

AYLLU-SIAF, Vol. 4, Nº 1, Enero-Junio (2022) pp. 177-218

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.7

EL CINE COMO DEVENIR TRASCENDENTE, KIERKEGAARD Y DELEUZE: EL SALTO DE FE Y LA REPETICIÓN COMO POTENCIAS DE LO FALSO EN THE END OF THE AFFAIR, 1999 DE NIEL JORDAN.

Rafael García Pavón, Universidad del Claustro de Sor Juana, Coordinación de Investigación, Vicerrectoría Académica, México.

Recibido: 2022-05-18

Aceptado: 2022-06-19

Resumen

En este trabajo se muestra cómo la forma narrativa del filme *The End of the Affair* de Neil Jordan es un modo de pensar el devenir real como transcendencia. Lo cual expresa un pensamiento del tiempo donde el pasado no se reduce al recuerdo o a lo cronológico o la codificación de una memoria, si no que él mismo contiene en potencia el flujo del tiempo como la recuperación de futuros posibles y que se expresa como una transcendencia en el fuera de campo. Lo cual se analiza como la convergencia de la concepción de la imagen-recuerdo, la imagen-cristal y las potencias de lo falso de Gilles Deleuze como los modos cinemáticos en que se expresan y son posibles el acto de fe que permite esta repetición transcendente de la propia existencia en la filosofía de Søren Kierkegaard. Transcendencia que se comprende como la recuperación de la creencia en este mundo o en la posibilidad de elegir una vida donde el elegir tenga sentido.

Palabras clave: Kierkegaard, Deleuze, Repetición, Imagen-Cristal, Transcendencia

Abstract

This work shows how the narrative form of the film *The End of the Affair* by Neil Jordan is a way of thinking about the real becoming as transcendence. Which expresses a thought of time where the past is not reduced to recollection or to the chronological or the coding of a memory, but rather that past itself potentially contains the flow of time as the recovery of possible futures and is expressed as a transcendence in the off-camera. This is analyzed as the convergence of the conception of the recollection-image, the crystal-image and the powers of the false of Gilles Deleuze as the cinematic modes in which the act of faith that allows this transcendent repetition of existence itself in the philosophy of Søren Kierkegaard. Transcendence that is understood as the recovery of the belief in this world or in the possibility of choosing a life where choosing has sense.

Keywords: Kierkegaard, Deleuze, Repetition, Cristal-Image, Transcendence.

1. Introducción

El gran problema del pensamiento, como dice Jean Wahl al inicio de su *Tratado de Metafísica*¹, y que desde Heráclito ha dividido a las tradiciones filosóficas, ha sido la pregunta sobre el tema del movimiento y el tiempo. La cuestión acerca del devenir mismo de la existencia, el cual lo experimentamos como una paradoja de aniquilación y continuidad a la vez; paradoja que apasiona al pensamiento, pero que lo frustra continuamente en su deseo de resolución. Fue Hegel² quien pretendería resolver el enigma heraclitiano con la mediación dialéctica, en donde para decirlo de forma breve, el cambio, el movimiento y el tiempo serían solo modalidades del mismo sujeto sustancial a toda la realidad, donde pensar y ser se reconcilian en una unidad absoluta.

Pero pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche,

1 Wahl, Jean. *Tratado de metafísica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso, p. 35.

2 Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, Alianza, 1997. Impreso, pp. 106, 580.

Bergson y Deleuze entre otros, siguiendo el espíritu crítico de Pascal a su contemporáneo René Descartes, sospechaban, que el sistema no lo era todo³, como decía Kierkegaard, que lo que Hegel construyó fue un gran castillo en el aire pero que le faltaba integrar a sus habitantes, es decir la existencia particular y singular de cada individuo, porque como lo dirá Deleuze siempre habrá una singularidad que no podrá representarse por el sistema. Por lo cual, la crítica que Kierkegaard expresaba en *El concepto de la angustia*⁴ y que muchos años después repetirá Deleuze en su obra *Diferencia y Repetición*⁵, es que al abstraerse de la condición específica de la singularidad, Hegel que pretendía moverlo todo, terminó por no mover nada. Porque el movimiento real no se da en abstracto, como forma de un arquetipo ideal o como el cambio en variables mensurables a la lógica o el espacio, no se da por ninguna mediación, sino que corresponde como causa inmanente siempre a la radical posibilidad de novedad de cada creatura e individuo, lo que Bergson llamaría *élan vital*, pero que Kierkegaard llamaba precisamente *espíritu*: es el espíritu el que imprime de duración al mundo, esto es de potencias y posibilidades siempre abiertas, y que se revelan en su acontecer, o como ya lo decía Bergson, que solo pueden conocerse interiormente cursando su propio movimiento⁶.

Y a lo mejor si el cine no hubiera hecho su aparición, esta seductora e influyente forma de comprender el pensamiento del movimiento según Hegel, y cuyos efectos aún duran en nuestros tiempos, no hubiera puesto a la filosofía a reconsiderar, como dice Stanley Cavell⁷, estas sospechas y repensarse a sí misma, al grado que como Deleuze llega a elaborar, la filosofía misma se reescribe a través del método de dramatización de las ideas⁸, como un género literario, hasta extenderse, como Deleuze decía de

3 Véase los comentarios al respecto de estas ideas en Hegel en el contexto del desarrollo conceptual del ser y el movimiento en Op. cit. *Tratado de metafísica*, p. 38.

4 Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia en Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos*. Madrid, Trotta, 2016. Impreso, pp. 133-136.

5 Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009. Impreso, p. 31.

6 Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Ciudad de México, Paidós, 2016. Impreso, p. 27-29.

7 Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2009. Impreso, p. 15.

8 Op. cit. *Diferencia y repetición*, p. 32. Véase también Deleuze, Gilles. "El método de dramatización". *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* Valencia: Pre-

Kierkegaard⁹, a ser una filosofía cinemática.

Ya lo expresaba Gilles Deleuze con lucidez en el año 1986 en la *Cahiers du Cinema* cuando le preguntaron qué es lo que le había llevado de la filosofía al cine:

¿Cómo no ir al encuentro con el cine, que introducía en la imagen el verdadero movimiento? No se trataba de aplicar la filosofía al cine, sino que se iba directamente de la filosofía al cine: Y al contrario también se iba directamente del cine a la filosofía. Algo extraño me impresionó en el cine: su inesperada aptitud para manifestar, no ya el comportamiento, sino la vida espiritual (...) el dominio de la decisión en frío, del entendimiento absoluto, de la elección existencial (...) al modo de Kierkegaard que ya mucho antes del cine experimentó la necesidad de escribir mediante extrañas sinopsis. En suma el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen, lo introduce también en el alma. La vida espiritual es el movimiento del espíritu. Se pasa con toda naturalidad de la filosofía al cine, pero también del cine a la filosofía¹⁰.

El cine hace en dos horas de exhibición lo que el pensamiento filosófico no ha podido atrapar en siglos, porque reformula el pensamiento y lo saca de sus sueños dogmáticos. Lo que todos estos pensadores sospechaban es lo que el cine hará evidente con su arte, cumpliendo el deseo de Bergson, el de ser un pensamiento del movimiento y la realidad que no se olvide de la fuerza del tiempo¹¹, siendo que la relación cine y filosofía sea como ha afirmado Robert Sinnerbrink: «un encuentro de transformación mutua: la filosofía construyendo los conceptos del cine, y el cine pensando cinemáticamente de un modo no-conceptual (esto es estéticamente) en respuesta a preocupaciones compartidas filosóficas, éticas y culturales. En

textos, pp. 127-53. Impreso.

9 Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2004. Impreso, p. 282.

10 Deleuze, Gilles. "El cerebro es la pantalla." *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 255-256. Impreso.

11 Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2006. Impreso, pp. 92-93.

breve, cine y filosofía son modos complementarios de pensar y experimentar el mundo y a nosotros mismos»¹².

Este movimiento real que menciona Deleuze con ecos Kierkegaardianos, como forma de pensar el tiempo, en donde el pensamiento no es una formulación sino un encontrar el ámbito donde podemos ser afectados por nuevas posibilidades; una especie de pensar en resistencia, que permite re-enlazarnos con la posibilidad de sentido del mundo o como lo decía Tarkovski, de recuperar el tiempo perdido, con el que se pueda conjurar la inexorabilidad del tiempo, generar lo imposible, revertir su irreversibilidad, esta repetición que es trascendencia por un acto de la libertad, es lo que queremos mostrar en el filme de Neil Jordan de 1999 *The End of the Affair* (*El ocaso de un amor o el Fin del romance*)¹³.

Porque creemos que el filme de Jordan en cuanto a forma y contenido, se puede comprender como el pensamiento en donde convergen la idea de Deleuze y de Kierkegaard sobre lo que significa este devenir real, como la repetición de las condiciones de posibilidades del devenir pasado por un salto de fe, que libera al pasado de su carácter fechado y lo transfiguran en un nuevo futuro. Como ha desarrollado Joseph Westfall en su texto "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Repetition in Fellini's 8 ½"¹⁴ la repetición como trascendencia en Kierkegaard es la que ha sido asumida, con algunas modificaciones, por Gilles Deleuze tanto en general y como importante para el pensamiento del siglo XX, así como para sus estudios de cine¹⁵.

Convergencia que se ve en la forma filmica narrativa, como la progresión de ser una imagen-recuerdo hasta convertirse en una imagen-cristal, por medio de la cual se generan esas potencias de lo falso, como le llama Deleuze al devenir; equivalentes a la dinámica del salto de fe en Kierkegaard en el apartado titulado *El interludio* de su obra *Migajas filosóficas*; donde la fe

12 Todas las traducciones al español de las referencias en inglés son propias. Véase Sinnerbrink, Robert. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. New York, Routledge, 2016. Impreso, p. 53.

13 Las referencias de tiempo a las secuencias del filme se harán a partir de su versión en DVD del año 2000 por Sony Pictures con el formato (00:00:00): horas, minutos y segundos.

14 Westfall, Joseph. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 ½." *Transcendence and Film. Cinematic Encounters with the Real*. Ed. David P. Nichols, London, Lexington books, 2019, pp. 99-121. Impreso.

15 Op. cit. *El concepto de la angustia en Migajas filosóficas. El concepto de la angustia*. Prólogos, p. 100.

en el pasado se convierte en el órgano de la historia precisamente porque no solo certifica lo sucedido, sino que hace renacer sus condiciones de posibilidad que abren un nuevo porvenir, esto es la repetición. Podríamos decir, siguiendo a Andrew Jampol-Petzinger, quien ha argumentado en su texto “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze”¹⁶ de que hay un tipo de síntesis de modos Kierkegaardianos y Deleuzianos de pensar, especialmente en cuanto a los temas compartidos en ética y metafísica, y que agregaríamos, se evidencian como pensamiento fílmico.

Para decirlo de otro modo, las categorías de imagen-recuerdo, imagen-cristal y potencias de lo falso de Deleuze, nos ayudan a comprender cómo la forma narrativa del filme, refiere en contenido a lo que Kierkegaard comprende como devenir sí mismo en un salto de fe, que genera la repetición, por la cual, como ambos llegan a expresar y a sí mismo también se denota en el filme, siempre hay algo que excede a la forma y el movimiento, que se encuentra en ese fuera de campo del filme y que desde otra perspectiva es la presencia siempre insidiosa de la trascendencia¹⁷. Lo cual como ha dicho Robert Sinnerbrink es la propuesta del cine como ética en Deleuze como un imperativo existencial que me permita tener razones para creer en este mundo, que sería una versión del salto de fe en Kierkegaard¹⁸. Esto no es, por otro lado, ajeno a las mismas intenciones de Neil Jordan en su filmografía, tanto en contenido como formalmente, pues como él le ha expresado a Carole Zucker, en una serie de entrevistas, uno de los temas que le obsesionan y al que regresa constantemente es lo que llama “el poder trascendental del amor”, por lo que en sus filmes, nos dice Zucker, el tema de lo sobrenatural «lo trascendental, el misterio, lo desconocido: ya sea que el impulso sea sexual o alguna otra cosa, todas ellas forman un continuo. Y los filmes de Jordan dan prueba de ese continuum desde una

16 Jampol-Petzinger, Andrew. “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze”. *Philosophy Today*, vol. 63, no 2, (Spring 2019), pp. 383-401. Impreso.

17 En el filme es precisamente Dios como fuera de campo y para Deleuze podríamos decir que es la duración en sí o lo virtual en sí, el Todo del filme, ese afuera inmanente en la forma fílmica. Véase Jampol-Petzinger, Andrew. “Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze.” *Philosophy Today*, Volume 63, Issue 2, Spring 2019, pp. 383-401. Impreso.

18 Op. cit. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, pp. 62-65.

notable variedad de ángulos»¹⁹. Como efectivamente, nos dicen Jordi Ardid y Marta Giráldez, Neil Jordan filma de tal forma que transita de lo físico a lo metafísico²⁰.

Por lo que el objetivo de este trabajo es mostrar esta equivalencia en el pensamiento del devenir ético en Kierkegaard como pensamiento del tiempo, en relación a estos conceptos del cine en Deleuze, en la forma narrativa de hacerlo del filme *The End of the Affair*²¹ de Neil Jordan: un pensar el devenir como trascendencia debido a la repetición.

Para ello, primero mostraré la estructura general de los recursos que el filme de Jordan utiliza para construir la narración. Lo cual, en segundo lugar, me permitirá seguir el filme en sus tres actos que están marcados por tres secuencias icónicas que configuran respectivamente esa progresión; que va, del recuerdo al cristal, y así a las potencias de lo falso, equivalentes en Kierkegaard al carácter doble del pasado, como certeza e incertidumbre, al salto de fe que genera el cristal y que permite finalmente la repetición como presencia de la trascendencia: el primer acto marcado por la narrativa de la relación amorosa del personaje de Maurice Bendrix (Ralph Fiennes) y Sarah (Julian Moore), que es una imagen-recuerdo donde el pasado se bifurca con esa narrativa de flashbacks dentro de flashbacks; esto abre al segundo acto del filme, marcado por la repetición de la secuencia de la conversión religiosa de Sarah al momento de su plegaria por la vida de Bendrix, después de recibir las ondas de presión de las bombas, desde los dos puntos de vista, el de Bendrix y el de Sarah en su diario; finalmente, el tercer acto, donde Bendrix tiene que cuidar a Sarah en su agonía por su enfermedad y consolar a Henry (Stephen Rea), el esposo de Sarah, lo cual enfrenta a Bendrix con la evidencia del milagro donde todo lo que codificaba como verdad se hace posible de nuevo.

19 Zucker, Carol. *Neil Jordan. Interviews*. Kindle ed., University Press of Mississippi, 2013. Impreso, p. 106.

20 Ardid, Jordi y Giráldez Marta. *Neil Jordan*. Madrid, Cátedra, 2017. Impreso, p. 202.

21 *The End of the Affair*. Dir. Jordan, Neil. Columbia Pictures, 1999. Cine.

2. La estructura general del filme *The End of the Affair*.

El filme *The End of the Affair* del año 1999 por el director irlandés Neil Jordan es la segunda adaptación fílmica de la novela homónima del escritor Graham Greene a la pantalla. Si bien el drama de la historia es una lucha interior y espiritual de los personajes con su propio egoísmo, con un mundo que se derrumba (los bombardeos de los alemanes a Londres en la segunda guerra mundial) y en medio del cual luchan contra la posibilidad de creer o no en un amor incondicional, en creer o no en que a pesar de todo hay un sentido último de la realidad. En particular en que existe Dios o no, y que dé un sentido nuevo a esta disrupción, Neil Jordan logra traducirlo en el movimiento y la temporalidad de las imágenes mediante las cuales ese mundo interior se hace visible y se experimenta emocionalmente. Como el mismo Jordan ha dicho de sus filmes, según nos refiere Carol Zucker en una de sus entrevistas, todas ellas son básicamente acerca de

(...) el enfrentamiento entre el mundo real y el mundo de la imaginación y la irrealidad. La preocupación constante tiene que ver con explicaciones realistas y surrealistas del comportamiento humano y si los seres humanos responden a modos racionales de pensar o se inspiran por cosas más irracionales y desconocidas para ellos mismos²².

Por lo cual se comprende vívidamente, sin ser una figura cursi o simple de esa lucha interior, el objeto, la motivación, la causa de la pasión que es ese amor incondicional, y la situación de ser una creatura que no lo tiene todo en sus manos, pero que ello es precisamente la presencia del amor, nunca aparece como algo estético explícito, sino en el fuera de campo que produce el montaje cinematográfico; el uso de los planos y la combinación del tiempo narrativo y el tiempo cinematográfico, identificando ese fuera de campo sólo con la música que recorre el filme de la mano de Michael Nyman. Parece que Jordan aplica lo que Wagner instauró con la música de la ópera y el drama, donde la música expresa eso que está presente y envuelve toda la historia pero que no se ve directamente, sino sólo

22 Op. cit. Neil Jordan. *Interviews*, p, 227.

recorriendo el tiempo necesario en el que deviene.

Este es un filme que logra que la ilusión cinematográfica nos haga ver lo que no podríamos ver con la percepción natural, porque nos pone en la misma situación y punto de vista subjetivo del personaje principal Bendrix. Esto es ante la evidencia interior de elegir o no elegir creer en que todo es posible de nuevo, que se intercambia con el punto de vista interior de Sarah, quien ante la muerte de Bendrix, elige la plegaria, aunque es atea, como esperanza de que Bendrix pueda revivir, y que al hacerlo experimentamos con ella la intensidad de una conversión o transfiguración de vida. Como nos dice Paul McGuirk, *The End of the Affair*, tanto la novela como el filme, se establecen como melodramas Pascalianos, donde el centro del conflicto es la apuesta de ese acto de fe, como la libertad ante la cual o todo es posible o nada lo es²³. De cierta forma, como han analizado Jordi Ardid y Marta Giraldez, es la historia del conflicto entre creencia y ateísmo que se expresa con los personajes y el ambiente del filme²⁴.

Para mostrar esto el filme utiliza varios recursos, el primero y que consideramos más importante y que tiene que ver con esta teoría del tiempo y el movimiento en la filosofía de Gilles Deleuze y Søren Kierkegaard, es la estructura temporal de la narración. La cual consiste en un montaje del modo como la memoria del personaje Bendrix narra la historia del filme, donde aparece que la memoria, como conciencia del tiempo en imágenes, no tiene un carácter lineal y cronológico, si no que por medio de las repeticiones de los recuerdos éstos se van desprendiendo de su subordinación a los hechos o a la lógica causa-efecto; es decir, de ser solo recuerdos como impresiones o reconstrucciones en sus formas actuales, según los puntos de vista del personaje, van a través de flashbacks dentro del gran flashback que es el Todo del filme, haciendo presente los virtuales posibles implícitos y no implícitos en los mismos. Por lo que la actualidad y su propio punto de vista se van modificando, abriendo a posibilidades diversas, dando presencia a imágenes que bifurcan el tiempo, y que hacen que la narración tome fragmentos diversos, e inclusive genere imágenes de lo que no podemos ya distinguir si sucedió de un modo u otro, sino que

23 McGuirk, Paul. *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*. Dublin, Kalergo, 2016. Impreso, pp. 200, 202.

24 *Íbid.*, p. 204.

todo parece ahora posible.

Segundo, el filme utiliza varias abstracciones líricas²⁵ y podría decirse que algo del cine de los cuerpos²⁶ en la relación entre los amantes y protagonistas del filme, Bendrix y Sarah, inclusive en las escenas que tienen una carga erótica. En las imágenes con los movimientos de cámara que utiliza no le interesa mostrar la acción misma de amarse, sino las decisiones y las opciones de vida que se encuentran o se desatan por su relación de amor, momentos en que el amor y la pasión entre ellos va transformándose de un amor erótico a un amor incondicional. Tercero, los *travellings* y movimientos de cámara, con el uso de los encuadres de los personajes en los momentos de decisión o de acontecimientos trágicos, en donde también el director acelera o ralentiza la velocidad de la acción dependiendo la tensión temporal de las emociones, me refiero por ejemplo, en la secuencia cuando Bendrix es notificado que Sarah acaba de dar su último aliento, vemos a Bendrix moverse hacia la cámara y la cámara en retrospectiva pero con una velocidad que hace sentir que el movimiento nunca empieza o termina, junto con la música, provoca esa sensación de impotencia ante lo irremediable, del tiempo que se detiene en el tiempo cero, y sin embargo

25 Nos referimos con abstracciones líricas a lo que Deleuze analiza en el capítulo *La imagen-afección: rostro y primer plano* del texto *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* acerca del primer plano como generador de imágenes-afección. Véase Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 2012. Impreso, pp. 142-143. Lo cual quiere decir que el primer plano no arranca al objeto enfocado de un conjunto en términos físicos, sino que lo abstrae de las coordenadas espacio-temporales, y lo convierte en una Entidad, dándole una nueva dimensión; es decir, hace que se haga evidente en él la presencia de múltiples posibilidades que no dependen de los contextos y por ello produce afecciones, intensidades nuevas, modificaciones o afectos cualitativos que determinan esa imagen.

26 Nos referimos a cine de los cuerpos al modo como Deleuze entiende en el capítulo *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento* de su texto *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* el modo de filmar aportado por John Cassavetes, entre otros, en donde el cuerpo siempre es filmado de forma fragmentaria en relación con otros cuerpos para hacer evidente lo que llama el *gestus*, como la conexión entre las actitudes, las potencialidades y por tanto el tiempo mismo como duración. Como posibilidades que abren lo finito y que conecta al cine con el pensamiento, un cine de los cuerpos es donde: «el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir un espectáculo, una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga». Véase Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986. Impreso, p. 255. Es decir, este modo de filmar los cuerpos lo podemos ver en *The End of the Affair*, sobre todo en las relaciones eróticas de los personajes, donde nunca se ven los cuerpos completos, pero por lo mismo la imagen no satura la afectividad sensual de la misma, su tactilidad fragmentada y montada, provoca pensar sobre la conexión espiritual, las dudas y las relaciones con el tiempo de los personajes.

sigue avanzando²⁷.

Estos tres recursos: el manejo del tiempo, las abstracciones líricas y los movimientos de cámara con los encuadres y la música, producen un ritmo en el cual la constante del filme es que la pasión por un amor verdadero e incondicional está presente desde el inicio y se manifiesta como aquello en lo que se puede creer y da sentido, pero no se puede ver, como le dice Sarah a Bendrix en uno de los momentos climáticos del filme²⁸.

Trataré de explicar estos tres momentos de análisis de manera más detallada, siguiendo los tres actos del filme: el primero, la relación de amor romántica y erótica entre Bendrix y Sarah. Segundo, el momento del acontecimiento trágico que cambia radicalmente su relación, pues al parecer Sarah tiene una conversión a un amor religioso que le hace abandonar a Bendrix, dándose una lucha entre el exterior y el interior de este fenómeno de los personajes, por lo cual Bendrix al creer que ha sido abandonado, porque tiene otro amante, contrata a un detective que le siga la pista, lo que no sabe es que con quien Sarah le es infiel no es con nadie en particular, sino que su amor ha cambiado radicalmente; esto Bendrix lo sabe sólo hasta que lee el diario de Sarah, lo cual los reconcilia pero ya no a un nivel erótico, sino teniendo un proyecto de vida futuro. Finalmente, en el tercer acto cuando ante le eminente muerte de Sarah por una enfermedad terminal, todos esos proyectos se derrumban, y Bendrix junto con Henry, el esposo conformista y gris sin pasiones de Sarah, deben dejar de ser antagonistas para cuidar de ella hasta su muerte. En todo este proceso, que es contado en retrospectiva por Bendrix, la presencia de Dios, la imposibilidad de negar su presencia, pero sí de elegirlo o no personalmente recorre la historia. Dios no aparece en todo el filme representado, pero sí aparece su posibilidad y en algunos momentos mediante su elección en el fuera de campo.

27 Op. cit. *The End of the Affair*, 01:32:12-01:32:54.

28 *Ibid.*, 00:52:21-00:52:49

3. Primer acto, la imagen-recuerdo o la doble cara del pasado. (Deleuze, Kierkegaard): la narrativa del flashback como imagen-recuerdo que bifurca el tiempo.

La historia se desarrolla en los últimos años de la segunda guerra mundial en Londres, explícitamente en el momento de los bombardeos de los alemanes a los ingleses, por lo cual el ámbito y el ánimo social en el que se encuentran es en general de desasosiego, de angustia o de conformismo. Esto se muestra en el tono azul y de claroscuros a veces con tonos sepías del filme que muestran, por un lado un mundo melancólico, y por otro hacen referencia a que el punto de vista de la narración es la memoria de Bendrix²⁹. Esto también se refleja en los caracteres de los tres personajes principales: Bendrix en su cuerpo y modo de expresarse es alguien que ha perdido toda fe y esperanza en el mundo con un cierto resentimiento, Sarah es alguien cuyo matrimonio carece de pasión y su único momento de felicidad es en su amorío con Bendrix, y Henry es el esposo de Sarah que se ha resignado a cumplir con las funciones de su posición social y su trabajo. Será la tensión entre Sarah y Bendrix que despertará, y hará presente entre ellos, una pasión mayor que se va denotando con la música. Todo ello ambientado en una Londres, donde la lluvia y las tormentas, como dicen Jordi Ardid y Marta Giráldez, manifiestan el dramatismo interior de los personajes con la existencia y al mismo tiempo hacen que la ciudad de Londres adquiera un protagonismo en la historia³⁰.

Maurice Bendrix es alguien que ha perdido la fe en todo tipo de esperanza, lo cual se muestra no sólo en su forma de pensar, sino en las decisiones que toma, y de algún modo en su forma de caminar, que es muy contenida debido a la herida de guerra que tiene en su pierna. El filme muestra estas características del personaje con primerísimos planos: en su modo de caminar o en el momento en que se encuentra desnudo en sus relaciones íntimas con Sarah. Se encuadra sólo la parte del cuerpo que manifiesta su cojera o se encuadra sólo la pierna o sólo la herida, en

29 Paul McGuirk ha indicado también que el uso de los claroscuros en el filme obedece al estilo de *film noir* que Jordan ha adoptado estéticamente para presentar los contrastes entre los estados existenciales de los personajes. Véase Neil Jordan. *A Quiet Man in Babylon. The Films*, pp. 195-196.

30 *Op. cit.* Neil Jordan, p. 204.

ese sentido y en esos momentos, todo el contexto de la guerra o del amor pasa a segundo plano, y sólo queda ante la pantalla el drama interno del personaje, su herida no sólo es superficial, sino que es un símbolo de su discapacidad espiritual, su falta de fe en un amor permanente o en otro tipo de amor que no sea el erótico y que de alguna forma sea del modo como él lo quiere, como ha dicho Paul McGuirk, el filme sigue en ello el formato de *film noir* «en donde como en el clásico noir, Bendrix es un protagonista dañado emocionalmente quien, de entrada, ha fallado en aferrarse a la mujer que quiere o desea. Su aventura con Sarah está estropeada por la angustia, la posesividad y los celos»³¹.

Esto se ve en todas las relaciones eróticas e íntimas de Bendrix con Sarah en donde se utiliza de algún modo el cine de los cuerpos. Por ejemplo, hay una escena³² donde han terminado su relación íntima y Sarah está vistiéndose para regresar a su casa, la cámara no encuadra la acción, sino las manos de Bendrix que van poniéndole las medias a la pierna de Sarah y la velocidad del movimiento de cámara se va ralentizando junto con las frases de Bendrix de que es un hombre celoso; celoso de todo, inclusive de los objetos que la visten, por lo cual para él no hay más amor que el amor que se percibe, y todo lo que le impide percibir o poseer a Sarah le parece un obstáculo, su fe es sólo en lo que puede poseer por sus sentidos. Lo mismo sucede en otra de las escenas íntimas³³, en donde Sarah es filmada en un plano en picado donde ella se desnuda para entregarse a Bendrix, de nuevo el filme no muestra la acción, sino primerísimos planos de sus brazos, cuerpos, y sobre todo cuando se ve en esa toma en picado el torso de Sarah preguntándole si ahora le cree que lo ama, y en un primer plano del rostro de Bendrix, en un plano en contrapicado, corta al medio plano del Bendrix que recuerda ese momento diciendo que desafortunadamente no le creía. Al parecer Bendrix con estas formas de relación íntima y el modo de ser filmadas, más que querer representar el erotismo, representan la tensión interna y espiritual del personaje, que ni siquiera con la entrega suspendida de todo contexto de su amante puede creer que lo ama. Como lo han dicho Jordi Ardid y Marta Giráldez, Neil Jordan:

31 *Íbid.*, p, 197.

32 *Op. cit.*, *The End of the Affair*, 00:29:43-00:30:50.

33 *Íbid.*, 00:32:40-00:33:20.

(...) prefiere dejar de lado el onirismo o la imagen explícita de un dolor, para centrarse en la fisicidad, en lo palpable, en la realidad que condiciona el acto de los protagonistas. Y lo hace haciendo hincapié en la fuerza del detalle objetual. El fin del romance es un film repleto de primeros planos de rostros y de manos; y también de pequeños objetos que rodean a los personajes como sombreros, paraguas, ceniceros, zapatos, sin que esas imágenes sean sólo un brindis a la estética³⁴.

Desde el punto de vista temporal Bendrix cuenta la historia en retrospectiva, estas escenas y otras están narradas desde su tiempo subjetivo, por ello tiene sentido que las relaciones íntimas nos la muestre como detalles de sus cuerpos y no como acciones en concreto, pues la memoria no es sólo del fenómeno, sino de la intimidad que aparece como fragmentos de sentido y de posibilidad. Lo mismo sucede cuando cuenta las escenas en las que se encontraban en el restaurante de su preferencia³⁵, en las cuales se ven tres usos del flashback: un primer uso, como recuerdo de una relación que ya no existe, que describe el filme con medios planos y la cámara en rotación en la mesa en la que se encuentran; un segundo momento, se ve la misma escena y se denota que se toman de las manos, pero Bendrix no quiere porque es el momento en el que él cree que la engaña con otro; ella sale del restaurante, se suspende un momento la acción y Bendrix sale detrás de ella besándose debajo de la lluvia, y al lado de las barricadas la cámara abre a un plano conjunto, denotando en esta escena y en esta memoria, tanto cómo era su relación efectivamente, como lo que quisiera que hubiera continuado³⁶. La misma escena se filma por tercera vez, pero Bendrix ya no va detrás de ella, viendo un primer plano de su rostro en resignación de que lo ha abandonado y permaneciendo en su creencia de que es engañado³⁷. Es decir, el flashback parece ser usado como un elemento en el cual la memoria busca una respuesta a la ruptura, al mismo tiempo que permanecer en los buenos momentos, para encontrar

34 Op. cit. *Neil Jordan*, p. 199.

35 Op.Cit. *The End of the Affair*, 00:21:04-00:23:00.

36 *Íbid.*, 00:23:10-00:23:45.

37 *Íbid.*, 00:24:15-00:24:31.

una nueva posibilidad, como si con ello pudiéramos recuperar ese tiempo perdido.

Los flashbacks en el filme de Jordan no son solo formas de traer al presente del personaje imágenes del pasado, a saber de un presente que ya fue, para tratar de establecer una relación causal lineal entre ellas, es decir entre el presente que ya fue y el presente actual que está siendo. La imagen del recuerdo, entonces no consiste en reconstruir los hechos del presente que ya fue, sino que dentro del mismo gran flashback que es la totalidad de la narración del filme, el personaje genera múltiples flashbacks, como las escenas referidas, presentando diversas posibilidades de la misma relación entre pasado y presente; mostrando que hay algo que trasciende el acto mismo de reconstruir los hechos del pasado; como si hubiera posibilidades implícitas no realizadas en ese presente que ya fue, que al recordarlas y hacerlas presentes actualmente, recobrarán su sentido de futuro. Como nos dice Deleuze, de ahí viene la necesidad del flashback, de desbordar el determinismo, la linealidad o la causalidad, provocando bifurcaciones del tiempo:

(...) lo que se bifurca no es el espacio sino el tiempo, esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades (...) así pues las bifurcaciones del tiempo dan una necesidad al flashback y confieren a las imágenes-recuerdo una autenticidad, un peso de pasado sin el cual serían puramente convencionales. ¿Pero por qué, de qué manera? La respuesta es simple: los puntos de bifurcación son casi siempre tan imperceptibles que una memoria atenta sólo podrá descubrirlos a posteriori ³⁸.

El flashback entonces nos ayuda a comprender de una manera visual la naturaleza del tiempo que constituye al recuerdo, es decir al pasado que se pone en contacto con el presente gracias a una imagen, que Deleuze llama imagen-recuerdo, por lo que no todo pasado se hace recuerdo, ni toda imagen es pasado. Lo que hace la imagen-recuerdo es poder hacer presente no solo lo que ya fue, es decir la reconstrucción de lo sucedido, si

38 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 73-74.

no simultáneamente a ello el ámbito de posibilidades anteriores al haber sucedido, y que en el proceso pueden haber quedado como no realizadas de forma implícita o no. Así, cuando el pasado virtual se relaciona con el presente actual, cobrando una cierta actualidad como recuerdo del pasado, aparecen nuevos posibles relacionados con ese mismo hecho. Estos son las bifurcaciones del tiempo, y que efectivamente en la inmediatez de la acción del presente no se captan, si no solo cuando una vez pasadas se relacionan de nuevo con la actualidad del presente del que no son contemporáneos, en este sentido todo recuerdo reactualiza un futuro que se consideraba perdido.

Esto es así, porque como ha dicho Kierkegaard en *Migajas filosóficas*, no hay nada en el pasado que lo haga necesario, esto es que haya tenido que existir así como fue y que al recordarlo siempre permanezcamos en una relación de identidad, por lo que no hay ninguna otra posibilidad. En realidad, nos dice Kierkegaard, el pasado es un llegar a ser por libertad, por lo que antes de ser presente y conservarse como pasado, era un futuro posible incierto, lo cual hace que la certeza de haber sucedido “así”, que constituye al pasado como conservación del presente que ya fue, evidencia que no era necesario, que pudo ser de otro modo. Por lo que al recordarlo se hace evidente una contradicción, la de que el haber ocurrido “así” no implica que no pueda ocurrir de otro modo³⁹. Como nos dice Kierkegaard:

La inmutabilidad del pasado consiste en que su “así” real no puede hacerse distinto; pero ¿se deduce de ello que su “cómo” posible no podría haber sido diferente? Todo lo contrario (...) el futuro todavía no ha acaecido, mas no por ello es menos necesario que el pasado, porque el pasado no se volvió necesario por haber sucedido, sino al contrario, por haber acaecido demostró que no era necesario⁴⁰.

Entonces, el recuerdo al reduplicar el llegar a ser del pasado hace posible «la posibilidad de llegar a ser dentro de su propio llegar a ser»⁴¹, porque aparece ante nosotros esos posibles futuros no realizados implícitos

39 Kierkegaard, Søren. *Migajas filosóficas*. Madrid, Trotta, 1997. Impreso, p. 91.

40 *Íbid.*, p. 89.

41 *Íbid.*, p. 88.

o no, como posibilidades renovadas; esto es literalmente una bifurcación del tiempo, porque lo que deviene es el mismo pasado como un nuevo futuro, de tal forma que nuestra relación con él ya no es de la identidad y la resignación, si no de otro modo de ser.

Por lo tanto, estos flashbacks del filme de Neil Jordan son lo que para Kierkegaard y Deleuze constituyen la realidad del devenir del tiempo, donde el pasado y el presente no son como un antecedente y un consecuente, sino que son coexistentes, es decir que no hay presente si no hay al mismo tiempo una conservación del presente que pasa, el pasado, con el presente del cual es contemporáneo, como dice Deleuze:

(...) jamás podría la memoria evocar y contar el pasado si no se hubiera constituido ya en el momento en que el pasado era todavía presente, y por tanto con una finalidad futura. Precisamente por eso es una conducta: solo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado⁴².

Tanto para Kierkegaard como para Deleuze el recuerdo o la memoria como imagen-recuerdo es la presencia del pasado como devenir, es decir con su propio futuro no realizado desde el cual se constituyó en presente, y por ello el recuerdo al reduplicarlo, en cierto sentido siente la presencia de esa nueva posibilidad de relación, que hace insuficiente a la imagen-recuerdo como recuerdo, y abre a un nuevo tipo de imagen. Porque hasta este punto, nos dice Deleuze, se denota algo que no termina de hacer devenir de nuevo el tiempo y la realidad, el flashback es insuficiente para la imagen-recuerdo, y la imagen-recuerdo lo es para el pasado, porque no terminan de entregarnos el pasado, sino solo el antiguo presente, esto es solo bifurcaciones pero no el flujo del tiempo inherente a la relación con el pasado.

Como lo ha expresado Joseph Westfall en términos de Kierkegaard, hasta este momento tendríamos imágenes de reminiscencias (*recollection*) que ya indican la posibilidad de una repetición, pero no su realización⁴³.

42 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 77.

43 Op. cit. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 1/2.", p. 106.

Porque la reminiscencia es aquella donde el punto de partida es siempre el presente y el tiempo se mueve como una pérdida del pasado en el presente, que solo se recupera en la memoria. Lo cual es coherente con la actitud egoísta de Bendrix que solo cree, ama y posee en el momento en que tiene a Sarah con él, siendo como llega a decir de sí mismo que es un hombre muy celoso, inclusive hasta de los zapatos de Sarah.

Por ello es que esta narración retrospectiva de Bendrix no termina de conectar con el fondo de su motivación, que es la búsqueda que se denota en el primerísimo plano del inicio del filme, del papel en blanco en la máquina de escribir el cual dice, "Este es un diario de odio" y por ello a partir de estas primeras escenas y estos flashbacks, podríamos pensar que Bendrix odia o a Henry que por su condición de esposo es, en cierta forma, dueño de Sarah o, con Sarah que, por una razón desconocida, que él interpreta como aburrimiento de la relación, lo ha abandonado. Pero no sabremos y no nos imaginamos sino hasta el final a quién odia de verdad Bendrix, y cómo su odio es un modo de creer o de amar también, pero para ello la imagen-recuerdo o el recuerdo del pasado, las bifurcaciones del tiempo, deben encontrar el modo de reconvertir el presente en un nuevo comienzo, es decir de encontrar un modo de realizar la repetición, pero como dice Westfall para ello el personaje no debe aferrarse a su presente y al pasado como pérdida, si no que debe empezar de nuevo en el pasado, considerándolo que no está hecho y acabado. Donde el pasado está abierto a un cambio real, centralizándose no en el hecho sino en la transición y el movimiento, para lo cual Bendrix debe cambiar de actitud, salir de su propio egoísmo del presente y considerar a Sarah como una persona que no se define por un acto pasado y que se encuentra más allá de su control, inclusive de ella misma; es decir debe considerar la posibilidad de una trascendencia, porque sólo así, como dice Westfall, «el pasado se puede convertir en algo nuevo, por medio del desarrollo del presente. Siendo que el pasado siempre es capaz de llegar a ser más de lo que fue, o de lo que es»⁴⁴.

44 *Íbid.*, pp. 106-107.

4. Segundo acto, la imagen-cristal o la actualidad de lo posible del pasado (Deleuze, Kierkegaard): la narrativa de la simultaneidad de los tiempos como salto de fe.

Este uso de flashbacks dentro de los flashbacks, como bifurcaciones del tiempo, que hacen que las imágenes de verdad sean reflexivas sobre el mismo flujo o movimiento del tiempo, van denotando que existe algo que no está en el campo de la cámara o la percepción. Algo más que se sospecha con la música, que es lo que está moviendo las acciones incomprensibles de Sarah y que sólo se comprenderá cuando Bendrix lo viva en tiempo presente, por la narración íntima de Sarah en su diario, en la escena o el acontecimiento trágico de la bomba que lo dejó casi muerto. Ahí, el flashback del narrador subjetivo se mete a vivir en el tiempo presente la retrospectiva de Sarah, de tal forma que se le hacen evidentes las posibilidades de sentido de ese acontecimiento, que desde el exterior eran incomprensibles, ya que solo por un movimiento interior performativo podrían comprenderse.

Por ello la secuencia que marca el antes y el después en el filme, el punto que cambia todo en la vida de Sarah y sus relaciones, el misterio por descifrar de Bendrix y que de alguna manera es el virtual siempre presente en el filme, que se evidencia en el fuera de campo, es la secuencia de la bomba cuando ellos se encuentran en su habitación de amor⁴⁵. Es esta secuencia la que permite superar la insuficiencia del flashback con la imagen-recuerdo y de ésta con el pasado, permitiendo fluir el tiempo y hacer posible la repetición como dirá Kierkegaard; quitándole su carácter de necesidad al pasado y haciéndolo devenir de nuevo como futuro, lo que existencialmente en el personaje de Bendrix es superar sus dudas acerca del amor de Sarah, porque deja de configurarla desde el egoísmo de sus certezas inmediatas y decide creer en ella, en una nueva vida.

Esto cinematográficamente es lo que Gilles Deleuze ha llamado imagen-cristal, como aquella donde hay un circuito de indescirnibilidad o inasignabilidad⁴⁶ entre lo virtual del pasado recordado y lo actual del presente percibido, que hace que todos los presentes pasen por esta secuencia, conservando todos los pasados, y generándolos hacia el futuro,

45 Op. cit. *The End of the Affair*, 00:46:26-00:52:58.

46 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 110-114.

teniendo así que

(...) lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación (...) Pero he aquí que el pasado que se conserva adquiere todas las cualidades del comienzo y del recomienzo: en su profundidad o en sus flancos, sostiene el impulso de la nueva realidad, el brotar de la vida⁴⁷.

Es decir, lo que vamos observando entre el primer acto y este segundo acto del filme, es la posibilidad de dislocar las imágenes del tiempo cronológico y de crear un tiempo que va desprendiendo los recuerdos de su subordinación a los hechos o al carácter fechado de los acontecimientos, desde englobar todo en el tiempo subjetivo de los narradores, flashbacks dentro de su memoria como imágenes-recuerdo, a repeticiones de lo no realizado en esos flashbacks con la presencia de bifurcaciones del tiempo y que le hacen cambiar su narración hacia el futuro; lo cual se combina con la vivencia en tiempo real de la narración de otros, principalmente de Sarah a través de su diario o del personaje del detective Parkis (Ian Hart), que funciona como un testigo de las relaciones de los personajes.

Parecería que por ser una narración desde la subjetividad del personaje de Bendrix todo estuviera ya definido de acuerdo con él, pero en realidad él mismo se va desnudando y asombrando de su propia realidad y condición, quedando al final con una elección fundamental en sus manos que nunca creyó poder tener, que como veremos, es lo que Deleuze ha llamado potencias de lo falso, o narración falsificante, y Kierkegaard lo ha indicado como el fraude del devenir, es decir que se falsifican las formas jurídicas de la verdad que impiden la creación de nuevos futuros, ¿cuál verdad jurídica?: la de creer que lo posible solo viene de lo razonable y de que el pasado por serlo es irreversible, el cine potencia la falsedad de estas aseveraciones, y abren el ámbito para re-enlazarse con el mundo, donde lo posible puede venir de lo imposible y el pasado no por serlo es necesario⁴⁸.

Podemos explicarlo primero con la escena de Bendrix cuando se

47 *Ibid.*, pp. 126-126.

48 *Ibid.*, pp. 126-126. Véase también Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 88.

vuelve a encontrar con Henry en el bar⁴⁹ y éste le confiesa que Sarah lo ha estado engañando con él, y motivado por regresarle su sombrero a Henry, que olvida en la mesa del bar, donde vemos un primerísimo plano del mismo con la frase de «uno no sabe cuanta dignidad puede haber en un sombrero»⁵⁰ denotando la insignificancia de Henry, se sientan en una banca en el parque bajo la lluvia y Bendrix cuenta la escena central que marca el antes y el después del filme, escena que cuando encuentre el diario de ella se reinterpretará completamente. Así que vemos un flashback desde la subjetividad del personaje de Bendrix de ese acontecimiento dentro del flashback de la narración general, y posteriormente veremos un flashback de Bendrix cuando lee el diario de Sarah, en donde se repite la escena desde la perspectiva de Sarah, lo cual hace que su memoria inicial de ese evento denote que hay otras posibilidades y que él no tiene toda la verdad sólo por lo que percibe o percibió.

Toda esta secuencia es un modo de expresar cómo la realidad, en toda su verdad y aún más las transformaciones interiores de las personas, en este caso la conversión espiritual, no se reducen a lo percibido, a lo visto o al propio deseo; y aunque no lo tenga en la memoria, se encuentra en ella como posibilidad de sentido, pero requiere de otro narrador más allá de la propia subjetividad. Es una expresión de cómo la subjetividad de la narración nunca está cerrada, sino que es una serie de capas abiertas a la expresión de lo que no puede ser encuadrado. Como dice Westfall, la verdad no aparece como un presente que espera ser descubierto, sino que es un proceso de cambio a través del tiempo, pero que a su vez no depende de las condiciones del tiempo, lo cual implica «una transformación del yo en cuanto al reconocimiento de y la relación con la continuidad [ongoingness] del tiempo que transfigura el mundo»⁵¹. Es decir, que no solo es una reinterpretación, sino una transfiguración que nos trasciende, pero esto es lo que Bendrix no quiere aceptar, y sin embargo se le hace presente una y otra vez en el filme, tanto que al final no podrá negar su realidad, aunque no lo querrá elegir y realizar.

La secuencia utiliza diferentes planos y travellings en la perspectiva de

49 Op.Cit, *The End of the Affair*, 00:42:46.

50 *Íbid.*, 00:44:06.

51 Op. cit. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in Fellini's 8 1/2.", p. 108.

Bendrix, y en la perspectiva de Sarah, desde la narración de su diario por Bendrix. En la primera retrospectiva, que Bendrix le cuenta a Henry, lo que vemos en pantalla es a los amantes en su relación íntima en un plano conjunto, se escucha la bomba y tenemos un medio plano del rostro de Sarah exaltada y con inquietud de qué podrá pasar, acto seguido a Bendrix lo vemos alejarse de la pantalla de un primer plano a un plano conjunto y en ese momento, en que parece puro silencio, estalla la onda de presión y Bendrix desaparece de la pantalla⁵². Bendrix reconstruye los hechos tal como los recuerda su percepción, se escucha que cae la bomba, se levanta de la cama, mira a Sarah y en eso la onda de presión lo precipita hacia la planta baja del edificio, fundido en negro del momento de haber quedado inconsciente, suena la música, aparece en ángulo cenital acercándose a su cuerpo inerte narrando en off: «Bendrix: nunca escuché el bang. Me desperté después de 5 minutos o 5 segundos a un mundo cambiado, por un momento estuve libre de sentir, amor, odio, celos. Y todo se sentía como felicidad»⁵³. Cuando vuelve en sí, Bendrix sube las escaleras buscando a Sarah, con la música en segundo plano, ante el mundo a su alrededor devastado, mirando a Sarah en toma semi-subjetiva, la encuentra arrodillada en la cama en un plano conjunto, ella voltea con asombro y espanto a la vez, al momento que empieza a vestirse con rostro de perplejidad, para inmediatamente preguntarle y afirmar al mismo tiempo «estás vivo»⁵⁴; Bendrix contesta con igual asombro y perplejidad “suenas decepcionada”, Bendrix continua: “qué hacías arrodillada en el piso”, Sarah solo responde con rostro de incompreensión “rezaba”, Bendrix le pregunta con escepticismo: “¿a qué? ”, Sarah con el rostro en total perplejidad le contesta: «A lo que sea que pueda existir», Bendrix en tono irónico le reclama lo lógico y lo pragmático: «bueno, hubiera sido más práctico que hubieras bajado las escaleras»⁵⁵. Sarah continua vistiéndose y respondiendo como aquella que acepta los hechos pero no los comprende le dice: «lo intenté, no te movías, no lo entiendo, sabía con certeza que estabas muerto», Bendrix con sarcasmo le reclama de nuevo: «entonces, no había mucho por lo cual rezar, ¿no es así?», Sarah con certeza

52 Op.Cit, *The End of the Affair*, 00:46:57-00:47:58.

53 *Íbid.*, 00:48:00-00:49:34.

54 *Íbid.*, 00:49:35-00:50:31.

55 *Íbid.*, 00:50:06-00:51:11.

le responde: «un milagro»⁵⁶. Bendrix, ante el sonido de las sirenas de alarma de bomba y malentendiendo a Sarah, le reclama y suplica a la vez que no se vaya, que está de vuelta, sin embargo Sarah, movida por algo que es más que su voluntad, en un medio plano con el rostro a punto del llanto, pero al mismo tiempo con absoluta determinación se despide de Bendrix, diciéndole la frase icónica del filme: «—Sarah: El amor no termina, solo porque no nos vemos. —Bendrix: ¿No es así? —Sarah: Las personas viven amando a Dios, ¿no es así? Todas sus vidas. Sin haberlo visto. —Bendrix: Ese no es mi tipo de amor. —Sarah: Tal vez no hay otro tipo»⁵⁷.

Este momento será el que, en una segunda retrospectiva pero desde el punto de vista de la lectura de Bendrix del diario íntimo de Sarah se montará de modo diferente, y hará de la imagen un movimiento y una experiencia distinta, generando la imagen-cristal.

Hasta este punto Bendrix y Henry están convencidos que Sarah los engañó a ambos y en el inter, entre esta narración y el descubrimiento del diario de Sarah, Bendrix se avoca a seguir los pasos de ella al grado de creer que lo engaña con un sacerdote, en otras palabras, ve muchos signos solo desde el exterior y los interpreta de modo literal; no comprende lo que hay detrás de ello y no se imagina en su asombro lo que pueda significar, lo que está fuera de campo está presente y se denota en Sarah, pero no lo comprende. Lo absurdo de los celos de Bendrix lo harán contratar al detective Parkis para seguir los pasos de Sarah, porque lo inusitado es que sea el amante el que investiga a la adúltera y no el esposo al que se ha engañado. Escenas donde a partir de las narraciones de Parkis y su hijo (al que le enseña el oficio), así como con los objetos que va recolectando como evidencias, se desarrollan varios flashbacks dentro de la retrospectiva general de la narración de Bendrix⁵⁸. Como hemos venido diciendo, todo ello sigue denotando esta tensión del narrador entre sus dudas y el deseo de creer que hay un modo de ser diverso⁵⁹, pero que aún no lo logra, requiere

56 *Íbid.*, 00:51:17-00:51:43.

57 *Íbid.*, 00:52:21-00:52:49.

58 *Íbid.*, 00:25:29-00:29:49; 00:34:12-00:42:02.

59 Esto mismo han expresado Jordi Ardid y Marta Giraldez, sobre cómo el uso de los flashbacks o el vaivén de los flashbacks en *Jordan* es lo que logra poner en imágenes las emociones que representan estas tensiones como lo son los celos, la mística, la religión y el sexo (196, 204). Véase Op. cit. *Neil Jordan*, pp. 109, 204.

el siguiente momento, que es cuando Parkis le entrega el diario de Sarah, en donde ella relata su punto de vista de la vivencia interior de la escena central, convirtiendo la imagen-recuerdo en una imagen-cristal, y haciendo que todo sea posible de nuevo.

Cuando adquiere el diario de Sarah, Bendrix nos narra el recuerdo de la lectura del mismo, por lo que en el filme se repite la escena anterior y llegados al punto en el que estalla la bomba, la escena queda en negro y en silencio unos dos o tres segundos más que la primer narración⁶⁰, posterior a lo cual, en un plano en picado y en un travelling con rotación en espiral, vemos correr a Sarah gritándole a Bendrix, la música entra a cuadro produciendo una catarsis total, hasta el punto que en un primer plano de ella trata de revivirlo sin éxito, porque Bendrix se encuentra muerto⁶¹. Ante su desesperación Sarah regresa al cuarto, se postra en la cama y empieza a invocar a Dios, a rezar y orar, aunque no cree en él, y en el momento mismo en que en la plegaria le ofrece a Dios abandonar a Bendrix a cambio de que viva, éste aparece detrás de ella en la profundidad de campo, indicando la presencia de un tiempo nuevo⁶². Lo que sigue a esta escena, en la que la repetición con un montaje distinto de la misma retrospectiva hace aparecer en Bendrix y en el espectador una situación inesperada, Sarah tiene una conversión, pero no tiene manera de comunicarla.

La narración del diario continua con el diálogo y la lucha interior de Sarah con dos tipos de amor y de experiencias, y su incapacidad de dejar de amar a Bendrix, por lo tanto, aparece la posibilidad de que sean amores compatibles, en ese momento Bendrix corre por ella y se reconcilian⁶³.

Esta secuencia de la bomba, presentada desde los dos puntos de vista como una repetición, no sólo nos muestran dos usos del flashback, dos capas de la memoria, sino la presencia de algo que es incomprendible pero real, de algo que está en el fuera de campo pero que no se puede representar, y al mismo tiempo la insuficiencia de la temporalidad en torno a la percepción o la sensibilidad, por lo cual aparece un futuro no imaginado pero que es posible de nuevo para el personaje.

60 Op. cit. *The End of the Affair*. 00:57:00-00:57:48.

61 *Íbid.*, 00:57:48-00:59:07.

62 *Íbid.*, 00:59:09-00:59:56.

63 *Íbid.*, 01:11:17-1:15:38.

En otras palabras, la actualidad del recuerdo como presente antiguo en el presente nuevo se va separando de su actualidad y va cobrando virtualidad como posible futuro nuevo; entretejiéndose con la actualidad del mismo personaje. La repetición de esta secuencia, desde dos puntos de vista diversos dentro de la propia memoria de Bendrix que narra la historia, muestra como nos dice Deleuze, el proceso de constitución de una imagen-cristal porque:

(...) la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo, en términos bergsonianos el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay coalescencia entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizarán y pasarán a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y captura⁶⁴.

El presente del recuerdo de Bendrix narrativamente es la imagen actual y su pasado contemporáneo, con la repetición de esta secuencia, es la imagen virtual, la imagen en espejo, la cual se va a buscar al pasado en sí mismo, que es lo que hace Bendrix al leer el diario de Sarah. Esto produce una paramnesia, una especie de recuerdo del presente, primero en términos de unas narraciones diversas y a veces divergentes, pero más importante que en cada repetición se intensifica la presencia de un horizonte de posibilidades infinitas que lo van haciendo cambiar de parecer realmente, sobre todo en su forma de amar a Sarah: primero, era totalmente apegado a lo efímero del momento y el placer de lo erótico, después se ha planteado ya el horizonte de una vida en común, debido a la repetición de este acontecimiento y escena fundamental del filme. Aunque hay que decir que la prueba final vendrá cuando la tercera repetición ante la muerte de Sarah, Bendrix no pueda negar ese fuera de campo, el que todo es posible, aunque elija rechazarlo.

64 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 98.

La memoria del personaje desde donde se narra el filme va pasando, de la presencia actual de ese pasado hasta el grado de recordar lo que no ha sucedido aún; es decir, llegando a las imágenes-cristales, que lo sitúan en el ámbito de que todo es posible de nuevo. Porque entre el virtual y el actual, entre el virtual pasado y el actual presente ya no hay separación sino una afectación mutua, que constituye su indiscernibilidad y por lo tanto la condición de posibilidad de su reversibilidad, como nos dice Deleuze:

Lo indiscernible constituye una ilusión objetiva (ojo no es confusión entre actual e imagen sino que objetivamente no se pueden diferenciar) ella no suprime la distinción de las dos caras sino que las hace inasignables, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad. En efecto no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Son imágenes mutuas, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, de lo presente y el pasado, lo actual y lo virtual, no se produce en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes⁶⁵

Ese *todo posible*, si bien es el objeto de la acción de Sarah, es precisamente el fuera de campo que incide de inicio a fin como el interlocutor principal del filme: Dios de alguna manera o el espectador, y que me parece se identifica con la música excelsa de Michael Nyman, al grado de preguntarnos si la narración del mismo personaje en su memoria no era en el fondo alguien que lo narraba antes de saberlo.

Esta imagen-cristal con el recurso de la repetición dentro del gran flashback que es el filme da la evidencia y las condiciones al personaje de Bendrix para superar su escepticismo, que como dirá Kierkegaard, sólo podrá ser por una acto de fe con el que se haga contemporáneo con el acto de fe de Sarah, materia del desenlace del filme, como lo ha dicho Robert Sinnerbrink es este régimen cristalino del cine el que puede restaurar

65 *Ibid.*, p. 99.

nuestra creencia en el mundo⁶⁶.

Esta imagen-cristal, la coalescencia de la que habla Deleuze, me parece es lo que Kierkegaard llama la naturaleza dialéctica del tiempo en el devenir⁶⁷ y que constituye la esencia de la repetición, por lo cual se permite la reversibilidad del tiempo. Esto significa que, si todo devenir es un llegar a ser a partir de una causa libre, esto es que no acontece nada con o por necesidad, entonces, como habíamos mencionado en el apartado anterior, una vez devenido éste conserva en su actualidad la virtualidad de su causa libre, de tal forma que todo pasado tiene esa doble cara de certeza como actualidad e incertidumbre como virtualidad.

En el caso de Bendrix esa incertidumbre del acontecer de la decisión de Sarah, descrita en la repetición de las secuencias, aparece primero como duda y malentendido, y en un segundo momento como salida de sus propios prejuicios y búsqueda de una relación nueva. Por ello, así como Sarah en el acto de la plegaria ha hecho un acto de fe con la intención de revertir el tiempo del acontecimiento de la muerte de Bendrix, así Bendrix a través de la imagen-cristal se abre a un acto de fe que revierte el tiempo de lo acontecido con Sarah. Revertir el tiempo no significa rehacer los hechos, si no reconocer que tanto en la muerte de Bendrix como en la acción de Sarah, su causa última no es ninguna certeza, sino un ámbito de posibilidades porque siempre son posibles de re-significar o cuyo sentido final está porvenir; y la imagen-cristal lo que produce es que se hace actual por la propia posibilidad, literalmente se recupera el futuro como dice Tarkovski⁶⁸.

En el caso de Sarah la plegaria es el acto máximo de apertura que va más allá de las propias capacidades, y en el caso de Bendrix es lo que lo impulsa a retomar su relación con Sarah, pero en ambos con un modo de vida diferente ante una apertura de lo posible como libertad, siempre presente y que trasciende la reducción de lo inmanente. Pues como ha dicho Ronald Bogue, Deleuze ve en estas imágenes el acto de la elección como fundamental para la creencia en este mundo, y que desde la línea de Pascal y Kierkegaard que continua: «creer es una cuestión de elegir-

66 Op. cit. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, p. 60.

67 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 84.

68 Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid, RIALP, 1997. Impreso, p. 84.

elegir, de elegir el modo de vida de alguien que es capaz de elegir. Elegir es ejercitar la libertad, y creer es arriesgarse a cada momento que la libertad está eligiendo. Elegir es la apuesta de Pascal, el salto de fe de Kierkegaard, pero también es abrazar el amor fati de Nietzsche»⁶⁹.

En este sentido el acto de fe es posible gracias a la imagen-cristal y viceversa, pues como dice Kierkegaard, el acto de fe es el órgano de la historia, porque la fe en relación al pasado hace que se invierta esa cara de certeza e incertidumbre; es decir, se hace cierto que es un devenir y se hace incierto el que deba devenir del mismo modo, abriéndolo a un nuevo modo de devenir, como dice Kierkegaard:

(...) la fe cree así lo que no ve; no cree que la estrella exista, porque eso se ve, sino que cree que la estrella ha devenido. En relación al acontecimiento vale lo mismo. Lo acontecido se deja conocer inmediatamente, pero de ninguna manera que haya acontecido ni tampoco que acontezca, como suele decirse, delante de nuestras narices. La ambivalencia de lo acontecido es que ha acontecido, y aquí está el paso de la nada, desde el no-ser, y desde el múltiple cómo posible (...) de ello se sigue que la duda solo puede ser suprimida por un acto de la libertad⁷⁰.

La libertad es la de querer creer el que es posible que Bendrix salga de la muerte, y que es posible que Sarah lo siga amando, pero ambos actos implican un cambio en la forma de vida y de relación. Como nos dice Kierkegaard de nuevo: «Cree en el devenir y por ello suprime en sí la incertidumbre que corresponde a la nada de lo no-existente. Cree en el así de lo devenido y suprime en sí el cómo posible de lo devenido; y sin negar la posibilidad de otro así, el así de lo devenido es para la fe lo más cierto»⁷¹. Es decir, que en ambos personajes ese acto de fe de la libertad equivale a la generación de la imagen-cristal, porque se cree efectivamente en la relación de su causa libre con el modo de haber acontecido, y por lo mismo que puede acontecer de nuevo; lo cual es la superación de las dudas de Bendrix

69 Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York, Routledge, 2003. Impreso, p. 180.

70 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 89.

71 *Íbid.*, p. 90.

al hacerse contemporáneo con la conversión de Sarah y que ella misma no puede explicar.

O, en sentido inverso, gracias a la imagen-cristal es posible recuperar la fe y vencer las dudas, por lo que Bendrix puede re-enlazarse con el sentido en el mundo y en su relación con él, de ahí que para Deleuze el cine lo que hace es precisamente esto: hacernos recobrar la fe en el mundo roto, en el sentido de que puede devenir de nuevo, como nos dice Deleuze:

El tiempo en el cristal se ha diferenciado en dos movimientos, pero es uno de los dos el que se encarga del futuro y de la libertad, a condición de salir del cristal. Entonces lo real será creado, al mismo tiempo que escapa a la eterna remisión de lo actual y lo virtual, de lo presente y lo pasado⁷².

En este momento la relación entre ellos se filma con otro tono, la pasión se convierte en diversas abstracciones líricas en las cuales sus rostros que se aman, sus abrazos, están fuera de nuevo de un contexto y se ponen ante un futuro que se convierte en diversas opciones de elección. Su vida se convierte en una tarea a realizar y ya no sólo en los momentos de pasión romántica de sus encuentros clandestinos, cuyo alcahuete eran las propias bombas. Es la ironía de que, aunque el mundo se derrumbe hay espacio y tiempo para el amor.

Este momento del filme coincide con el final de la guerra, pero que no por ello los personajes han recobrado su esperanza, ésta sólo se recuperará o más bien la tendrán por primera vez después de que Bendrix se dé cuenta que la realidad de su relación con Sarah iba más allá de su capacidad de percepción y de narración. Esto se muestra en al menos dos escenas, la primera con un tipo de abstracción lírica y la segunda con el movimiento de cámara con un travelling que cambia de retro a avanzar, y que es de algún modo el recuerdo de Bendrix de la lectura del diario de Sarah. La primera escena es cuando ella está escribiendo la carta de despedida de su esposo para dejarlo definitivamente porque no puede estar sin Bendrix. El filme hace un primer plano a su rostro y a su mano que escribe la carta, y en el preciso momento aparece en el cuarto su esposo en perspectiva y fuera

72 Op. cit. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 122.

de foco, donde la secuencia se detiene y ella debe tomar una decisión⁷³. Decide irse con el esposo, pero vemos la segunda escena, cuando ella a pesar del fin de la guerra, en un travelling retro se encuentra con un marino que la besa repentinamente, y luego con un travelling avanzado ella lo deja y se va sin haber sentido nada, es decir, se encuentra en ese estado en que ni el mundo, ni sus sucesos pueden llenar la contradicción interna de estar llena de un amor que no conocía y de añorar melancólicamente su relación con Bendrix⁷⁴.

Es hasta que se reconcilian —paradójicamente cuando Bendrix alcanza a Sarah en una iglesia— que todo parece librarse de ese fatal destino. Su horizonte se abre cuando se encuentran juntos en un hotel frente a la costa británica en un plano general con la luz y el horizonte en claroscuros. Lo cual nos hace sentir que es un momento de calma entre el día y la noche, pero al mismo tiempo es un interludio de la tragedia que no se espera que acontezca, o de la cual los amantes no piensan cuando están enamorados, que es la muerte. Esta escena evoca de algún modo la luz que utilizaban los cuadros de Turner en donde la luz con el espacio se confundía y parecería no haber espacios sin luz⁷⁵.

5. Tercer acto o las potencias de lo falso como la repetición que trasciende.

El tercer acto, se constituye en la prueba final de fe para Bendrix, porque si bien su memoria a través de la narración lo ha llevado de la búsqueda de la reversibilidad a encontrarla con el acto de Sarah, como una repetición que configura esa imagen-cristal y que lo hace creer en ella de nuevo, aún falta que él mismo se ponga en la misma situación de Sarah de creer o no en la posibilidad de que ella no muera, y es aquí donde el sentido más profundo de la imagen-cristal y del devenir kierkegaardiano adquieren su fuerza con lo que Deleuze llama las potencias de lo falso. Esto es, donde la propia narración falsifica lo que consideramos como noción tradicional

73 Op.Cit, *The End of the Affair*, 01:08:46-01:10:00.

74 *Íbid.*, 01:02:00-01:03:07.

75 *Íbid.*, 01:21:23-01:22:56.

de verdad y realidad, como aquella cuyo sentido es jurídico, como la que nos dice que lo posible no puede devenir de lo imposible (vida de muerte) y que lo pasado es siempre necesario; precisamente en este acto estos dos principios se invierten y se muestran en la narración de Bendrix, por lo que al final no puede negar esa falsificación que se muestra con toda su generosidad en la forma de ser de Sarah, y cuando la realidad del fuera de campo, que ha estado presente desde el inicio del filme cobra al final del filme su sentido completo.

Este tercer acto comienza cuando Henry los alcanza en su paseo de recién enamorados para anunciarles que a Sarah le queda poco tiempo de vida, por lo que ambos se ven obligados a superar su antagonismo para cuidarla durante la agonía en su casa. El ámbito de estas escenas contrasta el resentimiento interior de Bendrix con la calma ante la muerte de Sarah, los tonos de los colores son grises y azules, Henry se encuentra entre penumbras y Bendrix sólo es enfocado en medios planos o primeros planos en sus rostros y sus manos al escribir o relacionarse con Sarah, pero su cuerpo sigue siendo uno que no se ha liberado, que no se deja de algún modo llevar por el amor o los acontecimientos que han sucedido. Es como si la música en consonancia con la luz y los tonos así como el cambio de ritmo de las secuencias con los acontecimientos hiciera la presencia de una realidad mayor que no se encuentra en el campo de acción de la cámara sino precisamente que se intuye, se presiente en ese fuera de campo, como le dice Sarah en su lecho de muerte a Bendrix, que deje de luchar, que se deje amar, esto en un primer plano que podría ser una abstracción lírica, en el cual él tiene que tomar una decisión como la de Sarah, quiere creer en el milagro pero al mismo tiempo no cree en el milagro, porque quiere que sea al modo en que él quisiera que ocurriera, no acepta que es un misterio⁷⁶.

Este tercer acto cobra un régimen cristalino como lo ha dicho Deleuze⁷⁷ porque se disuelven las rivalidades y los protagonismos de los personajes, deja de haber una narración que lleva de una causa a un efecto, y Bendrix aparece como un observador, tanto del agonizar de Sarah como del cuidar de Henry, ante una situación donde se han roto todos los lazos motores o las relaciones legales, y se está a la espera de todo lo posible, como dice

76 *Íbid.*, 01:28:09-01:32:05.

77 *Op. cit. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 172.

Deleuze: «lo virtual se desprende de sus actualizaciones y comienza a valer por sí mismo»⁷⁸. Ese virtual que vale por sí mismo es precisamente la realidad del fuera de campo que se ha venido haciendo cada vez más evidente durante el filme, cada vez menos posible de negar, gracias a la imagen-recuerdo, la imagen-cristal, la repetición y la elección de la fe. Lo cual es desde donde todas las propias pretensiones jurídicas de codificar la vida son impotentes, donde esa voluntad como querer-dominar el sentido de los acontecimientos, como si fueran relaciones causa y efecto, terminan siendo siempre inconsecuentes.

Esto es lo que sucede con Bendrix y su diferencia radical con Sarah, porque él demuestra aquí, como dice Deleuze, que no ha dado aún ese salto de fe y que al final no lo dará, que está profundamente enfermo de la vida porque quisiera que la vida fuera una relación causa y efecto en función de sus expectativas. La diferencia entre Sarah y Bendrix es que Sarah espera el milagro de la vida sobre la muerte sin esperarlo, y Bendrix lo espera deseándolo y forzándolo. El acontecimiento de la muerte de Sarah, así como fue la conversión de Sarah, se vuelve de nuevo un modo en que la memoria retrospectiva del narrador, que es Bendrix, aparece un modo de ser de las cosas que no es el que esperaba, deseaba o forzaba, sino uno que cuestiona toda su capacidad de comprensión, lo que detona su egoísmo y desafío con mayor fuerza hacia ese fuera de campo. Es decir, Bendrix se da cuenta que lo que está fuera de campo existe y tiene presencia, pero que no existe y no es como se da en el campo de lo filmado, por lo cual cuando muere Sarah arremete contra el sacerdote, y escribe que su diario de odio es contra Dios, que de algún modo es una forma de afirmarlo⁷⁹.

Lo cual le da un giro completo al filme y devela su sentido de fondo, convirtiendo la propia memoria de Bendrix en lo que Deleuze ha llamado una narración falsificante de la verdad jurídica⁸⁰, y por tanto en una forma en que el narrador queda ante ese fuera de campo de su propia conciencia y su propio control absolutamente; ante una absoluta vulnerabilidad y perplejidad del devenir de su propia historia, en el sentido de que no se repite el pasado como sucede en el ámbito de la identidad lógica, y no se

78 *Íbid.*, p. 172.

79 *Op. cit. The End of the Affair*, 01:31:53-01:34:26.

80 *Op. cit. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 178.

deducen los efectos de las acciones parecidas.

La narración falsificante es la imagen-cristal porque da un paso más, puesto que tiene efectos concretos en la forma de ser, ya no solo genera posibilidades nuevas, si no potencias nuevas. Tanto la imagen-cristal como la narración falsificante consisten en la simultaneidad de las dimensiones de la realidad que acontece, creando circuitos de afectación recíproca que permiten el emerger de algo diferente en sí mismo, de un ámbito cuya característica es ser novedad radical, en el sentido que no se subordina, ni se deriva de una codificación lógica o de un *télos* natural que define su necesidad. Si la imagen-cristal a través de la simultaneidad de lo virtual del pasado con lo actual del presente, hacía que lo actual se potenciara como posible futuro, y el pasado se actualizara como posible presente, en la narración falsificante se «plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos (...) plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso»⁸¹. Provocando con ello que el protagonista, en este caso Bendrix y Sarah —pero Bendrix en especial como protagonista de su propia narración— deja de ser el vehículo de la acción o el héroe de la resolución, o inclusive su víctima, si no que emerge una nueva narración que no era posible de anteceder y que requiere para comprenderla de los afectos para transformarse en un ser que está dispuesto a recibir lo que la nueva realidad le ofrece, y generar un vínculo que no proviene de sí, pero permite que otra narración u otro narrador aparezca en el sentido de la historia.

En el caso del filme esto le va sucediendo a Bendrix desde que llega Henry a anunciar la muerte próxima de Sarah, pues tiene que hacer lo inconcebible, vivir en el mismo espacio y tiempo que Henry y Sarah, para cuidarlos a ambos, a ella en su agonía con la esperanza de que no muera y a él por su agonía depresiva ante la muerte de Sarah. Bendrix, el amante, escéptico, rencoroso del mundo, egoísta y hedonista, no se imaginaba que era posible lo que ahora le sucedía y de lo que se hacía responsable, y es lo que Sarah en su lecho agonizante le pide constantemente a Bendrix, que deje de juzgar y que se deje afectar, se deje amar. Como nos dicen Deleuze y Kierkegaard, Bendrix se pone en una situación de elegir lo bueno o lo malo,

81 *Ibid.*, p. 178.

la vida o el nihilismo, no el bien y el mal como códigos o principios, sino como nos dice Deleuze:

(...) la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas posibilidades. (...) No hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia⁸².

Sarah está más viva que Bendrix a pesar de su agonía, porque desde su conversión ha metamorfoseado su vida generando nuevas posibilidades, ante lo cual Bendrix, en un primer momento, logra metamorfosearse, ¿qué los define? Una elección de generación que se vive como generosidad en relación con otro, sí mismo y el mundo. Pero ante la muerte de Sarah, que llega al culmen de la narración falsificante, porque para Bendrix no tiene sentido haberse generado de este modo si ella no va a vencer la muerte como sucedió con él, Bendrix se rebela contra la vida misma, contra esa potencia que ahora aparece como absoluta y que es la presencia de ese fuera de campo que ya hemos mencionado. Porque parecería que no hay nada que hacer y que no tiene sentido creer, su vida se debate literalmente entre lo bueno y lo malo, como dice Deleuze siguiendo a Nietzsche, donde lo malo «es la potencia de querer-dominar en el devenir agotado de la vida»⁸³, precisamente cuando Bendrix maldice las creencias de Sarah, su forma de ser, al sacerdote que viene a darle las condolencias en general, al mundo al que se convirtió Sarah y que definió el devenir de la historia y del mismo Bendrix. Y donde lo bueno, dice Deleuze es un «querer-artista o virtud que da, creación de nuevas posibilidades, en el devenir en surgimiento (...) lo bueno solo tiene un nombre, generosidad»⁸⁴. Donde el generoso se hace inconmensurable a todo juicio, porque lo generoso eleva a la enésima potencia lo falso o la voluntad de potencia hasta el devenir artista. Bendrix logró esa generosidad mientras Sarah agonizaba, pero después de su

82 *Íbid.*, p. 191.

83 *Íbid.*, p. 191.

84 *Íbid.*, p. 191.

muerte parece dejar de creer en ello, está en el clímax de su devenir como elegir.

Lo bueno o lo generoso como potencia de lo falso, que de nuevo no es del contenido empírico de la verdad, como dice Deleuze, si no de la forma de la verdad como jurídica, como juicio trascendental del devenir de las cosas, donde los afectos, lo diferente y las posibilidades, se enmarcan dentro del sujeto. Por ello, lo que se falsifica es la verdad del sujeto, del yo como estructura mental o del ego como el de Bendrix, y por eso la elección que tiene que enfrentar al final, entre lo bueno y lo malo en este sentido máximo, es esa elección de fe radical que hemos expuesto de Kierkegaard; pero donde el objeto de la fe ya no son las posibilidades o incertidumbres en relación a un acontecer, si no que ahora es un creer y un elegir radical, sobre si es o no es posible un devenir total. Ahora se trata de elegir o no elegir creer que todo o nada es posible como fundamento absoluto de la realidad, en particular es elegir si Bendrix cree o no en Dios en ese sentido.⁸⁵ Como nos ha dicho Catalina Elena Dobre, este acto de elección es el único que hace posible la verdadera repetición, como el acto de libertad del espíritu concreto del individuo, en donde la interioridad, se hace trascendente a la exterioridad como en el caso de Job:

(...) ¿es posible la repetición? Sí, sólo en el momento en el cual estamos preparados para ofrecerle a Dios un espacio dentro de nosotros; la repetición se vive en el instante en el cual la interioridad está por encima de la exterioridad, cuando lo particular está por encima de lo general. La repetición se da cuando el hombre se confronta con nociones como el absurdo o lo imposible. Pero este es el punto en el

85 Aunque Deleuze no se refiera al tema de Dios directa y explícitamente, creo que nada objeta a que la comprensión de Dios como todo lo posible pueda verse equivalente al concepto Deleuziano de plano de inmanencia, en el modo en que aparece en el filme, como un fuera de campo incisivo o que encuadra la presencia constante de lo virtual, ya que este es un infinito de múltiples posibles. Véase al respecto el interesante trabajo de Shakespeare, Steven. *Kierkegaard and the Refusal of Transcendence*. UK, Palgrave Macmillan, 2015. Impreso, en donde relaciona las ideas de Deleuze sobre la inmanencia con la transcendencia en Kierkegaard a través del concepto de Repetición y donde la comprensión de Dios en este sentido no está excluida necesariamente. Así como también el trabajo de Colucciello Barber, Daniel. *Deleuze and the Naming of God. Post-Secularism and the Future of Immanence*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. Impreso, en donde explora la intersección del discurso de la inmanencia de Deleuze con la filosofía de la religión y el implícito discurso cristiano.

que la repetición nos pone a prueba⁸⁶.

Esta prueba final es cuando en el funeral de Sarah, Bendrix se encuentra con el detective Parkis y su hijo, que tuvieron la función de ser testigos de esta relación, de los signos y el misterio⁸⁷. Parkis le cuenta cómo a su hijo le desapareció el lunar de piel que tenía en la mejilla, que Sarah había besado al confundirlo con un desposeído, por lo que nadie puede hacer creer al niño que ello no fue un milagro y cuyo vehículo fue la generosidad de Sarah. En ese momento el niño voltea hacia la cámara, se adopta el punto de vista de Bendrix que se acerca, hasta que vemos su rostro limpio de la marca del lunar ante el asombro absoluto de Bendrix⁸⁸, es el momento exacto en el cual debe tomar la decisión, de la fe o la duda, y como nos dice Kierkegaard:

La fe es lo contrario a la duda. Fe y duda no son dos especies de conocimiento que se determinan en continuidad una con otra, ya que ninguna de ellas son actos de conocimiento, sino que las dos son pasiones contrapuestas. La fe es el sentido del devenir, y la duda es una protesta contra toda conclusión que quiere ir más allá y por encima de la percepción inmediata y del conocimiento inmediato⁸⁹.

Esto quiere decir que si la fe es el sentido del devenir, según Kierkegaard, el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia según Deleuze, luego entonces la elección de la fe es la potencia de lo falso que permite el devenir como generosidad, como elección de lo bueno, afirmando la vida nueva, por lo cual lo imposible es posible, y en este sentido la concepción de Kierkegaard y Deleuze coinciden como nos ha dicho Andrew Jampol-Petzinger:

(...) los elementos de la concepción de la fe de Kierkegaard como

86 Dobre, Catalina, "La repetición: Un escrito sui generis en la autoría de Søren Kierkegaard." *Tópicos. Revista de filosofía*, Número 59, Julio-Diciembre, 2020, pp. 275-300. Impreso, pp. 291-292.

87 Op. cit. *The End of the Affair*, 1:36:07.

88 *Íbid.*, 1:37:06-1:37:37.

89 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 91.

un movimiento de la imposibilidad de una acción a su posibilidad, y el modo en como esto concede a la temporalidad algo de una eternidad de otro modo negada, nos permite argumentar que la afirmación de la temporalidad que ocurre dentro del marco de Kierkegaard es la misma que la «afirmación de llegar a ser» que vemos bajo la interpretación de Deleuze del Eterno Retorno⁹⁰.

Por lo tanto, el cine es el arte del devenir en la medida en que nos pone en la situación de la repetición que genera imágenes-cristal llevándonos a narraciones falsificantes; esto para elegir creer o no, como sucede con el personaje de Bendrix y su memoria que es a su vez la del espectador, y en ese sentido como nos dice Kierkegaard, creer que todo sea posible de nuevo porque : «la posibilidad de donde procede lo posible que se convierte en lo real acompaña siempre a lo devenido y permanece junto a el pasado (...) tan pronto como uno de los posteriores repite que algo ha acontecido (eso es lo que se hace creyendo), repite su posibilidad»⁹¹. Gracias al cine nos es posible llevar a cabo esta repetición de lo acontecido y así repetir su posibilidad, el cine genera vida de esta forma.

Este acto de fe como repetición que es la imagen-cristal constituye precisamente estas potencias de lo falso, tanto en el contenido del filme, como en la experiencia del filme mismo. Porque al ver un filme, como dice Westfall, «experimentamos el presente –su proyección– y su pasado –su grabación– simultáneamente, viendo como los eventos pasados se desarrollan en el presente como si sus resultados estuvieran aún por determinarse»⁹². Por lo que el devenir es la liberación del pasado de su ser solo pasado para permanecer siempre abierto en el presente tanto como el futuro; si bien no cambiando materialmente es enteramente diferente. El pasado no es la causa del presente como su antecedente y no es que se entienda mejor el pasado por el final del filme, si no que en el transcurso el pasado se hace radicalmente distinto, y esto es como han dicho Westfall y Andrew⁹³, el sentido de trascendencia que experimenta el espectador,

90 Op. cit. "Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze", p. 390.

91 Op. cit. *Migajas filosóficas*, p. 92.

92 Op. cit. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in *Fellini's 8 1/2*", p. 110.

93 Op. cit. "Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze", p. 396.

tanto como el personaje del filme, y que hacen que Kierkegaard y Deleuze convergen, porque para ambos la repetición es una cuestión de llegar a ser, de moverse más allá de la identidad o de las motivaciones moralistas de sus acciones, para traer algo nuevo al mundo, una transfiguración: «La repetición es un elevarse por encima de o más allá de sí mismo, ser y no ser lo que uno es, llegar a ser otro de lo que uno era pero de un modo transfigurador»⁹⁴.

Si bien Bendrix en la última escena del filme, no puede ya negar esta realidad del devenir como la presencia de ese fuera de campo que es Dios, como la condición de que todo es posible, no elige sin embargo la relación, y esta es su enfermedad mortal, que elige lucidamente no llegar a serlo. Lo interesante al final de todo es que existe objetivamente el devenir como repetición trascendente de los posibles y el cine logra visualizarlo, hacerlo evidente y pensarlo, desdoblado el presente del filme en el flujo del futuro desde el pasado; pero la elección, como en Bendrix, está en nuestras manos, si creemos o no en el cine, como ha dicho Catalina Elena Dobre, la repetición es una categoría espiritual y tiene que ver con la libertad, y sólo así es una categoría del futuro⁹⁵.

6. Conclusiones

Podemos ver entonces cómo se da una convergencia entre el sentido del devenir en Kierkegaard y Deleuze en términos de la concepción misma de lo esencial de la narrativa cinematográfica: que ésta genera imágenes-cristal para potenciar lo falso de la vida, y hacerla emerger en su verdad como nuevas posibilidades, lo cual nos pone en situación de creerlo o no para que se generen de forma efectiva estas potencias. Porque como hemos dicho, el acto de fe en Kierkegaard como sentido del devenir comprende el mismo sentido que para Deleuze genera la potencia de lo falso como paso de concretización de las imágenes-cristal, de tal forma que en *The End of the Affair* vemos en el contenido de la historia y en su forma fílmica, esta potenciación de generación de vida como acto de fe, por ello Deleuze decía

94 *Ibid.*, p. 109.

95 Op. cit. "La repetición: Un escrito sui generis en la autoría de Søren Kierkegaard", p. 282.

que el cine no filma los hechos si no la fe en este mundo. Y es el sentido profundo de decir que el cine es una memoria del futuro, porque no es un archivo de recuerdos, si no recuerdos que reactivan en tiempo presente su sentido del devenir y por tanto la renovación del futuro como realidad inherente a la simultaneidad del pasado en el presente, permitiendo así su liberación que se da por ese salto cualitativo de fe, que es la libertad concreta de cada individuo, como personaje o como espectador.

Para ello el filme utiliza los flashbacks dentro del tiempo subjetivo del narrador que es Bendrix, para hacer que el mismo Bendrix salga de la esclavitud de su propia narrativa que está sujeta a sus prejuicios, a sus deseos y a su egoísmo. Tan es así que cada flashback o recuerdo le produce diversas versiones de las mismas escenas ya sea como recuerdo, ya sea como lo que sucedió o ya sea como lo que podría haber sucedido. Además, el recuerdo de lo narrado íntimamente por otro en el diario de Sarah y el testimonio externo del detective, de nuevo dentro de su propio tiempo subjetivo, hacen que ese tiempo quede con insuficiencias sobre sí mismo, se abra a posibilidades nuevas, que no son encuadradas en el filme, porque no pueden ser objeto de su subjetividad, si no que están fuera de campo, pero presentes, y por eso es un misterio, porque es tan presente que al final del filme no se puede negar, y solo queda la prueba de elegir o no elegir relacionarse con él.

Estos manejos del tiempo, con el cine de cuerpos y con las abstracciones líricas, permiten comprender que lo que el personaje busca con la narración y con el filme, es de algún modo poder comprender a Sarah, es decir, reconciliarse con su modo de haberse convertido, de haberse liberado y de afrontar la muerte, cuestión con la que Bendrix se encuentra resentido, pues por un lado amaba apasionadamente a Sarah, pero no creía en la duración de la vida por su propia experiencia con la guerra y con mayor ironía al final por perder a Sarah, Bendrix presenta el drama de la pregunta fundamental de ¿qué sentido tiene el amor en un mundo que se termina en cualquier momento? ¿cómo revertir la muerte en vida?

En este proceso el filme presenta a Bendrix que convirtió ese amor en un proyecto a futuro, pero ese amor finalmente tuvo que librarse del placer y del futuro, para ser un cuidado de la agonía de Sarah; paradoja máxima, el mayor amor es cuidar la muerte del amado que no puede revertirse, ¿qué es entonces lo que se revierte con la repetición? Esta podría ser la cuestión final del odio del personaje y de la paradoja del espectador, Bendrix como narrador que narra su propia historia al parecer busca esa

fe en hacerse contemporáneo con el devenir de su relación con Sarah, pero lo que sucede de forma sutil durante el filme y de modo evidente al final, es que la reconciliación buscada no es revivir a Sarah, si no en vivir con la vida que generó su acto de fe. Para lo cual el mismo Bendrix se deconstruye a sí mismo con su propia retrospectiva, buscando en esas bifurcaciones del tiempo, buscando en las repeticiones, que le den esa potencia vital que falsifique el fondo de su odio, que la vida y el amor se terminan, lo cual se hace efectivamente presente en el fuera de campo del milagro. El amor es presente, más profundo que su representación, y es potencia de fuera de campo que le da sentido a lo que se representa, pero para ello no solo hay que hacerlo presente sino elegirlo, en este sentido Bendrix no quiere dejar de ser el personaje que se ha creado de sí mismo, al final la potencia máxima es darse cuenta que es posible creer o no-creer en este mundo como ha dicho Deleuze, y esto es lo que produce el cine con su visualización del desdoblamiento del tiempo presente, nos lleva afectiva e intelectualmente al punto máximo donde no es posible negar que esa fe es posible y sensata, pero al final es la persona en su soledad ante esta experiencia quien tiene la decisión de elegir o no.

7. Bibliografía

Ardid, Jordi y Giráldez Marta. *Neil Jordan*. Madrid, Cátedra, 2017. Impreso.

Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Ciudad de México, Paidós, 2016. Impreso.

Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York, Routledge, 2003. Impreso.

Colucciello Barber, Daniel. *Deleuze and the Naming of God. Post-Secularism and the Future of Immanence*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. Impreso.

Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2009. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 2012. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009. Impreso.

Deleuze, Gilles. "El método de dramatización". *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* Valencia: Pre-textos, pp. 127-53. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2004. Impreso.

Deleuze, Gilles. "El cerebro es la pantalla". *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 255-256. Impreso.

Dobre, Catalina. "La repetición: Un escrito sui generis en la autoría de Søren Kierkegaard". *Tópicos. Revista de filosofía*, no. 59, Julio-Diciembre, 2020, pp. 275-300. Impreso.

Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, Alianza, 1997. Impreso.

Jampol-Petzinger, Andrew. "Faith and Repetition in Kierkegaard and Deleuze". *Philosophy Today*, vol. 63, no 2, (Spring 2019), pp. 383-401. Impreso.

Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia en Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos*. Madrid, Trotta, 2016. Impreso.

Kierkegaard, Søren. *Migajas filosóficas*. Madrid, Trotta, 1997. Impreso.
Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2006. Impreso.

Sinnerbrink, Robert. *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. New York, Routledge, 2016. Impreso.

McGuirk, Paul. *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*. Dublin, Kalergo, 2016. Impreso.

Shakespeare, Steven. *Kierkegaard and the Refusal of Transcendence*. UK, Palgrave Macmillan, 2015. Impreso.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid, RIALP, 1997. Impreso.
Wahl, Jean. *Tratado de metafísica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso.

Westfall , Joseph. "ASA NISI MASA: Kierkegaardian Reptition in *Fellini's 8 ½*". *Transcendence and Film. Cinematic Encounters with the Real*. Ed. David P. Nichols, London, Lexington books, 2019, pp. 99-121. Impreso.

Zucker, Carol. *Neil Jordan. Interviews*. Kindle ed., University Press of Mississippi, 2013. Impreso.

8. Filomografía

The End of the Affair. Dir. Jordan, Neil. Columbia Pictures, 1999. Cine.