



La obsesión por el movimiento. De noción científica a elemento estructurador en el arte¹

Carlos Andrés Salazar Martínez²

Recibido: 10 de noviembre de 2016 / Aceptado: 5 de mayo de 2017

Resumen. A finales del siglo XIX la noción de movimiento influiría en campos que, hasta ese momento, ignoraban su sedentarismo. Nociones como pasión, memoria, conciencia o espíritu eran consideradas a través de teorías estáticas carentes de las dinámicas que deberían serles propias. Con el tiempo como elemento vital y estructurador de teorías como la de sistemas, las ciencias de la conciencia se verían obligadas a adoptar el movimiento como una realidad patente en el funcionamiento de la mente. Representantes de ciertas disciplinas artísticas se sentirían llamados a generar prácticas o encontrar maneras en las que el llamado del movimiento y su relación con la conciencia tuviera cabida en sus obras.

Palabras clave: Conciencia; movimiento; cine; literatura; psicofisiología.

[en] The Obsession with Movement. From a Scientific notion to a structuring element of Art

Abstract. In the late nineteenth century the notion of movement influenced the fields that, until then, ignored their sedentary lifestyle. Notions such as passion, memory, consciousness or spirit were considered by static theories lacking a dynamic that should be close. Over time as vital and structuring theories such as systems science of consciousness would be forced to take the move as a clear reality in the workings of the mind. Representatives of certain artistic disciplines would feel called to generate practices or find ways in which the call of the movement and its relation to consciousness had no place in his works.

Keywords: Consciousness; movement; film; literature; psychophysiology.

Sumario: 1. De la ciencia, la conciencia y su movimiento; 2. Del movimiento en el arte; 3. A modo de conclusión.

Cómo citar: Salazar Martínez, C.A. (2017) “La obsesión por el movimiento. De noción científica a elemento estructurador en el arte”, en *Escritura e Imagen* 13, 65-74.

¹ Este artículo hace parte de la beca doctoral de Colciencias 647-2014, en el marco del Proyecto Doctoral *Las emociones y el origen sensorial de la conciencia en la narrativa colombiana*.

² Universidad Eafit. Medellín
casalazar@gmail.com

1. De la ciencia, la conciencia y su movimiento

El espíritu del tiempo traería, para finales del siglo XIX, una nueva concepción de la conciencia. Una teoría que no solo desplazaría la concepción cartesiana y escolástica del alma hasta ese momento hegemónica sino que, además, y buscando maneras para describir su funcionamiento, aproximaría la idea de conciencia con la noción de movimiento. No solo el concepto de la *durée* en la obra de Henri Bergson sino también la del *stream of consciousness* de William James lucharían por dar a la noción de conciencia una idea de movimiento que hasta ese entonces no le era cercana. James escribe precisamente al respecto que las metáforas hasta entonces utilizadas para referirse a la conciencia no describen con suficiencia el fenómeno, de la manera en que según él debe considerársele. Con las siguientes palabras abre James su postura al respecto.

La conciencia no parece, pues, dividirse en fragmentos. Palabras como “cadena” o “serie” no lo describen adecuadamente tal como se presenta en primer lugar. Nada se junta; fluye. Un “río” o un “arroyo” son las metáforas por las cuales se describe más naturalmente. Al hablar de esto en lo sucesivo llamémoslo el torrente del pensamiento, de la conciencia o de la vida subjetiva³.

La palabra fluir hace especial énfasis en el hecho de que la conciencia debe entenderse como un todo. Que no es la suma de sus partes, no es la yuxtaposición de momentos, es el hecho mismo de que la mente se halla sobre el tiempo y se transforma a su paso. Pero la noción de movimiento y su cercanía con la conciencia no sería lo único preponderante, se sumaría a ello el hecho de que la nueva propuesta requería de otro elemento y era el de unir mente y cuerpo acabando con la prevaleciente dicotomía alma y cuerpo. En las nuevas teorías mente y cuerpo eran consideradas en una unión que hacía impensable entender la una sin la otra, de igual manera que doscientos años antes lo había señalado Spinoza en su *Ética*. Tanto así que James llega a postular que en el proceso de los estados mentales el cuerpo es quién da a la mente el punto de partida respecto a la emoción producida⁴. Esta afirmación, por supuesto, abrió el debate de los automatismos de la conciencia pero daría pretextos para seguir estudiándola y con ella sus estados y su dinamismo.

Por su parte Bergson, y ante los señalamientos que se le hacían constantemente a propósito de la cercanía de su concepto de la *durée* con el *stream of consciousness*, respondió que su *Essai sur les données immédiates de la conscience* debía poco a los demás. Admitiría asimismo conocer los artículos de James respecto al esfuerzo y la emoción al momento de la redacción de su libro. Sin embargo, negó tener conciencia del *stream of consciousness*. Sostendría él que los enfoques tanto de James con el suyo propio tenían fuentes muy diferentes. Los de James cercanos a lo psicológico y fisiológico, los de Bergson derivaron de una respuesta a la noción matemática de “tiempo homogéneo”⁵. Más allá, ante los señalamientos de que su *durée* sería el elemento central en la obra de Marcel Proust él diría en una entrevista a H. Massis en

³ James, William. *Principios de psicología*. Buenos Aires: Editorial Glem, 1945, p. 228.

⁴ *Idem*, p. 1012.

⁵ Sachs, Marilyn M. *Marcel Proust in the Light of William James. In search of a Lost Source*. Lanham: Lexington Books, 2014, p. 21.

1937 que no creía que Proust adoptara para la composición de su obra los conceptos de *durée* y *l'élan vital* tanto como James tiene de ello⁶.

Pese a las diferencias señaladas cabe destacar que ambas propuestas tienen como factor común el movimiento, el hecho de que la conciencia no es estática. Que está, como cualquier otro elemento del universo sujeto al cambio. De hecho es curioso que tanto Deleuze como Godard (Siglo XXI) refieran en sus obras la frase de Bergson según la cual:

La mente (el espíritu) toma prestadas de la materia las percepciones, de las que saca su alimento y se las devuelve a la materia en forma de movimiento sobre el que se ha puesto la impronta de su propia libertad⁷.

No es posible, ni está dentro de los alcances de este texto, igualar esta idea de Bergson con la de James, pero es evidente que puede apreciarse el hecho de que la palabra movimiento participa activamente de esa, para entonces nueva, forma de tratar con la conciencia. Adicional a ello debe agregarse el que la importancia del debate inaugurado por James suscitó un interés particular en sus contemporáneos. Al punto que cualquier teoría sobre la conciencia en adelante debía contrastarse, debatir o adherirse a la de James. A través del pragmatismo, sostiene Eugene Taylor, William James llamó la atención de filósofos tanto en Estados Unidos como en Europa –John Dewey, Josiah Royce, Friedrich Schiller, Henri Bergson y Giovanni Pappini–, siendo la primera corriente filosófica norteamericana de una resonancia mundial destacada⁸. Es por ésta que la psicología funcionalista de James alcanzaría una resonancia mayor. Mas, en su momento, no sólo este grupo de autores dijeron algo respecto a las bases fisiológicas del comportamiento humano, autores y científicos como Charles Darwin, Paul Broca, Karl Wernicke, Ivan Pavlov, Santiago Ramón y Cajal, Leopoldo Lugones y Paul Bourget elaboraron obras en las que exploraron, entre otras ideas, la universalidad de las emociones tanto en los animales como en los seres humanos, las áreas del cerebro que condicionan el comportamiento y los mecanismos del lenguaje o los síndromes y enfermedades relacionadas con la memoria, el olvido y la conciencia. Henri Bergson, incluso, se propondría integrar la teoría de James-Lange a su concepción espiritualista de las emociones, en un intento por adaptar el conocimiento científico de su época a la teoría de las pasiones del alma propuestas por Descartes⁹. La influencia de esta idea de la conciencia se extendería hasta 1930, debido a que a partir de allí se dio el ascenso del conductismo, una perspectiva que se abstiene de considerar los estados subjetivos internos y del psicoanálisis que, ante la imposibilidad de los avances técnicos, ofrecería una explicación a fenómenos de la conciencia, hasta ese momento, sin explicación empírica.

Para continuar, e independiente de la carrera por forjar maneras de designar la conciencia, es claro que todas las nociones próximas a su definición no fueron exclusivas del discurso científico o filosófico de su época. En su momento, todo

⁶ *Idem*, p. 75.

⁷ Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 280.

⁸ Taylor, Eugene. *William James and the Humanistic Implications of the Neuroscience Revolution: An Outrageous Hypothesis*. *Journal of Humanistic Psychology*, 2010, 50(4) 410-429, p. 413-414.

⁹ Vigotsky, Lev (2004). *Teoría de las emociones: estudio histórico-psicológico*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 250.

ciudadano inquieto se sintió invitado al debate. La conciencia, sus estados y su dinamismo importarían especialmente a un amplio sector del movimiento artístico de la época. Poner nuestra atención en la cercanía que tenía la conciencia con la noción de movimiento y su relación con el arte implica reconocer que para la música, por ejemplo, el movimiento le es absolutamente cercano, incluso para el teatro. Pero el movimiento es una noción que dista mucho de referir algo a la pintura, a la literatura o a la, para entonces naciente, arte de la fotografía que se limitan a sugerirlo. Sin embargo, al encontrarse de manera directa con el hecho de que la conciencia podría entenderse desde un fluir, desde la continuidad entre los estados de conciencia y las percepciones algunos autores se sintieron motivados a desarrollar nuevas estrategias, particularmente en el campo literario. Por su parte, el cine tendría incorporada en la raíz misma de su estrategia estética¹⁰, por su forma de captar la realidad, el paso del tiempo y, por tanto, el movimiento como elemento esencial. Para marcar entonces la conexión entre el cine, el movimiento y la gran ambición de la literatura sostiene Deleuze, por ejemplo, que

Proust habla entonces en términos de cine, con el Tiempo alzando su linterna mágica sobre los cuerpos y haciendo coexistir los planos en profundidad. Este ascenso, esta emancipación del tiempo es lo que asegura el reino del record imposible y del movimiento aberrante. El postulado de «la imagen en presente» es uno de los más ruinosos para toda comprensión del cine¹¹.

El hincapié, más allá del movimiento como resultado natural del paso del tiempo, está puesto en el hecho de que ese efecto no solo rige a los planetas o los mecanismos de relojería sino también el origen sensorial de la conciencia. Y en la aspiración del arte por captar la realidad, por dar verosimilitud a sus estrategias los artistas se toparon con el reto que les imponía una nueva teoría de la conciencia y el movimiento. Una revolución liderada por autores como Bergson y William James. Para Hauser, por ejemplo, la novela de Proust es la justificación de la filosofía de Bergson. La existencia pasada adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado¹². Igual se sostiene, para balancear el debate, que Proust tomaría nociones de la teoría de James para dar amplitud a su obra¹³. Lo importante es el movimiento.

Pero para la época se hace imposible pensar en el movimiento como una noción aislada de la historia de las ideas. En un ambiente propicio como lo eran las postrimerías del siglo XIX relacionar la conciencia con el movimiento no era absurdo. Deleuze, incluso, hace un recorrido por las ciencias que decantaron la posibilidad de hablar del movimiento como consecuencia de los estudios sobre el tiempo.

¹⁰ Independiente de la sugerencia de Deleuze a propósito de qué es lo que se mueve. Descartando la aspiración que de manera explícita encuentra Deleuze entre la forma en la que se percibe la realidad la mente y a su vez lo hace el cine.

¹¹ Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo – Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, p. 62.

¹² Varela Jácome, Benito (1967). *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones destino, 1967, p. 83.

¹³ Sach, 2014, *op. cit.* (nota 5).

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes). En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. Así se constituyeron la astronomía moderna, determinando una relación entre una órbita y el tiempo invertido en recorrerla (Kepler), la física moderna, vinculando el espacio recorrido al tiempo de la caída de un cuerpo (Galileo), la geometría moderna, despejando la ecuación de una curva plana, es decir, la posición de un punto sobre una recta móvil en un momento cualquiera de su trayecto (Descartes), y por último, el cálculo infinitesimal, en cuanto se vio la posibilidad de considerar cortes infinitamente aproximables (Newton y Leibniz). En todas partes, la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplazaba el orden dialéctico de las poses: «La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independientes. El cine parece sin duda el hijo último de este linaje sacado a luz por Bergson»¹⁴.

El aporte sobresaliente en el recorrido histórico planteado por Deleuze a través de los hitos de las matemáticas y la física es la manera en que dichos aportes se van decantando hasta hacerse visibles en una práctica artística que teniendo como respaldo su tecnificación absorbió y se convirtió en territorio ideal para poner en práctica las nociones provenientes, precisamente, de la acumulación de dichos hitos.

2. Del movimiento en el arte

Como es evidente los artistas en general y los escritores en particular se harían preguntas respecto a ¿Cómo dotar de movimiento su arte? ¿Cómo forjar una nueva estética a raíz de estas propuestas? ¿Cómo dar la sensación de realidad basándose en los planteamientos de Bergson o James? Para el cine, quizás, sea un poco más fácil que las otras artes eso de extraer ciertas características directas de la realidad. El mismo Barthes destaca en su libro *La cámara lúcida* esa condición que le es propia al cine respecto a la certeza de que el cuerpo fotografiado nos toca con sus propios rayos; una certeza que fácilmente es transferible al cine y la habilidad que tiene para generar movimiento a través del paso veloz de los fotogramas.

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema “Esto ha sido” sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente¹⁵.

Vale la pena recordar por ejemplo que con el advenimiento de la fotografía y la electricidad a mediados del siglo XIX se realizaron experimentos en los que se estimulaban ciertos músculos del rostro para detectar cuál conjunto de estos producían

¹⁴ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento – Estudios sobre cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984, p. 17.

¹⁵ Barthes, Roland. *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006, p. 126.

o representaban ciertas emociones. De esa manera se encontró que un gesto no se produce por la participación de todos los músculos, la piel es la que lo sugiere, en el fondo, son conjuntos particulares de éstos los que producen determinadas expresiones emocionales. Captar el instante preciso de dichas manifestaciones emocionales fue clave ya que el instante de la estimulación del rostro hacía imposible que un pintor captara por completo el gesto¹⁶. Pero, incluso Guillaume Duchenne de Boulogne –el líder de este tipo de investigaciones a mediados del siglo XIX– fue consciente de la necesidad de dotar de movimiento la captura de las expresiones, muchos de los críticos de Duchenne se debatieron respecto a este tópico, el movimiento mismo de los músculos tiene una influencia vital en la interpretación de la emoción¹⁷, Delaporte mismo lo destaca:

A partir del momento en que los movimientos expresivos se fundan en el conocimiento del mecanismo del movimiento muscular, la vieja tipología de las pasiones y los ejemplos tomados de las Bellas Artes perdían su crédito. No sólo el principio de identificación de las pasiones reposaba sobre una falsa teoría, sino que tenía su origen en una fenomenología improvisada¹⁸.

Mas, ante la imposibilidad de dar noticia completa de la conciencia y sus modificaciones, es posible centrarse en las emociones como formas de representación de sus estados. Las emociones o afecciones, se convirtieron tanto para la literatura como para el cine en una forma no solo de dar noticia de la conciencia; el movimiento como elemento se incluiría en ambas, para el cine ha sido mucho más sencillo dar noticia de los estados de conciencia desde el cuerpo, para la literatura mucho más fácil dar a entender estados de conciencia desde los marcadores somáticos en general y desde la mente en particular. Pero, por supuesto, ambas artes intentarían balancear sus falencias a la hora de representarlas haciendo uso de diferentes tácticas. En el cine la voz en off, en la literatura el monólogo interior, en el cine la presencia instantánea del cuerpo del actor, en la literatura la descripción fragmentaria del cuerpo del personaje.

Es evidente que al aludir a la influencia de las teorías de Bergson o James en la literatura se alude a autores como Marcel Proust, James Joyce o Virginia Wolf. Pero hay un autor que se pasa por alto y que es pertinente retomar como ejemplo para ver los efectos de la noción de movimiento y su relación con la conciencia. En su obra, especialmente en la novela *Azar* (1914), Joseph Conrad hace uso y alusión directa a las teorías de la psicofisiología para su obra. Y es preciso detenerse en ello antes de continuar.

Le entiendo perfectamente –dije a Marlow–. Usted es un experto en las tierras más inhóspitas de la psicología. Su narración es como una de esas historias de pieles rojas, en las que los nobles salvajes raptan a una muchacha, y el honrado trampero, pertrechado sólo con su incomparable conocimiento del bosque, sigue el rastro y va leyendo los signos de su destino gracias a una huella aquí, una rama partida más allá, una baratija encontrada acullá... Siempre me han gustado las historias de este género. Continúe¹⁹.

¹⁶ Delaporte, Francois. *Anatomía de las pasiones*. Bogotá: Ediciones Uninorte, 2007, p. 8.

¹⁷ Años después Paul Ekman incluiría en su investigación sobre la expresión facial de las emociones el concepto de microexpresiones faciales y el gradiente e intensidad de su movimiento.

¹⁸ *Idem*, p. 85.

¹⁹ Conrad, Joseph. *Los libros de Marlow*. Barcelona: Edhasa, 2008, p. 894.

Lo que llama la atención es la dinámica que intenta imprimir a su descripción del carácter de un personaje, del proceso que se sucede para producir estados de conciencia. Un estado supremamente interesante ya que, parafraseando a James y Bergson, Conrad recuerda que las conclusiones a que llegamos mentalmente dependen en gran medida de las sensaciones físicas que nos acompañen en ese momento²⁰. Y es que ciertas frases parecen seguir el proceso como si de un flujo se tratara, como si no pudiera desligarse de la sensación de movimiento.

Diríase que la pobre Flora tuvo que vivir en sus carnes todos los matices posibles de esa angustia en concreto, empezando por el pánico instintivo, pasando a la fase del frío paralizador, a la aprensiva palidez, para descender a esa última fase de prudencia no menos instintiva que desencadena el terror sumo, quedándose quieta como un ratón. Pero cuando se oyó motejar de hija de un tramposo y un estafador, el monstruoso imprevisto de tal acusación agitó en su interior como un revulsivo que a punto estuvo de hacerle desmayar. “¡No debe usted hablar así de papá!” exclamó de repente²¹.

Es evidente que este tipo de frase prefiguran la condición del movimiento y la relación dinámica que establecen uno y otro, la mente y el cuerpo, las percepciones y su influencia en los estados emocionales y por tanto sus manifestaciones a nivel expresivo. Y aunque es posible considerar que la primera es una frase aislada ajena a considerar el movimiento como lógica estructuradora, la obra sorprende por la ocurrencia de un sin número de ellas. A continuación el último ejemplo al respecto.

A esto, el capitán alzó desmesuradamente las cejas, mientras el joven Powell, avergonzado pero desesperado aún, asintió varias veces con insistencia. Quiso decir: sí, sí. Lo había hecho él. Le había estado espiando... La mirada del capitán se tornó pensativa. Y una vez hecha la confesión, a Powell se le pasó la sensación de aherrojamiento que tenía en la garganta, dando paso a una angustia generalizada, que desde su cuerpo. Le temblaban un poco las piernas, su visión era borrosa, notó en la mente una vacuidad de pura expectación. Pero sí estaba alerta. Con esa mínima presencia de ánimo, al detectar un movimiento de Anthony pudo gritarle en un susurro ahogado...²².

La clave en frases como las que acabamos de reseñar está en los conectores y deícticos temporales, encargados de dar o por lo menos sugerir un ritmo, un movimiento. Las emociones tienen una dinámica que es impulsada por una conciencia con su propia inercia y esto está claramente reflejado en ciertos pasajes de la obra de Conrad y los autores reseñados. El movimiento generaría, por tanto, una referencialidad diferente, obligaría a la filosofía, a la psicología, al arte a desprenderse de su sedentarismo y que, a decir verdad, no ha sido explotado hasta sus últimas consecuencias.

Hasta el momento los estudios señalan, con una confianza que raya en la ingenuidad, el carácter psicológico del arte a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sin embargo la mayoría de esas alusiones se refieren al hecho de que se pone en evidencia, en especial en la literatura, el mundo interior de los personajes,

²⁰ *Idem*, p. 660.

²¹ *Idem*, p. 721.

²² *Idem*, p. 992.

los paisajes de su mente, se alude evidentemente a la corriente de la conciencia pero qué poco se hace por revelar la manera en que se muestra ese movimiento tanto de la conciencia como de sus manifestaciones.

Al sucederse las emociones, al pasar de la alegría al miedo, al pasar del asombro al tedio, de la ira a la tristeza se desencadenan una serie de movimientos mentales y corporales que exigen a los actores, a los escritores y a los directores hacer que sus personajes no solo revelen las emociones si no la serie de estados que a través del tiempo fueron de una a otra, la postura corporal, la voz o el rostro lo revelan; los pensamientos, los marcadores somáticos también son indicadores. Recordemos por ejemplo la crítica a Dúchenne, su procedimiento sólo dio noticia de instantes, la falencia consistía en que para entender los cambios es necesario incluir los movimientos de cada uno de los músculos y la manera en que propician la transformación de un rostro hacia una u otra emoción. Los actores son representantes directos de este fenómeno, el primer plano en el rostro de un actor competente revela estos cambios, las líneas de expresión marcan un estado de la conciencia y el actor es determinante en generar ese movimiento que le es propio. Antonin Artaud señala de manera determinante este aspecto con su concepto del *atletismo afectivo*, la misma expresión tiene la fuerza del movimiento.

Sostiene Artaud que el actor es una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos²³. Si bien es cierto sus alusiones al alma dan oportunidad a encontrar frases como la siguiente “el alma puede reducirse a una madeja de vibraciones”²⁴, se subraya el hecho de que se refiere al alma en lugar de mente, es indudable su interés por entender el ejercicio del actor como una manifestación activa y en movimiento de las emociones.

Tomar conciencia de la obsesión física, de los músculos estremecidos por la afectividad, equivale, como en el juego de las respiraciones, a desencadenar esta afectividad en toda su potencia, a otorgarle una amplitud sorda, pero profunda, y de una violencia desacostumbrada. [...] Ocurre así que cualquier actor, hasta el menos dotado, puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena²⁵.

Con Artaud y su apreciación respecto a la cualidad central del actor se encuentra Antonio Rivera, para quien la interpretación del actor supone un movimiento del interior hacia el exterior porque, primero, debe este indagar en la psicología, en las motivaciones, del personaje representado con el objeto de comprenderlo, y, después, ha de expresar con la mímica, los gestos y la modulación de su voz el ser de este personaje²⁶. El cuerpo ganaría un particular interés y el cine sabría aprovecharlo. Con base en los actores es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento²⁷. De igual manera se podría considerar, a la inversa, es a través de la mente, que puede expresarse por medio de los signos que le son propios, como la literatura encuentra el modo de

²³ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011, p. 147.

²⁴ *Idem*, p. 149.

²⁵ *Idem*, p. 153.

²⁶ Rivera García, Antonio. *Robert Bresson: el orden Jansenista del cinematógrafo*. Capítulo en el libro A. Lasta (ed.) *La filosofía y el cine*. Madrid: Verbum, 2002, pp. 121-154, p. 126.

²⁷ Barthes, 2006, *op. cit.* (nota 15).

establecer una relación con el cuerpo, con las maneras que tiene de manifestarse y hacer presencia. Obviamente, escapando esta afirmación al hecho de que el cine alude a lo que estuvo allí a lo que fue frente a la cámara mientras que el lenguaje tiene ese carácter ficcional que le es propio y su gran esfuerzo consiste en hacerle verosímil.

Es así como este baño de realidad con el actor y su relación estrecha con el cine hizo que la literatura dejara de explorar las posibilidades del movimiento. Ante la imposibilidad de continuar dando noticia de manera veraz de las emociones y su transformación la literatura debió volver a sus orígenes, en este caso, su relación con la palabra y ceder al cine ese ánimo por revelar el efecto del movimiento en la realidad. Quizás igual que lo señala Rancière²⁸: en la era de Joyce y de Virginia Woolf, de Malevich o de Schönberg, el cine parece expresamente nacido para contrariar una teleología simple de la modernidad artística que oponga la autonomía estética del arte a su antigua sumisión figurativa. Un Rancière²⁹ que no tiene reparo en afirmar que la vida ha encontrado el arte capaz de explicarla apoyada en la inteligencia de una máquina que registra infinidad de movimientos haciendo, según él, un drama cien veces más intenso que cualquier revés dramático.

3. A modo de conclusión

Si bien es cierto Deleuze destaca el hecho de que el movimiento en el cine está dado por una especie de yuxtaposición de imágenes estáticas y es el cerebro quien completa el movimiento y da vida a esa serie, es evidente la ventaja que tiene el cine frente a la literatura en su búsqueda de revelar detalles de la representación de la emoción y particularmente con la participación de ese actor capaz. La literatura solo hace un esbozo a través de unas pocas características, pero tiene a su favor el hecho de que la fundación de nuevas formas literarias permitieron adentrarse en los pensamientos de los personajes, de esa manera no solo se conoce la emoción como resultado, en algunos casos se hacen explícitas sus causas, siendo éstas la secuencia de pensamientos que llevaron a una emoción o la secuencia corporal de emoción y su posterior efecto en la mente.

El movimiento impuso, por tanto, nuevas estrategias, unas para las que ciertas artes estaban mejor preparadas o con mejor disposición para recibirlo. Esa sensación permitiría que las demás artes volvieran a los objetivos de representación que les eran propios, se preocuparan más por formas de transmitir emociones que por encontrar estrategias para representarlas. La literatura y el cine exploraron esas formas y fueron topándose con sus propias virtudes y, más allá de eso, sus propias limitaciones.

En definitiva, el movimiento como noción inherente a la conciencia y puesto en evidencia por obras como las de Bergson o las de James a nivel filosófico y científico, no pasaría por alto a una generación ansiosa de generar nuevas maneras de representarse el mundo y al ser humano. Esta idea se ofreció a ellos como la oportunidad perfecta para poner a prueba los viejos debates y la hegemonía de ciertas prácticas artísticas.

²⁸ Rancière, Jaques. *La fábula cinematográfica – Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Traducción Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001, p. 12.

²⁹ *Idem*, p. 5.

Para finalizar, debe reconocerse en los libros citados que pese a la relación directa que tienen con Bergson y James hacen un uso indiscriminado de conceptos y nociones, de hecho mezclando registros que en principio son distantes. Es así como es posible encontrar discursos compuestos por nociones como pasiones, alma, espíritu, afecciones y que se combinan de manera indiscriminada con nociones como emociones, mente, cerebro, manifestaciones fisiológicas. Por el alcance de este artículo no ha sido posible indagar si este tipo de encuentro entre registros es propio de los autores o se debe a los problemas propios de la traducción. Definir eso sería interesante para la continuidad de esta discusión. Llama la atención, incluso, que la emoción como elemento vital para entender el movimiento de la conciencia no ocupe un lugar más central que el resto de las nociones enumeradas. La propia etimología de la palabra emoción (*emovere*: hacer mover) debería haber determinado para la obsesión por el movimiento, recién señalada, un mayor uso de ella como recurso. Aunque bien es cierto que su trato se destaca por hacer presencia velada en las propuestas que se han reseñado.