplo, el viento, no funciona para la luz, cuya velocidad se mantiene invariable. Ya decía Alfonso Reyes que los “principios mecánicos de Einstein tienen como principal novedad cierto carácter ‘óptico’” (*Einstein. Notas de lectura*).

La conjetura de cómo funcionaba el vínculo entre el genio científico de Einstein y sus sueños la propuso Alan Lightman en su novela titulada *Los sueños de Einstein*, en la que escribe: “Supón que el tiempo no es una cantidad sino una calidad, como la luminiscencia de la noche sobre los

ma astrofísico Search for Extraterrestrial Intelligence, entra en el umbral de otra dimensión y el tiempo y el espacio se corporizan, y conforme camina en ellos, se construyen de acuerdo con su imaginación, se vuelven tangibles y ciertos, sea una playa hermosa, un cielo estrellado o la presencia de su padre muerto.

Soñé que mi hermano Jesús venía a verme, y su entereza física y de ánimo era vívida, sonriente, fiel a su carácter en vida, no como otras veces que lo soñé: distante, frío, inanimado. Como los muertos suelen aparecer en los sueños al poco tiempo de morir, que así apuntó Leónidas Andreiev en su cuento “Lázaro”: “habíase vuelto serio y taciturno; jamás gastaba bromas a nadie ni coreaba con su risa las ajenas”. Por fortuna esta vez mi hermano era “un hombre jovial y desenfadado, amigo de risas y burlas inocentes”, y exhibía su “jovialidad simpática e inalterable, exenta de toda malignidad y sombra de mal humor” que lo caracterizó hasta su muerte en 1995.

Conversamos él y yo y, en algún momento del sueño, llegamos al punto de la dicha, y me reprendió con palabras afectuosas: tienes que aprender a disfrutar la vida, dijo. Y me recomendó leer el libro *Cómo ser feliz*. Vaya: mi hermano, que fue siempre un gran lector, volvía ahora de ultratumba para recomendarme una lectura. Continuamos la plática pero mi conciencia diurna me urgía a guardar la memoria del título aquel. Poco a poco, mi hermano se disolvió en el sueño y yo desperté, su ausencia vasta en mí.

Al buscar el título aquel, lo hallé: *Cómo ser feliz*, su autor es Lama Zopa Rimpoché, un budista de Nepal. El libro contiene una clave: cuando estás soñando puedes practicar la conciencia plena de que eso no es sino sólo un sueño. Si el mensaje consiste en que soñar es sólo un sueño, ¿por qué la parábola del sueño a la realidad que implicó el episodio? Quizás yo atisbé aquel libro en una librería y, al paso del tiempo, mi inconsciente onírico reelaboró todo lo demás; o bien, mi hermano pudo sembrar en el mundo aquel el libro para que yo supiera de su existencia y lo leyera. El sueño alteró mi espacio-tiempo. **U**



Auguste y Louis Lumière

ser flexibles desde el estatuto espacio-temporal, y eso se debe a la progresión del lapso onírico y su impacto en lo concreto.

En la secuencia de *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1895), los Lumière exploran la profundidad de campo de la mirada conforme la cámara-espectador se desplaza en el andén en sentido contrario a la locomotora que entra sobre las vías. Este recurso, que obsequia el vértigo del flujo a contracorriente, acrece el lapso imaginativo. El pulso de la cámara que tiembla rompe el entendimiento convencional del tiempo y el espacio fijos, que ahora serán inciertos.

árboles justo cuando la Luna asciende y roza el follaje. El tiempo existe, pero no puede ser medido. Justo ahora, en una tarde veraniega, una mujer se detiene en medio de la Bahnhofplatz, a la espera de encontrar a un hombre específico. Tiempo atrás, él la vio en el tren a Friburgo, ella entraba y él le preguntó si podía invitarla a los jardines de Grosse Schanze”. El suspenso del sueño contamina la realidad: sueños, trenes, filmes, mujeres.

Un siglo después de los Lumière, Robert Zemeckis realizó la cinta *Contacto* (1997), que incluye una secuencia donde la protagonista, una científica del progra-