



Article scientifique

Article

2017

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

## La intensidad estética y el cine

---

Bertetto, Paolo

### How to cite

BERTETTO, Paolo. La intensidad estética y el cine. In: EU-topias, 2017, vol. 13, p. 7–22.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133689>

# La intensidad estética y el cine

Paolo Bertetto

Recibido: 5.12.2017 – Aceptado: 8.01.2017

## Titre / Title / Titolo

L'intensité esthétique et le cinéma

Esthetic Intensity and Cinema

L'intensità estetica ed il cinema

## Resumen / Résumé/ Abstract / Riassunto

El cine es una máquina de producir sensaciones. Y la intensidad es la forma de configurar las sensaciones, tanto en lo que concierne al espectador como en la operación del texto. En el cine, la intensidad es a la vez fuerza y diferencia, dinamismo y flujo: es una línea curva, una variación, un proceso, una mutación que cambia los niveles. La intensidad es una categoría estética fundamental, que en el cine adquiere una especial importancia. No sólo está vinculada a un exceso, sino también a su opuesto, la reducción extrema). A veces se relaciona con el dinamismo y el patetismo, pero también con el enigma. Tiene aspectos provenientes de la vanguardia, la diferencia en primer lugar, la innovación y la violación del código, como han señalado Deleuze y Guattari, y antes, Eisenstein. La intensidad también caracteriza la relación con el espectador, marcada por una variabilidad de los procesos psíquicos, provocada por una compleja serie de determinaciones, y sobre todo la identificación y el sadomasoquismo, como puede argumentarse gracias a algunos conceptos de Freud.

Le cinéma est une machine à produire des sensations. Et l'intensité est la façon de fixer les sensations, tant en ce qui concerne le spectateur comme dans le fonctionnement du texte. Dans le film, l'intensité est à la fois la force et la différence, le dynamisme et le flux: il est une ligne courbe, une variation, un processus, une mutation qui change les niveaux. L'intensité est une catégorie esthétique fondamentale, particulièrement importante dans le cinéma. Elle est non seulement liée à l'excès, mais aussi à son opposé, l'extrême réduction. Parfois, il se rapporte au dynamisme et au pathos, mais aussi à l'énigme. Elle a des aspects pris de l'avant-garde, en premier lieu la différence, l'innovation et la violation du code, comme l'ont souligné Deleuze et Guattari, et avant eux Eisenstein. L'intensité caractérise également la relation avec le spectateur, marquée par une variabilité des processus mentaux à cause d'une série complexe de déterminations, en particulier l'identification et le sadomasochisme, comme on peut faire valoir à partir de certains concepts de Freud.

Cinema is an emotions-producing machine. And intensity is the way emotions articulate, both in relation to the viewer and within the textual operation. In cinema, intensity is both force and difference, dynamism and flow: it is a curved line, a variation, a process, a mutation that changes the leveling. Intensity is a fundamental aesthetic category, that in cinema

acquires especially meaningful forms. It is not only linked to excess, but also to its opposite, utmost reduction. At times it correlates to dynamism and pathos, and to the enigma as well. It shares in some of the avanguard movement's features, difference firstly, innovation and code violation, as Deleuze and Guattari and, before them, Eisenstein, pointed out. Intensity also marks the relation with the spectator, which is characterized by a variability of the psychic processes, triggered by a complex ensemble of determinations, and above all, by identification and sadomasochism, as it can be argued thanks also to some of Freud's notions.

Il cinema è una macchina di produzione di sensazioni. E l'intensità è il modo di configurarsi delle sensazioni, sia nella relazione spettatoriale che nel funzionamento del testo. Nel film l'intensità è insieme forza e differenza, dinamismo e flusso: è una linea curva, una variabilità, un processo, una mutazione che cambia i livelli. L'intensità è una categoria estetica fondamentale, che nel cinema assume forme particolarmente significative. Non è solo legata all'eccesso, ma anche al suo opposto, all'azzeramento. A volte è correlata al dinamismo e al pathos, ma anche all'enigma. Ha aspetti dell'avanguardia, la differenza innanzitutto, la innovazione e la violazione del codice- come sottolineano Deleuze e Guattari e , prima, Eisenstein. L'intensità caratterizza anche la relazione con lo spettatore , che è segnata da una variabilità di processi psichici, suscitati da un insieme complesso di determinazioni, e soprattutto dall'identificazione e dal sadomasochismo, come è possibile argomentare anche grazie ad alcuni concetti di Freud.

## Palabras clave/ Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cine, intensidad, sensación, fuerza, diferencia

Cinéma, intensité, sensation, force, différence

Cinema, intensity, sensation, strength, difference

Cinema, intensità, sensazione, forza, differenza

<sup>1</sup> Texto de la lección impartida como Conferencia inaugural del curso del Máster en Interculturalidad, Comunicación y Estudios europeos el 20 de octubre de 2016. Fue dictada en italiano, con traducción simultánea. El texto castellano, de la profesora Anna Giordano, es el que aquí se publica.

En *Pierrot le fou* Godard introduce una breve entrevista a Samuel Fuller, en la que el director americano responde a una pregunta sobre qué es el cine y dice: “El cine es como un campo de batalla. Amor/odio/violencia/muerte. En una palabra: emoción”. Fuller avala por lo tanto la centralidad de la emoción en el cine, que le parece principalmente una máquina para crear emociones. Y evoca una serie de sentimientos o de fuertes experiencias como vectores de producción. El amor y el odio. La acción y la violencia. El cine, entonces, produce intencionalmente sensaciones, emociones. Esta búsqueda de efectos emocionales no es secundaria, sino estructural del evento cinematográfico. Como un viejo (y buen) director americano sabe muy bien.

Pero una máquina de producir sensaciones debe estructurarse y funcionar en cierto modo y debe poseer algunos caracteres destacados. Para ser una obra, una estructura que tiende a producir sensaciones, una máquina que determina efectos sinestéticos, ¿qué caracteres debe tener el cine, desde el punto de vista de las configuraciones y de las formas? ¿Cuál debe ser exactamente su pilar, su eje? ¿Su fuerza, su *dynamis*?

Afirmemos rápidamente que el cine es una forma de intensidad y su lógica y su estética están al mismo tiempo vinculadas a la intensidad. Pero la intensidad es un posible, y es al mismo tiempo un mecanismo multiforme y metamórfico. Paradójicamente la conclusión de *Inglorious Basterds* de Tarantino manifiesta toda la potencia del cine de una forma hiperbólica. Desde la pantalla el rostro de una mujer judía anuncia a los nazis reunidos en la sala y a Hitler allí presente que están a punto de morir, arrollados por una gigantesca explosión. Es una afirmación metafórica de toda la potencia del cine llevada al extremo. Es la revelación de una fuerza, de una energía destructora capaz de quebrantar y vencer cualquier resistencia, cualquier estatismo, cualquier persistencia amorfa. Por lo tanto, energía, potencia e intensidad. Pero, ¿cuáles son los modos de la intensidad en el cine?

La intensidad en el cine se manifiesta de maneras diferentes. El cine, en efecto, no es representación de lo real, sino producción y más exactamente producción de una multiplicidad de elementos visuales (o mejor dicho

audiovisuales), de narración, de imaginario, de movimiento, de tiempo.

Esta complejidad de proceso posee al mismo tiempo un carácter productivo y un carácter creativo. El cine es por tanto producción de múltiples sensaciones. O, desde el punto de vista textual, creación de intensidades heterogéneas. Es cierto que en el cine la función concretamente realizadora es principalmente evidente. Pero, en el horizonte del film como texto y obra, el proceso que se determina envuelve los sentidos, los significados, además de las formas y de las emotividades. Por eso, al reconocimiento de la estructura maquina-productiva del trabajo del cine, hay que añadirle la afirmación de su dimensión de creatividad, de invención. La película es en efecto invención de funciones, de bloques de duración-movimiento, de sensaciones, de conceptos. Es el lugar de una creación de intensidad a través de heterogeneidades, mediante mecanismos diferentes.

## La intensidad y el dispositivo

Antes de pasar a una reflexión analítica sobre los modos de creación de la intensidad es oportuno subrayar cómo es el cine en cuanto capaz de introducir en la comunicación un cambio radical y por tanto una nueva intensidad. El dispositivo cinematográfico produce una nueva relación marcada por una potencia comunicativa y por una capacidad de captura y de transformación del espectador absolutamente radical.

La modificación de los estándares comunicativos difundidos, producida por el dispositivo cinematográfico, va por lo tanto en la dirección de la fuerza. Eso quiere decir que el cine produce un superávit comunicativo y emocional, algo que antes no existía. Crea un algo más. Permite probar algo más, hacer ver y concretizar algo más. Es algo que siguiendo al Lacan del *Livre XVII* podría connotarse como *plus-de-jouir*, más-que-gozar<sup>1</sup>. O siguiendo a Badiou que escribe sobre cine, podría

<sup>1</sup>J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Seuil, París, 1991.

considerarse como un *plus-de-voir*, más-que-ver<sup>2</sup>. Es una diferencia útil. El *plus-de-jouir* de Lacan evidencia cómo intensidad y sensación están en relación con el horizonte de la *jouissance* y por tanto con el territorio del placer-go (no entramos en las diferenciaciones de Lacan que aquí nos interesan poco). La creación de la intensidad produce una experiencia de *jouissance*, aumenta la sensación del espectador. Y conjuntamente, en el campo del cine, la intensidad implica un *plus-de-voir*, como dice Badiou, provoca un enriquecimiento de la visión y por tanto una ampliación de los efectos que el texto filmico produce: luego en primer lugar una acentuación de la visión realizada. Sin embargo hay otro aspecto que debe resaltarse. El por qué el cine como tal – y no sólo ciertas películas específicas- provoca un refuerzo de la visión, es decir una procesualidad textual y frutiva que va más allá de la tradición cultural y comunicativa para introducir una innovación radical. Al final la operación del cine es paralela a la de la vanguardia.

## La intensidad: formas y modos de creación

Más allá de los aspectos vinculados al dispositivo, la intensidad se presenta dentro de los textos fílmicos de maneras diferentes. La intensidad en el cine señala recorridos extremadamente diferenciados y puede asumir figuras siempre nuevas, que implican cambios, metamorfosis frecuentes. Es una línea variable que posee diferentes caras y diferentes caminos. No es una estructura homogénea y exactamente definible. Es una línea curva, una movilidad, un proceso<sup>3</sup>.

A la luz de esta consideración, intentemos por lo tanto aclarar el concepto de intensidad y su aplicación a la estética. ¿Qué es pues la intensidad en las formas simbólicas, en los textos? El diccionario Zingarelli define de este modo la intensidad:

<sup>2</sup>A. Badiou, *Le plus-de-voir*, en *Le Siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma* ArtPress, París, 1998.

<sup>3</sup>G. Deleuze F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Capítulo 7, Ed.de Minit Paris, 1991.

“1. Calidad de intenso. 2. Grado de fuerza de un sonido determinado por las vibraciones y por la energía con que se provoca. 3. La fuerza que el campo ejerce en la carga eléctrica unitaria”. E intenso, indicado en la primera definición, es: “que se manifiesta con fuerza, energía, eficacia”<sup>4</sup>.

Entonces la intensidad por definición es algo que se manifiesta con fuerza, energía, eficacia. Son tres determinaciones verbales, es decir, tres campos semánticos, que delinear algunos caracteres característicos de la intensidad. Intentemos, sin embargo reflexionar más profundamente sobre qué significa intensidad en el campo de los textos y especialmente de las películas – que es lo que nos atañe aquí.

No es una casualidad que la historia de la idea de intensidad aplicada a la literatura, a la música y al arte es al mismo tiempo la historia de una fuerza y de un efecto. Como afirma Colette Camelin, en la introducción a un libro colectivo sobre este argumento, la intensidad atraviesa de modo diferente el pensamiento crítico del 600-700 y acentúa la emergencia en la escritura de una desproporción, de una fuerza, y de una agresividad especial dentro de los textos (desde los románticos hasta Baudelaire o Rimbaud)<sup>5</sup>.

En efecto la intensidad se produce por algo que comprende conjuntamente el objeto y su modo de objetivación. Pero, ¿cuáles son las modalidades y las articulaciones de la creación de intensidad en las formas estéticas y de modo particular en el cine?

Obviamente el primer punto implica una determinación de fondo: en un texto la producción de intensidad implica algo que modifica el discurso y la comunicación normal. La intensidad implica un alejamiento de los ejes del discurso más conocidos y la realización de un camino diverso. El exceso es naturalmente la forma más evidente de la creación de una intensidad fuerte y expli-

<sup>4</sup>*Nuovo Zingarelli*, Bologna, 1988.

<sup>5</sup>C. Camelin, *Avant-propos. Intensité: formes forces variations*, en M. Briant, C. Camelin, L.Louvel, (ed. de), *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011. Se trata de un libro importante por la amplitud de las investigaciones analíticas sobre la intensidad. Doy las gracias al amigo Gilles Mouellic por habérmelo señalado.

cita. Desde Malcolm Lowry hasta el Artaud de *Suppôts et Supplications*, hasta Bataille, desde el melodrama hasta Russel o Tarantino, el exceso es una manera directa de producción de una tensividad exagerada y de una fuerza expresiva especial.

Pero la intensidad no implica necesariamente el exceso, la exuberancia de los signos, el superávit de los estímulos. Al contrario puede mostrar una puesta a cero o una fuerte reducción de los elementos del texto. Puede incluso producirse por una rarefacción de los componentes, por una disminución de los elementos comunicativos. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malévic ciertamente no implica una intensificación o un exceso. Anula los elementos visuales y formales; pero crea una intensidad absolutamente particular, que está ligada a la anomalía, y no a la riqueza de las determinaciones. Y la escritura de *L'Etranger* de Camus tan simplificada, paratáctica, descarnada, no enriquece el lenguaje, sino que crea una intensidad absolutamente especial. O el teatro de Beckett, tan descarnado y reseco.

Es interesante, bajo este punto de vista, una afirmación de Lyotard que, en uno de los pocos textos dedicados al cine, habla de intensidad. “La stupéfaction, la terreur, la colère, la haine, la jouissance, toutes les intensités sont toujours des déplacements sur place. Il faudrait analyser le terme d’émotion, en une motion qui irait à l’épuisement d’elle-meme, une motion immobilisante”<sup>6</sup>. En *L’acinéma*, Lyotard evoca la idea tradicional de intensidad para contraponerle una perspectiva diferente, más secreta y más radical, una forma de intensidad vinculada a la puesta a cero y a la disminución.

El aspecto estructural que por tanto debe resaltarse es algo que implica no la riqueza, la superabundancia de elementos, lo “gritado”, sino la diferencia de la norma,

<sup>6</sup>J.F. Lyotard, *L’acinéma*, ahora en *Des dispositifs pulsionnels*, UGE, París, 1973. También es significativa otra afirmación de Lyotard en el mismo texto: “Deux poles sont l’immobilité et l’excès du mouvement. En se laissant attirer vers ces antipodes, le cinéma cesse insensiblement d’être une force de l’ordre: il produit des vrais, c’est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d’objets consommables-productifs”. Una lectura del cine influenciada por Lyotard se propone en Claudine Eizykman, *La jouissance cinéma*, UGE, París, 1978.

la anomalía anhelada y realizada eficazmente. De este modo en el cine producen intensidad tanto segmentos que refuerzan el efecto espectacular o de *pathos*, como segmentos que por ejemplo alargan el tiempo, anulan la acción y parecen reducir al mínimo la espectacularidad y la comunicación. Los primeros ejemplos son obviamente muy numerosos. Los segundos quizás son menos evidentes pero, no por eso, menos significativos. El cine de vanguardia ha insistido a veces en experimentaciones monocodicales radicales, desde *Sleep* o *Empire* de Warhol hasta *Wavelength* de Snow<sup>7</sup>. Pero también el cine narrativo ha trabajado a menudo en radicalización estilística sustractiva y no amplificante. Entre las experiencias más innovadoras pensemos en *The Lady in the Lake* de Montgomery que presenta todo lo visible en plano subjetivo y quita nada menos que la imagen del protagonista (reflejada sólo en los espejos). O *Stranger than Paradise* de Jarmush, que propone sólo planos secuencia divididos por un planos en negro. O en otras perspectivas, la intensidad producida por la descomposición del espacio de Bresson, el cual mira a no dar la totalidad y a proponernos sólo segmentos no relacionados y partes fragmentadas de lo visible. O las imágenes monocromáticas de las películas experimentales de Sharits y de Conrad (*Ray Gun Virus*, *The Flicker*), la repetición infinita de lo igual de Chantal Akerman (la secuencia del rollo de carne en *Jeanne Dielman*<sup>8</sup>). O también la dilatación extrema de la duración, hallable en algunos pasajes de las películas de Antonioni y de Anghelopoulos, de Jancso y de Gaal o de Bellocchio, que implica en general una reducción fuerte de la acción y un registro del simple paso del tiempo. Son todas opciones que van hacia una

<sup>7</sup>He analizado más ampliamente la cuestión en Paolo Bertetto, *Minimalismo eideico* en ID. (ed. de) *Il grande occhio della notte. Avanguardia e sperimentalismo in USA*, Lindau-Museo Naz. del Cinema, Turín, 1993. Véase también P.A. Sitney, *Visionary Film*, Oxford Un.Pr., 1979. En cuanto a las referencias analíticas a las películas reenvío de todos modos a P. Bertetto, *Il cinema e l’estetica dell’intensità*, Mimesis, Milán-Udine, 2016.

<sup>8</sup>Sobre Akerman, cfr. V.Pravadelli, *Performance Rewriting Identity. Chantal Akerman Postmodern Cinema*, Otto, Turín, 2000, especialmente el capítulo sobre *D’Est*, que desarrolla una reflexión sobre película y energía. A “Cine & energía” se han dedicado un congreso de la Universidad Roma Tre (2010) y el n. 7-8 de la revista “Imago. Studi di cinema e media”, 2013, ed. de M. Gazzano y E. Carocci y vinculado al congreso.

aparente reducción de la fuerza de lo visible y por lo tanto del efecto, pero que en realidad crean una nueva tensión gracias a la anomalía de la escritura fílmica.

La intensidad es luego una alteración de las normas que se puede manifestar en el imaginario y en la narración como en el estilo y en las imágenes objetivadas y que por tanto puede interesar cualquier horizonte del texto. Como alteración fuerte, en efecto, es algo que desde un primer horizonte de objetivación aspira a extenderse también a la complejidad de los elementos y luego al texto en su generalidad.

La intensidad de todas maneras no se afirma nunca como bloque, como conjunto homogéneo y estático, sino que implica al contrario una variación de niveles. La intensidad implica el paso de un nivel a otro, de una cantidad a otra. Sin esta modificación de las consistencias, de las medidas no puede haber intensidad. La intensidad es pues modular, variable. Hace crecer y hace disminuir. Mezcla movimiento y tiempo, pero al mismo tiempo repite y varía esquemas. Cambiar implica variar la fuerza.

## La fuerza

La modificación de los estándares va por tanto en la dirección de la fuerza. En realidad el concepto de fuerza, más allá de algunas evidencias, posee más de un aspecto oscuro. La fuerza es evocada por un filósofo como Derrida que la considera como lo otro del lenguaje, un otro que permite que el lenguaje funcione como tal<sup>9</sup>.

Las áreas semánticas que caracterizan la fuerza, a primera vista, parecen no tener ninguna correlación con el horizonte de la estética. Pero en realidad algunas determinaciones, leídas e interpretadas de modo adecuado, pueden darnos particulares sugerencias. La fuerza es algo que cambia la condición de un organismo, la causa que determina una variación significativa. La fuerza parece pues una intromisión de algo diferente, que cambia el objeto o el sujeto. Implica por tanto no

la continuidad, sino la discontinuidad. Es una resultante de variaciones, de desniveles cuantitativos y cualitativos, es no sólo algo que produce variabilidad, sino que, ella misma, es también variación en acto.

Si la intensidad es fuerza, también la fuerza es intensidad. En efecto, las áreas semánticas evocadas por el vocabulario atestiguan justamente esta convergencia por no decir intercambiabilidad. La fuerza es también “4. Intensidad, validez, potencia, virtud, facultad, eficacia. “5. Ímpetu, intensidad, potencia”. Son todas determinaciones que caracterizan la fuerza, pero que podrían extenderse a la intensidad, en un juego de coparticipación y de reflejos que tiene una relevancia especial. Esta reconducción de los aspectos que definen la fuerza hacia elementos, que en el fondo podrían indicar también la intensidad, subraya la cercanía entre los dos horizontes. Pero, como hemos visto, la fuerza no debe entenderse como un bloque de por sí vigoroso, poderoso, sino como el resultado de una variación y de una modificación que aumenta. Y entonces tanto la fuerza como la intensidad nos aparecen aquí ligadas al flujo de las variaciones, a las dinámicas de acrecentamiento y/o de aceleración. La fuerza y la intensidad no son una estructura estática, sino una forma, una línea dinámica e implican por tanto el dinamismo, la variación y la transformación.

La consideración de la intensidad como esencial vector estético tiende naturalmente a superar la idea tradicional del arte (y de la forma) como armonía, orden, proporción respetada. El orden y la armonía aparecen por tanto como una opción y una configuración vinculadas más a la tradición clásica o neo-clásica (como confirman, entre otras cosas, en el cine la noción de clásico de Bazin o di Bordwell) que al horizonte de la obra intensa, atravesada por la fuerza.

Esta multiplicidad de los modos de creación de la intensidad en la obra confirma que la producción de fuerzas, de elementos vigorosos, energéticos, crea en la obra tensiones capaces de estimular al público. La energía, la fuerza son vectores de intensidad.

La cuestión de la energía es de todos modos relevante. En su introducción al libro sobre *L'Intensité*, Colette Camelin recoge los conceptos aristotélicos de *energeia* y

<sup>9</sup>J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, París, 1967.

de *energeia* y sus diferencias. “*Energeia* fuerza en acción (de *argos*, blanco, claro y brillante)<sup>10</sup>. Camelin observa que en la *Retórica* Aristóteles percibe dos caracteres de la fuerza, de la intensidad de un discurso, la energía, la acción realizada, y la claridad, la evidencia. La acción es el talento del orador y por tanto su capacidad de obtener unos efectos entre los oyentes. Mientras que la claridad es un carácter que colisiona con la idea de ambigüedad y de oscuridad que la crítica del Novecientos ha vinculado a la poesía y al arte (desde Empson hasta Frye, desde Brémond hasta Raymond o Della Volpe, desde Diderot hasta los románticos, desde Valéry hasta Benn<sup>11</sup>).

La intensidad y la energía, por tanto, en parte se sobreponen y en parte se diferencian. Porque la energía es uno de los componentes de la intensidad, pero no es un equivalente de la misma. La inmediatez operacional de la energía, en efecto, no es un dato necesario de la intensidad, así como la complejidad de las vibraciones profundas o secretas de la intensidad no es un carácter de la energía. La intensidad es más compleja y más rica que la energía, pero obviamente tiene una operatividad más reducida.

## **Dynamis y spectaculum**

La evocación de la *dynamis* como fuerza en potencia – diferente de la *energeia* – revela de todos modos una nueva perspectiva. La idea de *dynamis* en efecto atraviesa no sólo algunas teorías de la vanguardia y en particular de la vanguardia rusa y soviética, sino también algunas estéticas significativas. La intensidad es también *dynamis*, potencia, o quizás potencia dinámica, es decir una potencia que no es inmóvil en sí, que no es estática, sino que se irradia, se esparce, se multiplica. En la noción de *dynamis* se comprenden no sólo la idea de potencia,

<sup>10</sup>C. Camelin, *L'intensité*, cit., pp. 14-15. E Aristotele, *Retorica*, III, I, 404 a y I, 411b.

<sup>11</sup>Véanse los muchos textos de poética y de teoría de la poesía de escritores como Mallarmé y Valéry, Eliot y Benn, o las interpretaciones de teóricos y críticos como Empson y Frye, l'abbé Brémond y Friedrich, Raymond y Anceschi.

sino también la de dinamismo, es decir de movimiento, o mejor aún, de movimiento que afirma su fuerza y su vivacidad. En las experiencias de la vanguardia el dinamismo está unido tanto a la movilidad y a la vivacidad como a lo moderno y a la vida metropolitana. Moholy-Nagy denomina su proyecto de película sobre la metrópolis *Dynamik der Grossstadt*, pensando al mismo tiempo en la metrópolis como espacio dinámico por excelencia y en el dinamismo como carácter privilegiado de la modernidad<sup>12</sup>. Y de *Eydodynamik* habla Eggeling cuando quiere teorizar el nuevo arte del movimiento hecho posible por una fusión de arte y cine de configuración y movimiento, y pretende hacer del arte del movimiento una especie de un nuevo lenguaje universal, vinculado también a la idea<sup>13</sup>. El término *eidos* está en efecto relacionado con el campo semántico de la forma, y es justamente uno de los dos términos que Aristóteles usa para hablar de la forma, subrayando su aspecto estructural y simbólico (el otro que se refiere más a la forma concreta es *morphê*). Es una síntesis específica que intenta cohesionar profundamente la forma, la idea y el movimiento, con acentos que van en una dirección profundamente diversa y que poseen también – no podemos negarlo – acentos y asonancias con las (precedentes) teorías de Boccioni, por una parte, y las (posteriores) de Eisenstein<sup>14</sup>. La insistencia en el dinamismo sobre todo en la convergencia de movimiento y de potencia caracteriza en el fondo el cine y especialmente la teoría de Eisenstein de los años veinte. Eisenstein insiste en

<sup>12</sup>L. Moholy Nagy, *Dynamik der Grossstadt*, ed.or. en ID. *Malerei Photographie Film*, Langen, Munchen, 1925.

<sup>13</sup>V. Eggeling, *Principi teorici dell'arte del movimento*, ed. or. 1922, ahora en P. Bertetto (ed. de) *Cinema d'avanguardia 1910-30*, Marsilio, Venecia, 1983. Publicado junto con otros textos de Eggeling en L. O'Konor, *Viking Eggeling Artist and Filmmaker. Life and Work*, Stockolm, 1971.

<sup>14</sup>Cfr. U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milán, 1971. De Eisenstein sobre la forma dinámica, véanse sobre todo los ensayos teóricos de finales Años Veinte, *L'inatteso, Il principio cinematografico e l'ideogramma, Un approccio dialettico alla forma filmica*, ahora en S.M. Eisenstein, *Film Form*, (ed. de J. Leyda), Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1949. En cuanto a los escritos citados por el director véase la edición rusa de las obras elegidas de Eisenstein, *Izbrannyye proizvedeniya*, t. I, Moscú, 1964. Sobre los conceptos de Eisenstein cfr. el ya clásico J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, París, 1979.

la fuerza del cine, habla de cine-puñetazo<sup>15</sup>, contraponiéndolo al cine-ojo de Vertov y ve teóricamente el cine como fuerza desplegada, como potencia productiva que ejerce una función de plasmación del espectador. "La obra de arte (...el cine, el teatro) es ante todo un tractor que ara profundamente la psique del espectador"- escribe Eisenstein<sup>16</sup> con una imagen un poco dura. Y la potencia es una propiedad del cine –que es bastante más fuerte que el teatro- y un carácter del cine revolucionario. Pero, la potencia para Eisenstein es una fuerza que se ejerce a través de la película, y puede cambiar la mente del espectador y producir conceptos a través de la atracción<sup>17</sup>. En Eisenstein las dos propiedades de la *dynamis* se asumen y se conjugan de modo inextricable. La *dynamis* es potencia y movimiento, porque no se consigue potencia sin movimiento vivaz y fuerte. Y el movimiento adquiere un valor ulterior transformándose en un productor de potencia, es decir en un instrumento y un modo de la potencia. La conexión de movimiento y fuerza confluye luego en la idea de forma dinámica, que Eisenstein recoge de Tynjanov y que llega a ser un nudo teórico de gran relieve<sup>18</sup>.

Pero la idea de dinamismo no está lejos de la idea de intensidad, más bien es uno de sus componentes esenciales. La intensidad es dinamismo en cuanto implica la movilidad, el movimiento, el efecto de alteración y de

<sup>15</sup>La contraposición entre cine-puño y cine-ojo es citada por Eisenstein en *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (ed or. 1925), ahora en Eizenstein, Feks, Vertov, *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni venti in Urss*, ed. de P. Bertetto, Feltrinelli, Milán, 1975, que traduce varios textos, difíciles de hablar, de los Años Veinte.

<sup>16</sup>*Ibidem*, pp 140, 142. Eisenstein habla de "atracciones útiles para producir un determinado concepto" en los apuntes de 1927-28 publicados en la URSS en 1973, tr. italiana *Come portare sullo schermo Il Capitale di Marx* (ahora en Eizenstein, Feks-Vertov, *Teoria del cinema rivoluzionario*, cit.) y dedica una particular atención a la atracción intelectual (*Intellettnabnyi atrakcion*) en LA 28.

<sup>17</sup>*Ibidem*, p. 142 (*Sobre la actitud materialista hacia la forma*).

<sup>18</sup>J. Tynjanov, *Il concetto di costruzione*, (ed. or. 1924) ahora en T. Todorov (ed. de), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tel Quel, París, 1965. La idea de forma dinámica o de forma viviente vuelve, en contextos culturales diversos, con estudiosos como H. Focillon, *Vie des formes*, París, 1934 y L. Pareyson, *Teoria della formatività*, Zanichelli, Bolonia, 1963. La idea de dinamismo, de movimiento y de transformabilidad perenne es una dimensión conceptual que atraviesa la teoría del cine y encuentra en Eisenstein y en Deleuze las afirmaciones más significativas.

modificación, la acción hacia lo otro. Pero la intensidad va más allá del dinamismo en cuanto implica el flujo y no el movimiento puro, la diferenciabilidad simbólica y no sólo la movilidad.

Eisenstein piensa que la atracción para ser más eficaz debe insertarse en un mecanismo de montaje caracterizado por el contraste, por la desintegración y por la discontinuidad. Es decir debe ser marcado por aquellas variaciones de energía que caracterizan la intensidad. Entonces la atracción como momento agresivo y el montaje atractivo como acercamiento de heterogeneidades son interpretados por Eisenstein justamente para producir una fuerza espectacular y una variedad de shocks, capaces de garantizar la producción de intensidad.

La exhibición, el potenciamiento de la espectacularidad no son sólo aspectos que valorizan el cine en cuanto tal, sino mecanismos privilegiados de la producción de intensidad.

Como forma del *spectaculum*, la espectacularidad no es una determinación añadida y espuria del cine, sino una forma suya no sólo legítima, sino privilegiada. Y la espectacularidad implica una relación de eficaz estímulo, diría de seducción del espectador y por tanto se presenta como una fuerza comunicativa alterada y potenciada. Y no sólo eso. La espectacularidad introduce también en la economía visual y lingüística de la película elementos de anomalía de la puesta en escena, de reforzamiento de los componentes visuales y propiamente escénicos del texto. En el fondo, la espectacularidad es una forma visual que interpreta justamente el modo de ver del *spectaculum*, es decir su naturaleza di *spectare* y la fuerza cautivadora de la visión de objetos seductores, es decir de mercancías.

Justamente por esta apertura suya a la mercancía, la espectacularidad se une a la fantasmagoría. La fantasmagoría –que como se sabe es un concepto marxiano y benjaminiano (19)<sup>19</sup> – es la exhibición del universo

<sup>19</sup>El concepto de fantasmagoría se usa antes de Marx en *El Capital. Libro primero*, Biblioteca del pensamiento socialista, 2013, en las páginas de análisis de la mercancía. Marx escribe: "Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos

de las mercancías y de la riqueza en su evidencia y en su ambigüedad. Benjamin escribe: “La propiedad que atañe a la mercancía en cuanto carácter propio de fetiche es inherente a la misma sociedad productora de mercancías, no como ésta es en sí, sino como siempre se representa y cree que se comprende...La imagen de sí que ésta ofrece de este modo y que suele designar como la propia civilización corresponde al concepto de fantasmagoría”<sup>20</sup>. La fantasmagoría es la configuración de una relación ilusoria, ideológica, abstracta en lugar de una relación concreta. Es una forma extrema y reveladora del carácter del espectáculo.

La espectacularidad y la fantasmagoría son por tanto generalmente formas de la intensidad, que asumen en el cine una relevancia ulterior, porque se cargan de especificidad y de peculiaridad.

La macrosecuencia de la llegada de Sigfrido y de sus armígeros a la catedral de Worms (*Die Nibelungen. Siegfried, Los Nibelungos. La muerte de Sigfrido*), desplegados según principios geométricos rigurosos, son al mismo tiempo exhibiciones de espectacularidad y de formalización, como la secuencia ilusoria del protagonista de *One from the Heart* (*Golpe al corazón, o Corazonada*) que imagina Nastassja Kinski en un gran vaso iluminado con el neón, en el desierto a las afueras de Las Vegas. O la evocación del final del milenio y la transformación del deseo en una mercancía que se puede comprar en la epopeya espectacular de *Strange Days*. O de modo diverso, la macrosecuencia de la escalinata de Odesa, con la violencia represiva exhibida en imágenes de gran potencia visual por un lado, y por otro la imagen glamourosa de Anita Ekberg en la fuente de Trevi con su fuerza seductora y la sugestión del nexo belleza femenina/belleza arquitectónica. Son formas visuales espectaculares absolutamente diferentes que sin embargo –justamente por su diversidad– expresan bien la gama de posibilidades del *spectaculum* en el cine y autentifican su variedad y amplitud.

hombres”. Benjamin recoge y transforma la idea marxiana en los escritos sobre los *Passages* y sobre París capital del siglo XIX a partir de 1934. Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. V, ed. de R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1982, p 882.

<sup>20</sup>W. Benjamin, *Ibidem*.

## El Pathos

Exactamente la imagen de la famosa secuencia de la escalinata de *El Acorazado Potemkin* evoca otro carácter relevante de la intensidad. En un ensayo de 1925, *Método de filmación de una película obrera*, Eisenstein teoriza un cine revolucionario y evoca la necesidad de producir “estímulos emotivos” y considera la película como un “conjunto concadenado de traumas”<sup>21</sup>. En un artículo de 1926, *Costanza*, Eisenstein subraya como en *El acorazado Potemkin* ha recuperado una serie de aspectos del cine y del arte tradicional para conseguir un resultado mejor también bajo el perfil ideológico. Eisenstein habla de “efecto positivo (*pathos*)- invitación rigurosa a una participación activa”<sup>22</sup>, de “psicoefecto”, de “crecida de la emocionalidad que empieza a desbordar”, de “desarrollo del patetismo”, “de arte de la acción en el público” e insiste en la importancia “de la introducción del psicologismo”, del *pathos*<sup>23</sup> que no niega “el mon-

<sup>21</sup>S.M. Eisenstein, *Método per realizzare un film operaio*, en *Teoría del cinema rivoluzionario*, cit, p. 144.

<sup>22</sup>S.M. Eisenstein, *Costanza, Ibidem*, respectivamente pp. 157,158, 159, 160.

<sup>23</sup>Otra línea notable de investigación eleva el *pathos* a categoría esencial para la comprensión de los fenómenos artísticos. En sus investigaciones iconográficas enormemente importantes sobre la obra de arte, Aby Warburg considera la imagen como un vector que produce efectos emocionales y patéticos, y mira a captar la fuerza expresiva de la imagen y a descubrir e interpretar las formas del *pathos* (*Pathosformeln*) presentes en el arte (y luego no sólo en el arte: su proyecto va hacia una perspectiva trans-icónica). Warburg elabora el concepto de *Pathosformeln* «fórmulas de *pathos*», *intentando delinear algo similar a un inventario de estados psíquicos y corpóreos encarnados en las obras de arte figurativo* (A. Warburg, *Schemata Pathosformeln* (1905-1911), London, Warburg Institute Archive, III. 138, e ID, *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* (1928), London, Warburg Institute Archive, III. 102). En la idea warburghiana confluyen múltiples determinaciones en las que cuentan al mismo tiempo las figuras y los gestos inscritos, los modos de configuración y finalmente la huella estilizante, y conjuntamente la capacidad de los dos componentes de producir un efecto de tensión y de afectividad – es decir de *Pathos*. A Warburg le interesa captar e interpretar la fuerza expresiva de una imagen o de un gesto presente en una figura y reflexionar conjuntamente sobre el papel del estilo en la producción de la fuerza y sobre la relevancia del evento o del gesto configurado. En sus reflexiones agudas sobre Warburg, Didi-Huberman, imbuido de cultura francesa post-estructuralista, reconduce al horizonte de la intensidad, es decir como formulaciones diversas del concepto de intensidad, la idea de « estilización como energía concreta » (sacada del ensayo warburghiano sobre Sasseti) y de « fuerza formadora del estilo » (propuesta en el

taje de las atracciones”, sino que lo enriquece con otros componentes relacionados con la relación psíquica con el espectador. Y para subrayar la importancia del pathos en el cine, Eisenstein se deja fotografiar a principios de los Años Treinta al lado de un gran libro de cartón, donde están escritas dos palabras –clave del arte y de la investigación de Eisenstein, “Pathos Éxtasis”<sup>24</sup>.

Por otra parte, la cuestión de la fuerza emocional de la película continúa obsesionando también las investigaciones teóricas de la madurez de Eisenstein. Y en el gran libro *Metod*, Eisenstein une “la fuerza encadenante de la película”<sup>25</sup> al horizonte prelógico y al pensamiento

---

ensayo sobre Botticelli). Y llega a hipotizar la realización de un archivo de intensidades, allá donde Warburg delineaba modalidades específicas de producción del *pathos*, a través de formas visuales específicas. « Ce n'est rien moins qu'une *archive historique des intensités* qu'il visait en cette recherche. » (G. Didi-Huberman, *Archives des intensités*, « Etudes photographiques », 10, 2001). Y ID., *L'image survivante*, Ed. de Minuit, París, 2002). Didi-Huberman subraya también las relaciones con las experiencias artísticas de la época y con las dinimizaciones de la imagen que van hacia el cine. Didi Huberman escribe: « Comment, d'autre part, ne pas constater qu'il entre dans ce paradoxe de la *Pathosformel* un trait d'époque que manifesterait, d'un côté les dynamogrammes déployés, abstraits et surdimensionnés des draperies en volutes de Lœie Fuller et, de l'autre, les dynamogrammes épurés, abstraits mais organiques produits par la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey? *Ninfa*, on le comprend, donne la possible articulation de la « cause extérieure » – l'atmosphère, le vent – et de la « ca XXXXX intérieure » qui est, fondamentalement, désir. *Ninfa*, avec ses cheveux et ses draperies en mouvement, apparaît ainsi comme un point de rencontre, toujours mouvant, entre le dehors et le dedans, la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir. » (G. Didi Huberman, *Archives des intensités*, cit.). Por tanto, el primer cine realiza dinamogramas con los cuerpos en movimiento. Por eso el cine (todo el cine) es un terreno privilegiado para descubrir nuevos modelos iconográficos y coreográficos de movimientos y de intensidad.

<sup>24</sup>La fotografía de Eisenstein se ha vuelto a publicar en los “Cahiers du cinéma”, 223, 1969. Por otra parte la cuestión del pathos y de su relación con la intensidad del texto levanta otra cuestión –que no podemos desarrollar aquí – la de la inoperatividad o al menos de lo discutible de la distinción entre arte y no arte, entre autorialidad y género en el cine. El uso sistemático del pathos como elemento fuerte de la narración fílmica une indudablemente películas de grande interés y películas de menor calidad, pero sugiere también la idea de que las diferencias demasiado nítidas entre arte y no arte ya están claramente superadas. Y al lado de las intensidades estéticas, el cine produce también – y más a menudo – unas intensidades atractivas para el público. Véase a propósito el cap. 2 de mi *Il cinema e l'estetica dell'intensità* cit.

<sup>25</sup>S.M. Eisenstein, *Metod*, ed. de N. Klejman, Musej-Kino-Ejzenstejn Centre, Moscú, 2002, vols. I e II. “El tamburo ritmico” es un capítulo de *Metod*, cit. Cfr. A. Somaini, *Ejzenstejn*, Einaudi, Turín, 2012. *Metod* está a punto de ser publicado por Marsilio que es el editor de las obras de Eisenstein

sensorial, afirmando la capacidad del cine en particular y del arte en general de ponerse en relación directa con las profundidades de la psique. Esta conexión con las capas profundas del sujeto se realiza gracias a procedimientos que tienen sus raíces en la historia de la humanidad, en los ritos, en las fiestas. Y a la raíz de la relación misteriosa con el yo prelógico está lo que Eisenstein define “el tambor rítmico”, es decir un ritmo profundo que alcanza las capas más auténticas de la psique. Pero en el fondo ¿qué es el ritmo evocado por el Eisenstein maduro si no una forma de intensidad profunda y dinámica, que implica en el disfrute del arte al sujeto en su complejidad y en su inmediatez?

## El enigma, el exceso

Justamente en el lado opuesto de la intensidad más fácil del *pathos*, hay otra intensidad más oscura, más sutil que puede atravesar el texto. Es la intensidad del enigma: la intensidad liberada, es decir, no sólo por el sentido oculto, sino por la complejidad y por la incoherencia de la narración, por la emergencia de aspectos contradictorios y difícilmente comprensibles y quizás por la revelación de una significación posible. La emergencia de fragmentos del pasado o de libres fantasías, de sueños o de alucinaciones obsesivas puede crear en el texto oscuridades improvisas que el receptor sigue fatigosamente, preguntándose su sentido e intentando interpretarlas de varios modos. Es un mecanismo que la novela de Novecientos ha elaborado y que el cine ha desarrollado de modo macroscópico, utilizando muy a menudo el flashback para recordar el pasado y para explicar el presente.

En algunos autores, Buñuel y Resnais por ejemplo, este mecanismo se ha hecho más complejo y los regímenes de lo narrado se han mezclado tanto como para dificultar la comprensión del registro de un segmento y de la tipología de los grupos de imágenes. La construcción de una oscuridad y de una contradictoriedad de los elementos narrativos es una perspectiva, que después

---

en Italia.

de Buñuel y Resnais ha conocido una nueva fuerza y nuevas articulaciones en varias películas hollywoodianas, que se han juntado en el horizonte desde *mind-game film* (desde el ciclo de *Matrix* hasta *Memento*, desde *Eternal Sunshine* hasta *Incepcion* o *Black Swan*) hasta Lynch, el autor que ha desarrollado de modo más riguroso y difícil la dimensión del enigma<sup>26</sup>. El enigma produce intensidad en su hacerse, en el delinear un conjunto de elementos contradictorios y oscuros, en el construir un ilogismo, aparente o efectivo.

Las evoluciones narrativas de *Lost Highway* y de *Mulholland Drive*, a primera vista, ilógicas y sin sentido, producen una intensidad fuerte, porque desarticulan el horizonte y la lógica narrativa e introducen la contradictoriedad significativa como eje fundamental del texto y nudo enigmático que hay que interpretar. Así el texto adquiere la complejidad como problema, pero también como riqueza y valor y la construcción del enigma abarca al espectador con espirales de sentido cada vez más difíciles y envolventes.

Naturalmente la intensidad es producida luego también por los momentos de revelación de una solución posible, cuando una contradicción lógica parece desatarse a la luz de un descubrimiento inesperado, de un juego de reflejos, de un espejo que enseña lo oculto. A veces la revelación es explícita y algunos eventos aparecen por ejemplo en el horizonte del sueño o de la fantasía. Otras veces no existe una revelación clarificadora final y la película se cierra con un ulterior enigma abierto, produciendo una intensidad más sutil y secreta. El cine de Lynch, sin embargo, no construye intensidad sólo a través del ilogismo, de las formas complejas y del enigma. Es por excelencia un cine del exceso, de la superación de la norma, de la producción intencional de tensiones particulares, que se articula a través de un

<sup>26</sup>Me permito reenviar a dos libros míos sobre el enigma en el cine, P.Bertetto, *L'enigma del desiderio. Bunuel, Un Chien andalous, L'Age d'or*, Ed. Bianco & Nero, Roma, 2001 y *L'enigma, l'eccesso*, introducción a ID. (ed. de), David Lynch, Marsilio, Venecia, 2007. La referencia vale también en relación al horizonte del exceso, que es uno de los modos de la intensidad en el cine (y no sólo). Sobre el *mind game film* cfr. Th. Elsaesser, *The Mind-game Film*, en W. Buckland (ed.), *The Puzzle Film*, Wiley Blackwell, West Sussex, 2009.

uso extremadamente significativo de las potencialidades creativas y tensivas de la narración y de la puesta en escena cinematográfica. Y el exceso es seguramente una de las posibilidades de creación de la intensidad, una de las perspectivas destinadas a producir una tensión fuerte y anómala.

## La vanguardia, la diferencia y el flujo

Existe sin embargo un modelo de investigación que al final se plantea la cuestión de la intensidad como nudo esencial de las elecciones realizadas. En especial, la investigación fílmica experimental –como los textos literarios o las obras de vanguardia en el horizonte del arte– rechaza el estatuto narrativo-representativo y las atracciones de la espectacularidad para producir una dinámica de fuerzas alternativas capaz no sólo de sustituir los elementos fascinantes a los que renuncia, sino de realizar nuevos mecanismos de estímulo y de implicación del espectador. Al sistema de placer que se elimina, debe incorporarse otro sistema de placer construido sobre registros diferenciados y dirigido a solicitar un placer en que el flujo de las sensaciones y de las emociones, el placer de las imágenes se mezclan con una recepción intelectual, con el gusto de los juegos infinitos de la inteligencia y con las dislocaciones infinitas del sentido. La película de vanguardia construye por tanto un camino lingüístico caracterizado por una nueva intensidad, por una nueva fuerza de impacto, de las que depende su misma posibilidad de existir.

Esta intensidad se inscribe en la diferencia, refleja el desarrollo de un movimiento diferencial que tiende a disgregar los procesos de formalización y de extensión de lo idéntico. “L'intensité est la différence” –como escribe Deleuze<sup>27</sup>– es decir la manifestación de un movimiento no reconducible a identidades, capaz de descomponer, de romper, antagónico a todos los procesos de recomposición del orden lingüístico. Intensidad como diferencia es la forma radical de alejamiento del lenguaje cinematográ-

<sup>27</sup>G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., París, 1968.

fico del orden simbólico codificado, como movimiento que alcanza la profundidad de lo simbólico volcándolo.

Bajo esta perspectiva, intensidad como diferencia implica una especie de nomadismo de la imaginación que lleva al autor del cine de vanguardia, por un lado a desplazar continuamente la comunicación, a colocar en otro lugar los centros de significación del cine, y por otro a buscar siempre nuevas formas de diferencia.

Por otra parte el nudo intensidad/diferencia es esencial al constituirse algo nuevo en el arte y en la misma vanguardia. Uno de los libros clave para la afirmación del arte del Novecientos, *Du Cubisme* de Gleizes y Metzinger (1912), empieza señalando cómo entre Cézanne y el cubismo hay “una diferencia de intensidad”. Los dos autores escriben: “Qui comprends Cézanne présent le cubisme. Nous pouvons déjà affirmer qu’entre cette école et les oeuvres précédents il y a seulement une différence d’intensité”<sup>28</sup>. La observación no debe leerse en el sentido de que entre Cézanne y el cubismo hay una modificación cuantitativa, sino al contrario como el descubrimiento de la existencia de una diferencia y de una intensidad, es decir de una alteridad y de una fuerza intrínseca. La vanguardia no sólo es, sino que se pone como diferencia, define su propia estructura al configurarse como diferencia. En la expresión múltiple de una alteridad que sale de la homogeneidad difundida, se afirma una voluntad diferencial que no puede reconducirse a la identidad. La imaginación del otro se transforma de todos modos en forma de la diferencia pensada en estrecha interacción entre la acción y la teoría. La diferencia es lo no conocido, lo no dicho, lo no figurado; es una alteridad que se pone también como innovación, como nuevo.

Por tanto, bajo el perfil conceptual, la intensidad está ligada de modo particular a la diferencia. En efecto el movimiento de vanguardia que se proclama con mayor fuerza como diferencia radical de la cultura y del arte tradicional, el Dadaísmo, afirma abiertamente su carácter de intensidad. Y en el manifiesto Dada del 1916,

Tzara define la intensidad como carácter determinante del Dadaísmo: “Dada est notre intensité”<sup>29</sup>.

La intensidad está marcada por una variabilidad de medidas y de niveles y por tanto por una articulación de diferencias intrínsecas. Deleuze reflexiona variadamente sobre el nexo diferencia-intensidad, tanto en algunos escritos como *Nietzsche y la filosofía*, y *Diferencia y repetición*, como en los ensayos escritos con Guattari, en *L’anti-Edipe: capitalisme et schizophrén* y *Qu’est-ce que la philosophie?*, vinculando fuertemente la intensidad a la diferencia y a la variabilidad<sup>30</sup>. Deleuze escribe: “L’expression ‘différence d’intensité’ est une tautologie. Toute intensité est différentielle, différencielle en soi-même”<sup>31</sup>. Y todavía: “De l’intensif à la pensée. C’est toujours à travers l’intensité que la pensée nous arrive”<sup>32</sup>. La conexión de la intensidad al pensamiento es fundamental para Deleuze y para Guattari, como vuelven a afirmar en *Qu’est-ce que la philosophie?*: “Le concept a seulement des intensités”<sup>33</sup>. Y la intensidad es una determinación del pensamiento que lo aleja del peligro de un pensamiento dogmático, que es aseverativo y repetitivo. La intensidad es luego un dinamismo múltiple que atañe tanto a la sensación como al concepto y que atraviesa la obra, garantizando su acción en el horizonte de la diferencia. Es algo que resalta al mismo tiempo la diferenciabilidad de los organismos y su trasformabilidad y por tanto se relaciona más con el pensamiento del devenir que con una fijación del ser, que es como es, en la unidad congelada *ad aeternum*. También bajo este perfil es un horizonte que parece unido estructuralmente no sólo al dinamismo, sino también (o especialmente) al cine (más de una vez Deleuze une el movimiento al cine). Entonces la intensidad aparece como algo que no excluye el exceso y la desmedida, pero no la implica. Mejor dicho, en sus formas más sofisticadas y quizás

<sup>29</sup>T. Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* (ed. or. 1916), ahora en ID., *Oeuvres complètes*, Flammarion, París, 1975.

<sup>30</sup>G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, París, 1962, ID., *Différence et répétition*, cit., G. Deleuze, F. Guattari, *L’Anti-Oedipe*, Ed. de Minit, París, 1972, ID., *Qu’est-ce que la philosophie*, cit..

<sup>31</sup>G. Deleuze, *Différence et répétition*, cit..

<sup>32</sup>*Ibidem*.

<sup>33</sup>G. Deleuze, F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit.

<sup>28</sup>Gleizes, Metzinger, *Du Cubisme*, París, 1913.

más sutiles y más puras, la intensidad va justamente hacia la dirección de la diferencia, del movimiento y de la transformabilidad, más que hacia la aceptación de determinaciones extrínsecas y fáciles.

El concepto de intensidad, al mismo tiempo, remite a otra importante noción deleuziana, la de flujo<sup>34</sup>. Y el flujo se refiere no sólo a la intensidad, sino también al funcionamiento de la obra, el modo en que se percibe la obra y se disponen los elementos en el tejido expresivo. El flujo está en contra de la idea de obra como estructura, a favor de la procesualidad de la creación, del paso infinito de las cosas, de la sucesión e de las sensaciones, que cuentan más que la interacción de los componentes o de la armonía.

Las dinámicas de las sensaciones configuran la película más como flujo que como forma o como sistema. Y el proceder del flujo implica discontinuidad y diferencia de intensidad, en la continuidad (aparente) de las imágenes filmicas. Las sensaciones están predispuestas durante la película para garantizar la participación emotiva del espectador y por lo tanto responden a una exigencia de gestión de la temporalidad de la percepción y de refuerzo de la respuesta a las exigencias del espectador. La construcción de la película está de hecho pensada como construcción de un recorrido de sensaciones, de intensidad, y consecuentemente como construcción de efectos de sensación. Por tanto la película es construcción del espectador a través de las sensaciones.

La intensidad es entonces diferencia, movimiento, transformabilidad, flujo. Y en nuestra perspectiva la que concierne al cine, -y que en sus aspectos generales se refiere a las obras y que por tanto atañe a la estética- la intensidad puede finalmente definirse en la base de las interpretaciones analíticas y micro-teóricas elaboradas, como uno de los aspectos fundamentales del cine y del arte. *La intensidad es dinamismo, flujo de la fuerza variable y de los procesos diferenciales, vinculada particularmente a la sensación, pero también a las formas y a los conceptos, y conexcionada al devenir.*

<sup>34</sup>G.Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, cit.. Sobre el flujo como proceso variado, susceptible también de pliegues, síntesis, planos y cortes cfr. también anche G. Deleuze, *L'Ille déserte et autres textes*, Minuit, París, 2002.

## II. El espectador intensivo/ sinestético

Por tanto, la intensidad se articula en un doble movimiento interior y exterior y, en su proyección externa, se entrelaza profundamente con la sensación y el horizonte afectivo<sup>35</sup>. La intensidad es la cara interior de la sensación y al mismo tiempo es su indicador de nivel. La intensidad es lo que hace de la sensación un acmé, es decir un vértice de fuerza (y de esteticidad).

Pero, ¿cuáles son las condiciones de producción y de funcionamiento de la intensidad en la obra? ¿De qué modo en el cine la intensidad puede emerger y vibrar con su fuerza específica?

En realidad el espectador va al cine para abrirse a la posibilidad de la sensación, para estar en un estado concreto y psíquico funcional para experimentar sensaciones. El acceso a un mundo imaginario, la entrada en un mecanismo narrativo, ambos activados en la pantalla, son las precondiciones para experimentar las sensaciones. Hay en origen una especie de *autoinscripción del espectador en una máquina pre-sinestética de base*, que permite luego que se afirmen específicas aventuras. Es la condición que hace posible las sensaciones múltiples y simultáneas, producidas por el cine. Es la autoproducción de un espectador intensivo.

Y -hay que decirlo ya- la determinación más relevante para el acceso a sensaciones fuertes es la identificación<sup>36</sup>.

Entre los mecanismos activos en la percepción de la película, la identificación seguramente es un vector fundamental. Las sensaciones se refuerzan con la identificación. La identificación es el eje alrededor del cual giran todos los procesos psíquicos e intensivos de la película. Y la identificación es relación con el otro, re-

<sup>35</sup>He analizado más ampliamente la cuestión de la sensación en P. Bertetto (ed. de), *Cinema e sensazione*, Mimesis, Milán-Udine, 2015. Sobre sensación y emoción cfr. también T. Grodal, *Moving Image. A New Theorie of Film Genre, Feeling and Cognition*, Clarendon Pr, 1997, C. Planinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, California U.P., Berkeley 2009, R. Bellour, *Le corps du cinéma*, P.O.L., París, 2009.

<sup>36</sup>Sobre la identificación cfr. el cap. 6 de mi libro *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, cit.

lación subordinada del sujeto con otros, que se realiza a través de la mezcolanza del personaje imaginario con los fantasmas del/de la espectador/dora.

## Intensidad/Freud

Pero, ¿qué es lo que garantiza la intensidad de la sensación? Si vemos los textos de Freud se evoca la intensidad -no muy a menudo-, pero sí en fragmentos importantes- para subrayar el alto nivel de una experiencia psíquica. Es decir, es el indicador de una fuerza específica de un contenido psíquico, de la libido por ej. la que se manifiesta en ciertas experiencias y que puede mantenerse incluso en procesos de traslación de la misma libido. Es significativo que Freud hable de eso, por ejemplo, en términos parecidos en la interpretación del trabajo del sueño, en el análisis de la sexualidad infantil - posteriormente retomada en el ensayo sobre el masoquismo-, en la reflexión sobre la sublimación y en *Más allá del principio del placer*<sup>37</sup>.

Cito el fragmento sobre la sublimación: «La pulsión sexual pone a disposición del trabajo cultural unas cantidades de energía extremadamente grandes; y eso se debe a la peculiaridad, especialmente acentuada en la misma, de poder desplazar su meta sin reducir perceptiblemente su propia intensidad. Esta capacidad de intercambiar la meta sexual originaria con otra meta que ya no es sexual, sino psíquicamente emparentada con la primera, se llama capacidad de sublimación»<sup>38</sup>.

La intensidad es el nivel de la fuerza que se manifiesta en la experiencia psíquica, es lo que garantiza el desarrollo de una aventura de la psique que puede transformarse en otra cosa. En cierto sentido es el garante de la posible metamorfosis de un contenido interior.

<sup>37</sup>Entre los muchos textos de Freud que recurren al término y a la noción de intensidad, véanse especialmente S. Freud, *La interpretación de los sueños* (1899), en *Obras completas*, trad. española de José Luis Etchevarry, Amorrortu Ed., vols. IV-V, *Tres ensayos de teoría sexual* (1905-1915) (O. c., ed. cit., vol. VII), *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna* (1913) (O. c., ed. Cit, vol. IX), *Más allá del principio de placer* (1920) (O. c., ed. cit., vol. XIII), *El problema económico del masoquismo* (1924) (O. c., ed. cit., vol. XIX).

<sup>38</sup>S. Freud, *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*, cit.

Una excitación, una pulsión pueden transformarse en algo más, llevar a ser algo más -y por tanto enriquecerse-, porque mantienen inalterado su propio nivel de tensión y de fuerza, es decir de intensidad. La intensidad permite la transformación -y por tanto permite la multiformidad. Y la multiformidad (en la psique) es la condición y la premisa del polisentido (en las artes): de aquel aspecto fundamental que caracteriza por ej. la forma artística y el texto poético-literario. La intensidad es la condición de la metamorfosis de la libido, tal como es la condición de la metamorfosis de los signos, de su plurisemanticidad, de su ser forma estética.

Pero hay otro uso freudiano significativo del término intensidad, que Freud utiliza la primera vez en 1905 en el ensayo sobre la sexualidad infantil y posteriormente retoma en el ensayo sobre el problema económico del masoquismo.

En el párrafo “Fuentes de la sexualidad infantil” Freud habla de intensidad de la excitación sexual y escribe: “La excitación sexual surge como efecto colateral de una serie completa de procesos interiores, en cuanto la intensidad de estos procesos supera un límite cuantitativo”<sup>39</sup>. Y en el ensayo *El problema económico del masoquismo*, comenta: “Según esta hipótesis también la excitación debida al dolor y al sufrimiento debería tener las mismas consecuencias... Representaría en todo caso la base fisiológica en la que más tarde se erigiría la estructura psíquica del masoquismo erógeno”<sup>40</sup>. La intensidad es el umbral que desencadena el desarrollo de la experiencia de la libido y por lo tanto constituye una discriminante muy importante de los procesos psíquicos.

## Freud y el sadomasoquismo

Dentro de esta conexión entre experiencia psíquica de la excitación y de la intensidad y experiencia estética, nos interesa sin embargo hacer aquí un breve discurso

<sup>39</sup>S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, cit.

<sup>40</sup>S. Freud, *El problema económico del masoquismo*, cit.

sobre un contenido específico de la reflexión freudiana, es decir sobre el sadismo y el masoquismo.

En un importante ensayo de la teoría feminista del cine de 1975, Laura Mulvey, hablando de la percepción voyerista del espectador masculino, afirmó: “El sadismo exige la narración”<sup>41</sup>. Y Teresa de Lauretis, en otro ensayo importante, se preguntó si incluso la narración exigiría el sadismo<sup>42</sup>. ¿Cómo contestar a esta pregunta? Volvamos nuevamente a Freud.

La consideración conceptual del sadomasoquismo implica naturalmente una extensión del área de pertinencia de la sexualidad a una esfera psíquica más amplia, en que se sitúan determinaciones esenciales vinculadas a la agresividad, al sentido de culpa y al masoquismo moral.

Para Freud masoquismo y sadismo no son en efecto simples perversiones, sino elementos operantes en la psique de los sujetos. “El sadismo y el masoquismo ocupan entre otras perversiones un lugar especial. La actividad y la pasividad que forman sus caracteres fundamentales y opuestos son constitutivos de la vida sexual en general”<sup>43</sup>.

Por tanto, en la reflexión madura de Freud, sadismo y masoquismo están entrelazados, pero el masoquismo es más profundo y originario. En efecto, el masoquismo está profundamente ligado a la pulsión de muerte, le es connatural, mientras que el sadismo es la objetivación de la destructividad de la pulsión de muerte, que se dirige hacia otros.

Volvamos ahora a nuestra investigación y digamos ya, que también en la experiencia del/de la lector/lectora de una novela o del/de la espectador/dora de una película, masoquismo y sadismo como dinámicas psíquicas están entrelazados. Naturalmente se trata de aventuras psíquicas que van más allá de la sexualidad explícita. Pero son aventuras psíquicas que no se colocan en el horizonte de la sublimación, no anulan el

origen sexual y no pierden la relación con las diferencias sexuales<sup>44</sup>.

La fuerza absolutamente específica del cine está vinculada también (y quizás justamente) a una singular y compleja dinámica de la intensidad correlacionada con el horizonte sadomasoquista. El hecho de que el sadismo está profundamente conexasionado al masoquismo –como afirma Freud<sup>45</sup>– hace que una experiencia sadomasoquista sea más fuerte y más perversa, es un camino que captura y que encadena. Y quizás el hecho de que ambas determinaciones están presentes al mismo tiempo en la experiencia de la película, pero también en la novela, es decir en la dimensión de la narración– hace que el cine y la narración se impongan tan sistemáticamente en todo el mundo.

## El sadomasoquismo y el espectador

Hay un sadismo potencial –pero en realidad casi siempre activado– en el ejercicio de la narración. Ante todo el narrador quiere unir, implicar, dominar al receptor, desarrolla una voluntad de captura del lector. Se mueve por un deseo de apoderarse de la atención, del interés y de la participación emotiva del receptor. El autor se guía por una pulsión de apoderamiento, que es carácter fundamental del sadismo señalado por Freud en algunos ensayos importantes (por ej. *La disposición a la neurosis obsesiva*: “la actividad se debe a la pulsión de apoderamiento en sentido amplio, pulsión que especificamos con el nombre de sadismo, cuando la encontramos al servicio de la pulsión sexual”<sup>46</sup>).

De este modo en las narraciones se relatan dificultades, desgracias, conflictos, sufrimientos, precisamente para implicar al receptor y hacer que participe en los

<sup>41</sup>L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

<sup>42</sup>T. De Lauretis, *Sui generis*, Feltrinelli, Milán, 1996.

<sup>43</sup>S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, cit.

<sup>44</sup>La *Feminist Film Theorie* y los *Gender Studies* insisten de modo especial en el carácter sexuado de la experiencia fílmica del/la espectador/espectadora (y naturalmente del/de la autor/a).

<sup>45</sup>S. Freud, *El problema económico del masoquismo*, cit.

<sup>46</sup>S. Freud, *La predisposición a la neurosis obsesiva*, (1913), ahora en O. c., vol. XII.

dramas de los personajes a los que está aprendiendo a amar. El narrador cuenta los dolores y los sufrimientos de los personajes, incluso de los personajes vencedores, y al final resuelve, a veces positivamente, el conflicto. Mientras tanto, a lo largo de toda la narración ha relatado dificultades, contrastes, derrotas: por tanto ha hecho padecer a los lectores-espectadores. El sadismo del narrador que engarza y acumula desgracias y dolores se ejercita de hecho sobre el receptor, realiza una puesta en sufrimiento del lector-espectador que se implica tanto más en la historia, cuanto más sufre y participa en los conflictos y en las molestias de los personajes.

Por tanto la relación entre autor y receptor es una relación sádica, más bien sadomasoquista. Cuanto más el narrador cuenta los sufrimientos del/la protagonista, más el lector se implica fagocitado en la narración y sufre junto con el personaje. Y su posición es justo la de un masoquista que siente placer cuanto más participa en el sufrimiento del/la protagonista. Pero el sufrimiento del/la protagonista es totalmente imaginario. Al contrario el sufrimiento del receptor es absolutamente real. Más aún, el único elemento real en el cine - como escribe Schefer en un libro como *L'homme ordinaire du cinéma*, y como demuestra abiertamente la gran escena metacinematográfica en el Club Silencio *Mulholland Drive*, en que la única cosa real es el sufrimiento del espectador<sup>47</sup>: y su intensidad.

Por tanto el sadismo del narrador está unido de modo indivisible al masoquismo del receptor y el uno y el otro son necesarios para que la narración sea eficaz y provoque interés y emociones en el lector.

Para llegar a ser un espectador (o un lector) el sujeto debe decidir si quiere vivir una experiencia sadomasoquista que de todos modos requiere inicialmente la asunción de un masoquismo de base. El lector elige entrar en un universo que no controla, que está construido para capturarlo y para apoderarse de él. Por tanto elige ponerse en una posición de pasividad, de ser subalterno a una instancia narradora que podrá guiarle

<sup>47</sup>J. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, París, 1997. Sobre la escena metacinematográfica en el Club Silencio, cfr. mi análisis en P. Bertetto (ed. de), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

en aventuras psíquicas agradables y desagradables, pero que –en las expectativas– son seguramente intensas. La posición del espectador es estructuralmente una posición de pasividad que sería difícil negar. Es por tanto una posición masoquista. Pero no es un masoquismo de la espera, del reenvío y de la suspensión –como sostiene una estudiosa americana como Gayleen Studlar<sup>48</sup> recordando la posición de Deleuze sobre el masoquismo<sup>49</sup>. Es el masoquismo clásico teorizado por Freud y marcado en primer lugar por la pasividad, por la explotación y la apertura al sufrimiento. Un masoquismo no controlado y marcado no por el reenvío y la suspensión, sino por la intensidad.

*Love Story* tiene que hacer sufrir al lector, como *The Night of the Hunter* o *Notorious* o *Die freudlose Gasse* o *Ladri di biciclette*. En el cine pocos géneros no conllevan una relación sadomasoquista, quizás la comedia, mientras el cómico activa mecanismos contradictorios (pensemos, entre todos, en Chaplin)

Sin embargo no sólo Mulvey, sino también Metz sostiene que el voyerismo va unido al sadismo<sup>50</sup>. Es una afirmación que no debe considerarse como una descripción apriorística de la condición del espectador- y en esto Metz es discutible, mientras que Mulvey es más aguda-, pero como una más limitada revelación que en la observación voyerista se puede activar una instancia sádica. Vincular el voyerismo al sadismo es relativamente convincente, también porque el modelo de la experiencia voyerista es la escena primaria, en que el niño se halla en una situación pasiva y por tanto evidentemente masoquista. Todavía es legítimo considerar el sadismo como una posibilidad en algunas experiencias particularmente voyeristas. Ver sufrir a una mujer fascinante e independiente puede determinar en un espectador masculino (y machista) una sensación sádica: los análisis de la *Feminist Film Theorie* sobre el tema son ejemplares. En esta pers-

<sup>48</sup>Cfr. G. Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, Columbia Un.Pr., Nueva York, 1988.

<sup>49</sup>G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel*, Ed. de Minuit, París, 1967.

<sup>50</sup>Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, París, 1977. L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, cit.

pectiva Hitchcock *docet*. Pero muchas otras situaciones favorecen la emergencia de un sadismo del espectador no necesariamente ligado a la sexualidad, sino quizás a los conflictos activados por la narración entre buenos y malos. Es justo porque el espectador se halla en una posición subalterna y pasiva, masoquista, pero al mismo tiempo puede experimentar sensaciones de participación sádica en los eventos y en las desaventuras mostradas en la pantalla, es justamente esta duplicidad de las experiencias psíquicas del espectador lo que hace posible la alta intensidad de las sensaciones del receptor.

Es la ambivalencia psíquica de la experiencia del receptor y del espectador lo que garantiza la fuerza y por tanto la intensidad: masoquismo y sadismo, una sensación doble e inclinada en dos vertientes opuestas, pero conexas. Por lo tanto la intensidad está unida con el carácter sinestético de la sensación y con una forma especial de sinestesia que se manifiesta como interacción

estructural de los contrarios. Es porque dos determinaciones contrarias están estrechamente unidas a la psique, por lo que el efecto sinestético es más fuerte y por tanto la intensidad se produce de modo más incisivo. Es porque masoquismo y sadismo se conjugan unidos, por lo que la experiencia psíquica del disfrute de la narración (y por lo tanto del film) asume una intensidad especialmente fuerte.

Pero naturalmente, como sucede generalmente en las actividades psíquicas, también en la recepción de la película (o de la narración) las pulsiones de vida y de muerte (uso la terminología adoptada por Freud desde 1920) se entrelazan, se cruzan e interactúan. Y este proceso hace ulteriormente compleja la experiencia de placer, y crea un acmé de intensidad. La intensidad experimentada por el espectador es una intensidad sinestética. Y el espectador intensivo del cine es un espectador sinestético.