

Una mirada de lo ausente. La representación fílmica como espejo de lo que el hombre no es

A view on absence. The filmic representation as a mirror of what man is not

Víctor H. Palacios¹

RESUMEN: El cine es un medio privilegiado de exploración de la condición humana, no sólo en aquello que ésta tiene de efectivo y visible, según el realismo convencional. Fundamentalmente el cine refleja lo humano en lo que oculta pero sugiere poderosamente. Sus imágenes pueden contener más que una reproducción de realidades verificables empíricamente, la insustituible perspectiva de una mirada personal así como el vislumbre de esa intensidad inasible pero legítimamente “real” de sueños, terrores, ilusiones y toda suerte de elaboraciones afectivas, lúdicas y conceptuales que componen la psicología y el momento vital de un autor. El hombre es también lo que no tiene, lo que aguarda o teme. Y el arte cinematográfico es un auxilio eficaz en la visualización de estas profundidades esquivas que adquirirían una naturaleza en otros soportes artísticos (la palabra, la materia, el color).

Palabras clave: Cine, hombre, realidad, posibilidad, representación.

ABSTRACT: Cinema is a privileged mean for exploring human condition, not only on that that is visible and effective following conventional realism. Fundamentally cinema reflects the human element in what it hides but at the same time shows powerfully. Its images may contain more than a mere reproduction of realities empirically verifiable, the unsubstitutable perspective of a personal view as well as the unholdable intensity of ‘truly’ presented dreams, horrors, illusions and all sort of afective elaborations, ludic and conceptual that compose the psychology and vital moment of an author. Man is also what it lacks in the visualization of these hard-to-hold deepnesses that will acquire a proper nature in other artistic means (word, mater, color).

Key words: Film, man, reality, possibility, representation

1 Profesor de Filosofía del Departamento de Humanidades de la Universidad de Piura. Licenciado en Educación y Diplomado en Historia por la Universidad de Piura; Diplomado en Filosofía y Máster en Filosofía por la Universidad de Navarra (España). Ha participado de diversas reuniones académicas en universidades de Lima, Bogotá, Montevideo y Loja (Ecuador). Ha publicado artículos de su especialidad en revistas de España, Colombia y Uruguay. vhpalaci@udep.edu.pe

La pantalla de cine: un enorme rectángulo encendido sobre una multitud de solitarias miradas. Cuando aún rige la iluminación ambiental, poco antes de la proyección, nadie dirige sus ojos hacia esa superficie blanca y vacía, su verdadera naturaleza. Al apagarse las luces, como en la caverna de la alegoría de Platón, una fuerza surgida a espaldas de los que observan llena ese espacio y empieza a aspirar las miradas llevándolas sin resistencia sobre una sucesión impredecible. A partir de entonces, esto es lo que existe, la única realidad. Quien mire hacia atrás escudriñando el origen del haz que transporta las figuras, quedará desterrado sin remisión, expulsado del paraíso.

Por cierto, la forma del écran es la de una ventana horizontal. La ventana ha sido durante siglos la única sala de cine accesible a los mortales. A través de ella han atisbado un barco que zarpaba, un caballo que llegaba, una lluvia que bajaba o unas flores que crecían, unas gentes que se iban y otras que venían. En el siglo XV, Pico de la Mirándola comparó las pinturas de caballete con ventanas porque también para él un marco era una invitación irresistible, como si desde la fría penumbra de una habitación nos acercáramos al óleo o la acuarela para contemplar un exterior y quedar inmóviles, embobados, auscultando los detalles de la tela, imaginando un mundo, una vida. Pero se trataba de una imagen inmóvil e inalterable, y por ello urgida a contener, como diría Lessing, un instante preñado de significación.

La sala de cine es esto igualmente: la oscuridad del recinto y un universo -de masas de extras o de sigilosas intimidades- que relumbra delante. Aunque, aquí lo que hay más allá del alféizar sobre el que las pupilas se acomodan no es exactamente la calle y su ajetreo ingobernable. Lo percibido en el cine es lo que la cámara ha registrado y unas manos han cortado. Una representación sobre la que han intervenido libertades individuales y términos contractuales, condiciones técnicas y propósitos estéticos, criterios variables y circunstancias impensadas; y en el curso de la cual, además, ojos ajenos suplantam a los nuestros, conduciéndolos de un modo irreversible, fascinante y despótico. Para hacernos ver no necesariamente lo que ellos han visto en realidad.

Un fundido en negro con el que se pasa de una a otra escena es como un párpado que baja durante una fracción de segundo. Pero en seguida no se encuentra uno con lo mismo, pues este mirar que dirige el nuestro no tiene la continuidad de la visión natural. Aun puede ser una mirada que se cierra y sueña, y tiene la maravillosa habilidad de hacernos ver los engendros de su dormición. Es, por tanto, una mirada construida; fulgurante o morosa, amplia o detallada, pero invariablemente elaborada. Como se sabe, inclusive el realismo es un punto de vista ante las cosas.

Cuando uno mira en un cuarto o al aire libre no se limita a hacer un calco

neutro de lo circundante, sino que selecciona y recorta. Primero porque padece las limitaciones del procedimiento ocular; segundo, porque a cada forma y a cada color agrega irremplazables capas de símbolos, recuerdos y emociones. Nadie mira “nada más”. Con tanta más razón, la visión cinematográfica no es la de las córneas de aire de una ventana que da a la plaza.

Lo que en definitiva captamos durante la función no es unos jinetes que disparan, unos barcos que naufragan o las palabras, las peleas o los besos de unos personajes. Sino a otro sujeto que mira por nosotros, y que lo hace de una forma determinada. Que mira lo que piensa, teme, desea, detesta y lo que lo enternece. Que aun puede mirar con displicencia, como no mirando nada al mismo tiempo. Sí, estoy de acuerdo con que el cine es un reflejo del hombre, pero también con que es simultáneamente el reflejo de “un” hombre, trazos de un autorretrato inconcluso e involuntario.

Es cierto que desde temprano se entendió el cine con la misma mecanicidad con que se acogió la novedad de la fotografía: la aparición de un prodigioso instrumento de consignación de los hechos². El mismo

Louis Lumière creyó ver en el artilugio que acababa de inventar una estricta utilidad científica. Es curioso, encantador diría, que una de las primeras muestras del cinematógrafo haya sido el prosaico arribo de un tren a una estación en Francia, y poco después, en 1902, George Méliès haya filmado una locomotora que sube a los cielos en un decorado de fantasía (en *Viaje a través de lo imposible*). Algo imaginario, irreal, henchía el mirar de Méliès.

Si hay algo que ocupa el interior de un individuo no es solamente el montón de sus órganos escondidos bajo la piel. Tampoco a secas un organigrama de facultades espirituales (inteligencia, voluntad, etc.). Cualquiera que vea dentro de sí empezará por sentir un peso inesperado: una densidad indiscernible, una agitación diversa. Si por algo se conoce a una persona, en una conversación por ejemplo, es no tanto por lo que ella dice, sino por el cúmulo de memorias y deseos que habitan sus silencios, que inspiran o restringen sus decisiones y sus actos. Ciertamente, invocaciones de lo que ya no existe y reclamos de algo que no aparece. Resonancias de algo que perdió pero que conserva, de algo que no tiene pero que ya mima, de algo que no es pero que existe dentro de él. En

2 A propósito de la relación entre estas dos artes contemporáneas, según Roland Barthes, “contemplar una fotografía no es apuntar hacia un estar-allí sino a un haber-estado-allí. [...] Por esta razón la fotografía tiene un débil poder proyectivo, y en vez de una conciencia mágica o ficcional suscita una mirada puramente espectral, una actitud de contemplación desde la exterioridad. “El esto fue hace retroceder al soy yo”. La fotografía es así muy distinta del cine, arte de ficción y narrativo [...]; el espectador de cine no apunta hacia un haber-estado-allí sino a un estar-allí viviente”. (cfr. Metz, 2002, 33-34)

suma, estratos de virtualidades que ensanchan la escualidez del instante, que hacen estallar las sofocantes cuatro paredes de su minúscula porción de geografía.

Por tanto, en la interioridad hay mucho más eco que sustancia maciza. Una tensión hacia lo inaccesible; una carencia que impulsa. El hombre se halla como ahuecado por una intencionalidad, por un espesor de miedos y expectativas que prenden el brillo de los ojos y ahondan la lámina de las palabras. El humano es también aquello que no es. La rebeldía, la nostalgia, la espera; esto es lo que explica lo que nos pasa, lo que provoca unas veces el desastre pero otras y no pocas lo que consuela o enaltece. Sólo el hombre supera infinitamente al hombre, decía Pascal.

La creatividad, y no únicamente la artística, es un resultado de esta acumulación desbordante, de esta efusividad que revela una insuficiencia congénita y una inquietud que nunca se apacigua. No nos basta la inmediatez en torno, nos apremia inaugurar territorios impalpables donde indagar otros mundos, donde proseguir las búsquedas que se ejecutan o fracasan en la cotidianidad. El medio fílmico aporta para ello una peculiar expresividad que preserva la intangibilidad de lo irreal, pues no sustituye jamás las cosas

mismas. En el cine se ve, pero no se toca. Y el tacto es la más irrefutable de las verificaciones, como recuerda la famosa escena evangélica del apóstol que duda de la Resurrección del Maestro³.

La intuitiva reflexión con que Mary Shelley presentó su novela *Frankenstein*, tan vinculada a la historia del cine, ilustra la ventaja de los tratos con lo inexistente: “El acontecimiento que da interés a esta historia -dice- no tiene las desventajas inherentes a las narraciones que tratan de espíritus o magia. Me sedujo por lo nuevo de las situaciones que podía llegar a provocar, puesto que, si bien físicamente imposible, otorga a la imaginación la posibilidad de adentrarse en las pasiones humanas con más comprensión y autoridad de las que ofrece el simple relato de hechos estrictamente reales” (Shelley, 2004, 36). Sin embargo, no siempre hace falta escalar una ficción arriesgada para asomarnos a las posibilidades envueltas en la normalidad. Corrientemente nos sumergimos en ensimismamientos que hemos aprendido a ejecutar, a lo largo del siglo XX, como proyecciones fílmicas internas, pues de pronto todo se oscurece alrededor y, aun con los ojos abiertos, asistimos a la privacidad de un mundo incomunicable, claro y secuenciado como el tiempo real. El llamado séptimo arte nos ha enseñado a alucinar lo que ocultamente nos aqueja,

3 Dice Christian Metz (2002, 36): “Muy a menudo, la referencia implícita al sentido táctil, árbitro supremo de la “realidad” -lo “real” se confunde irresistiblemente con lo tangible-, hace que sintamos como reproducciones las representaciones de los objetos”.

con una incomparable mayor vivacidad que las novelas o el teatro⁴.

Por ello, las películas pueden verse como una visualización de introspecciones. Tantas veces ellas han exhibido lo irrealizado, lo imposible, lo vedado, todo aquello que el director o el guionista han escarbado en lo recóndito de sus vidas. Espectar sus trabajos no sólo posee el vigoroso estímulo que produce la atención de lo distinto, sino que, justamente en la medida en que sus miradas guían a las nuestras, provocan una empatía que permite reconocernos en el centro de esas evoluciones que fluyen casi musicales y que revelan, de paso, cursos posibles de la experiencia del espectador.

Para demostrarlo, me gustaría recurrir a unos ejemplos. Proponer, en concreto, tres momentos significativos del medio cinematográfico como expresión de lo que hay de inacabado y proyectivo en la condición humana.

En primer lugar, si hay una obra personal que ofrezca un compendio de humanidad es, a no dudarlo, la de Charles Chaplin. Escatimo las

presentaciones de rigor por la universalidad de su nombre. Querría centrarme de inmediato en un célebre pasaje de su filmografía. El relato de un sueño, exactamente, el llamado “baile de los panecillos” de la película *La quimera del oro*, de 1925. El vagabundo Charlot, que ha escapado de morir en los hielos, se ha visto súbitamente favorecido por un desconocido benefactor que le cede su cabaña.

Enamorado de una joven que conoció en la ciudad de los buscadores de oro, la invita a ella y a sus amigas a una cena de Año Nuevo. La respuesta positiva lo entusiasma. Ha trabajado duro para conseguir dinero. Por fin prepara la cena. Tiene lista la mesa, se ha vestido con modesta pulcritud y su corazón galopa en la quietud de la espera. El montaje permite comprobar que las chicas en realidad se divierten lejos de allí, olvidando la humilde invitación del forastero. Las horas pasan, Charlot sucumbe al cansancio y queda dormido sobre la mesa. De pronto, sucede esto...⁵

Sin duda, es éste un maravilloso espectáculo de un mínimo de recursos y una delicada y eficaz gestualidad⁶. En otras películas de Chaplin, por ejemplo

4 Michel Ciment comenta: “El cine mismo, ¿no es otro modo de expresión de la voluntad de dominación y reproducción? Las sombras chinas, los juguetes ópticos se revelan como una de las grandes pasiones del siglo XVIII. Son el origen de la búsqueda de la ilusión que el cine llevará a su máxima expresión [...] El cine, y antes que él la novela realista nacida en el siglo XVIII, plantean de manera más aguda que nunca el problema epistemológico de la correspondencia entre la obra de arte y la realidad que imita. Problema mencionado por Alex durante el tratamiento Ludovico de *La naranja mecánica* cuando exclama: ‘Es extraño cómo los colores del mundo real no parecen realmente reales hasta que no se ven en la pantalla’” (Ciment, 2000, 75). Sobre esta cuestión del poder reificador o la “impresión de realidad” específica del arte fílmico, véase Metz, 2002, 32 y ss.

5 Durante la lectura de esta ponencia en el Congreso de Cine cuyas actas recoge esta publicación, se realizó la proyección del fragmento mencionado. Por lo demás, la escena es conocida y, como en los dos siguientes ejemplos, se describe en el comentario subsiguiente.

Al sol, El chico o *Tiempos modernos*, aparecen también estos insertos idílicos, risueños y conmovedores. Hay en esta escena, en concreto, una mezcla indiscernible de destreza pantomímica y coreográfica, y de nobleza, amor e indignancia. Emociona ver a Charlot sugiriendo que, en lugar de palabras, escogerá otro modo de expresarse, en un primoroso e implícito manifiesto artístico, según el cual la esencialidad del lenguaje fílmico reside en la pura imagen, libre de sonido propio. Un medio de expresarse a sí mismo también, pues el ser imaginario que baila a través de los panecillos es el propio cineasta. Lo que sobrecega es que esta ingeniosa teatralidad se desbarata en la conciencia del espectador que conoce su irrealidad, pero que igualmente sueña con el sueño de Charlot y ve colarse en esta pausa de la acción la cristalina benevolencia del soñador.

Explicaciones científicas aparte, el flujo onírico deja siempre una inconfundible impresión de capricho. Es como si una enigmática libertad aconteciera dentro del soñador, que no controla su experiencia. En el uso común, se suele acusar al “soñador” de insensato o escapista, pero nadie negará la consolación que le brindan sus ensoñaciones. Seríamos miserables si se nos despojara de la capacidad de conectar con una región de idealidad y consonancia, y de paladear ese sabor instantáneo, frágil, pero reparador en el

arduo itinerario de un alma grande que quiere mucho y por ello siempre tiene poco. No nos quedaría ni la nobleza soberana que dicen unos versos de Schiller: “Lo que nunca y en ninguna parte ha sucedido, / Sólo eso no envejece nunca” (cit. por Schopenhauer, 2004, 302). Los sueños de Chaplin son demasiado hermosos para el mundo; pero de estas ausencias estaba hecha su forma de ser.

Un segundo ejemplo es la escena final de un trabajo de Guiseppe Tornatore, *Cinema Paradiso*, de 1989. En esta historia, en parte autobiográfica, Totó es un niño vivaz en un pueblo del sur italiano. Monaguillo de la Iglesia, un día espía al párroco en su actividad de censor del cinema local. Totó descubre que éste ordena a Alfredo, el modesto proyccionista, el corte de los fotogramas en que los protagonistas se besan. Totó intenta que Alfredo le regale los restos cortados, pero recibe una negativa. Durante las proyecciones públicas, el niño se ríe del público irritado por estas supresiones, a la vez que mira hacia atrás auscultando el origen de la proyección. A regañadientes, Alfredo termina enseñándole su oficio. Más tarde, el joven Totó adquiere una pequeña cámara con la que ensaya sus primeras grabaciones. En una de ellas, nada menos que de una estación de tren, conoce a Elena, una hermosa muchacha de la que queda enamorado.

6 Dice Manuel Villegas López: “Esta danza tiene su origen en las marionetas londinenses de los Walton, que Chaplin admiró en su niñez, y gustaba reproducir para sus amigos de Hollywood” (Villegas, 2003, 282).

Evidentemente, la descubre por el visor de su máquina; es decir se enamora con el auxilio de la percepción cinematográfica. Elena lo acepta, pero una serie de avatares los separan hasta que se hace el silencio de un amor ya inviable. Alfredo lo exhorta a marcharse, a hacer su vida lejos y no volver atrás. Totó conquista el mundo: con los años se vuelve un director de cine importante, que goza de una celebridad que le permite disponer siempre de una compañía femenina sin llegar a un compromiso. La súbita noticia de la muerte de Alfredo rompe su alejamiento del pueblo natal. Asiste a los funerales de quien había sido su padre sustituto, recorriendo atónito la inexorable transformación del lugar y la demolición del cinema de la infancia. En medio de tantas emociones se renueva el recuerdo de Elena. Antes de volver a Roma, recibe un regalo que Alfredo había dejado preparado para él: una caja con películas. En el último acto, Totó pide a un asistente la proyección de este material...⁷

En la penumbra un rayo exhala imágenes reconocibles para el Totó adulto: aquellos fragmentos de los besos cercenados en las sesiones del Cinema Paradiso. Sólo al seguir los meandros de la historia, el espectador aquilata esta

preciosa escena. Los retazos seriados son las raíces de la vocación profesional del protagonista; el pretexto por el que se acercó a Alfredo; un secreto de esos que tienen las personas que se quieren (el acceso a unas imágenes negadas al resto del pueblo). Pero son, asimismo, cuadros de amor censurados por el implacable devenir, enlaces expulsados de la visualidad, casi inexistentes. Como la irremplazable Elena desterrada por las circunstancias, reducida a una remembranza incomunicable; un dorado recodo de su vida, fugaz como las secciones de una tira de película. El proyector gira veloz, indetenible. Como una especie de Cronos, dios helénico del tiempo, engulle lo que expone llevando hacia su interior impenetrable el obsequio del instante. Cada beso que brilla ante los ojos arrasados de Salvatore Di Vita -nombre completo y semántico del personaje-, se va con el movimiento de la vida misma, insalvable. Queda el consuelo de que al menos aquello que ya no es no ha caído en la nada absoluta, sostenido por los temblores del recuerdo, pero también por la certeza de que la condición de lo que desaparece sólo podría ser la de lo que un día apareció, la de lo que fue real para siempre⁸. El cine se torna, entonces, preservación de lo

7 De nuevo, proyección del segmento citado.

8 Dice, muy a cuento, Fernando Savater, "si la muerte es no ser, ya la hemos vencido una vez: el día que nacimos. Es el propio Lucrecio quien habla en su poema filosófico de la *mors aeterna*, la muerte eterna de lo que nunca ha sido ni será. Pues, nosotros seremos mortales pero de la muerte eterna ya nos hemos escapado. A esa muerte enorme le hemos robado cierto tiempo -los días, meses o años que hemos vivido, cada instante que seguimos viviendo- y ese tiempo pase lo que pase siempre será nuestro, de los triunfalmente nacidos, y nunca suyo, pese a que también debamos luego irremediabilmente morir" (Savater, 2003, 41).

interrumpido, genealogía del rostro y calor de la memoria.

Ello hace a este arte compartir con la música la expresión de la fluencia del vivir en lo que tiene de incesante ser y dejar de ser. Ciertamente, congelar un sonido pararía el proceso, desquiciaría el sonido y nos privaría del conjunto de la melodía⁹. Análogamente, el decurso fílmico no puede instalarse y quedar inmóvil. Por ello coincide tan especialmente con el ritmo de la vida que necesita destruirse a sí misma para seguir, para terminar de ser y ser algo por fin, trazar un periplo y decantar una identidad. Porque el final imprime el significado de lo recorrido, como dice Hannah Arendt¹⁰. Lejos de la situación inhumana e insoportable de la inmortalidad terrena que conjetura Borges en un conocido relato¹¹. Sólo perdiendo es posible extrañar y anhelar, esos dos gestos esenciales de lo humano. Como se sabe, nadie ama sino aquello que puede perder.

Cuento con un último pasaje tomado de *Senderos de gloria* de Stanley Kubrick, filmada en 1957, una realización controversial en su tiempo. Quizá sea más conocida la ilustración que de la oscuridad de lo humano hace este director en otros films. Su pesimismo

carece del humor de un Alfred Hitchcock, pero en cambio su exploración de lo antropológico es más audaz y penetrante. No obstante, *Senderos de gloria* ofrece una intuición luminosa, justo en el desenlace de su relato. El coronel Dax (protagonizado por Kirk Douglas) se retira abatido tras comprobar los entresijos de vanidad y abyección que discurren entre la alta oficialidad del ejército francés. Ha abogado con denuedo por unos soldados a su mando condenados por un injusto consejo de guerra, sin poder sobreponerse a la vil maquinaria de sus superiores. De pronto, desalentado, percibe el vocerío que proviene del interior de una taberna, y se detiene un momento...¹²

Vemos primeros planos de caras enmarcadas por uniformes y galones desatadas en una euforia que los asemeja a simios que aúllan, saltan y se salivan lujuriosos. Milagrosamente, la delicada voz de la cantante va llevando sus ademanes desde la brutalidad hasta la atención, el silencio, la emoción y finalmente las lágrimas. Como un ensalmo, la canción¹³ lava sus fierezas y los transfigura, como insinuando el poder del arte para rescatar a un ser, el humano, tan proclive al fango¹⁴. Tiempo después, en *Odisea del espacio*, Kubrick hará una enunciación más radical del

9 Cfr. Sartre, 2003, 37-38.

10 Cfr. Arendt, 1984, 34-35.

11 "El inmortal" recogido en *El aleph*.

12 Proyección fílmica.

13 Se trata de un tema popular alemán -"Troeyer Hussar"- interpretado por Susanne Christian, joven también alemana que se convertiría luego del rodaje en esposa de Kubrick (cf. Riambau, 1999).

arte y la tecnología como la doble descendencia de un mismo progenitor: aquella mano capaz de manipular un instrumento tan útil como susceptible de criminalidad, en aquel salto proverbial que es el paso de los giros en el aire de un hueso con que un homínido ha apaleado a su rival a los desplazamientos de una nave espacial, al ritmo de un vals vienés. Es una cátedra de cine y, también, una doctrina filosófica.

El final de *Senderos de gloria* incide más bien en esa oscilación de que pende el destino individual, el debate interior de la conciencia donde flota una potencialidad de ambivalencias y contradicciones. Como diría el místico alemán Ángelus Silesius, en un solo instante se puede caer al abismo o ascender a los cielos. Es el vibrante cruce de caminos en que reside la voluble condición humana. Con ello, la cinematografía se atreve a recoger la incertidumbre y la imprevisibilidad de la existencia sujeta a la paradójica libertad que nos singulariza, este “adorable tormento” que supone preferir el riesgo del infierno al paraíso asegurado. El delicado titubeo que, como el aleteo de una mariposa, bien puede desencadenar un huracán, o apenas abanicar unas flores.

De nuevo, el cine deslizándose como a orillas de un océano, al borde de una

masa inestable que puede cobrar las más diversas direcciones y adquirir las más insospechadas formas; hecha de una sustancia tan inofensiva y atravesable como poderosa y modeladora de continentes cuando alcanza la intensidad. Como la misma sensación expectante que nos embarga cuando, a punto de empezar una película, se apagan las luces y comienza, impredecible, una imagen de la vida.

Éste es el don cinematográfico justamente: la posibilidad no sólo de exhibir todo lo potencial que hay en lo humano, graficándolo, componiéndolo, sino de darle además un movimiento que le confiera la continuidad de la existencia fuera de la sala de cine y la continuidad que fluye bajo los ojos ocupados del espectador. En esta luminosa exteriorización no se cumple únicamente una fascinación narrativa o una demostración técnica, se efectúa también el prodigio de una aprehensión más rica e inquietante de ese lado abierto y dúctil de nuestro ser que es todo aquello que no somos. Y por ello mismo, extendiendo la famosa frase de Dilthey, el arte, siempre móvil y en perpetua exploración, como un órgano de comprensión, pero también de intensificación de aquello que es lo específicamente humano: la relación constante con la propia condición.

14 Ciment (2000, 71) interpreta la misma escena de manera opuesta: “No se comprendió bien el final de *Senderos de gloria*, al interpretarlo en un sentido humanista, en el espíritu, digamos, de *La gran ilusión*. Después de la ejecución de sus tres compañeros inocentes, los soldados más o menos pasivos van a escuchar a una cantante que les arranca lágrimas con una canción facilon y sentimental. Kubrick termina con una nota de ironía amarga una película donde el sarcasmo está omnipresente, a veces abierto, otras subterráneo como en las escenas de los altos mandos”. En mi opinión, un punto de vista discutible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDDT, H. (1984). *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- CIMENT, M. (2000). *Kubrick*. Madrid: Akal.
- METZ, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- RIAMBAU, E. (1999). *Stanley Kubrick*. Madrid: Cátedra.
- SARTRE, J.P. (2003). *La náusea*. Barcelona: Sol 90.
- SAVATER, F. (2003). *Las preguntas de la vida*. Barcelona: Ariel.
- SCHOPENHAUER, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- SHELLEY, M. (2004). *Frankenstein*. Madrid: Punto de Lectura.
- VILLEGAS, M. (2003). *Charles Chaplin. El genio del cine*. s/c: Folio.

Copyright of Revista de Comunicacion is the property of Revista de Comunicacion-Universidad de Piura and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.