

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL CINE:  
OTROS TRAYECTOS EN LOS ESTUDIOS  
CINEMATOGRAFICOS

**Vicente Castellanos Cerda\***

Las teorías sobre el cine prácticamente aparecieron en el momento del invento mismo del cinematógrafo. A la par de este arte del siglo XX, resultado del genio artístico y de la creación mecánica, surgieron las primeras reflexiones filosóficas que explicaban por qué el cine era un arte autónomo. Los intereses iban desde las relaciones entre cine y realismo artístico hasta las problemáticas de la representación fotográfica del medio.

Los escritos de la primera parte del siglo XX pretendieron descubrir la esencia del film para legitimar su lugar en la cultura contemporánea. Las explicaciones no se dieron en un campo terso, por el contrario, las posturas se hallaban encontradas entre aquellos que vieron en el cine un arte que debió superar sus propias limitaciones para representar el entorno natural y social del hombre y aquellos que consideraron al cine un arte mecánico de reproducción de la realidad.

En los años 70, la influencia del estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis, hizo que el cine se discutiera más allá de los círculos de

\* Nace en la ciudad de México en 1966. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales con orientación en Ciencias de la Comunicación (UNAM), maestría (UNAM) y licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UAM-X).

Presidente de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (2003-2005).

Líneas de investigación: Estética del cine y semiótica de los medios masivos de comunicación.

Ha participado en dos proyectos de investigación, El primero se tituló "Actualidad de la Lingüística" y fue financiado por el CONACYT (1996-1998). El segundo llevó por título "Semiología de la cultura: significado del espacio escénico (IN400199)", financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM.

Ha publicado reseñas de libros, artículos y ensayos en revistas académicas de las siguientes universidades y asociaciones: UAM-X, Universidad Veracruzana, ENAH, UNAM, AMIC y CONEICC.

la crítica, de los creadores cinematográficos y de las revistas especializadas. El cine entró de lleno al debate de las disciplinas sociales dentro de las universidades. El cambio en las preguntas fue evidente y la búsqueda de la esencia fílmica fue desplazada por la problemática de las estructuras subyacentes de la significación.

Sabedores que la experiencia cinematográfica es singular, la investigación se centró en el conocimiento y análisis de las características determinantes del cine que articulan tres materias de expresión: la imagen, el sonido y la sucesión o montaje. Éstas también explicaron los procesos de primera y segunda identificación que han alimentado a la productiva noción del punto de vista como un mecanismo ideológico, político y de género.

Para una perspectiva estética de los estudios del cine las explicaciones esencialistas o disciplinares, sin negar sus aportaciones, no son pertinentes en la medida en que han subordinado el tema de la sensibilidad y de las emociones a las estructuras racionales del espectador.

El acercamiento a la experiencia estética en el cine pone el acento en otras características determinante del film ligadas con las respuestas emotivas y cognitivas del espectador. Se trata de una experiencia particular e intransferible que se construye gracias a la articulación de los elementos formales de una película.

Los aportes a la explicación del cine derivados del estudio de la experiencia se pueden sintetizar en tres giros: uno de perspectiva teórica, otro de actitud empírico-analítica y un tercero en la comprensión de un fenómeno artístico-cultural que ha ayudado a conformar el perfil de las sociedades del siglo XX.

### **Giros teóricos**

El cambio de perspectiva teórica exige un desplazamiento de la pregunta ontológica por excelencia, ¿qué es el cine?, por otras que implican interacciones: ¿cuál es la relación sensible entre espectador y película?, ¿qué quiere decir para un espectador: esta película me libera o esta película me oprime? La estética propone una respuesta diferente a los acercamientos tradicionales a partir de un principio: la experiencia estética en el cine es una experiencia sensible impactantemente emotiva y cognitiva.

La palabra experiencia, en su sentido común, resume una serie de relaciones del sujeto íntimamente vinculada con una forma vivencial de descubrimiento y explicación de los fenómenos cotidianos. Gracias a ella el hombre "experimenta en carne propia" esa atracción de vida tan fuerte que a veces se convierte en sinónimo de existencia. Una persona experimenta su entorno con el cuerpo y con la mente. El cuerpo se convierte en el límite y en el receptáculo sensorial: dolor y gozo, representan el primer filtro de la experiencia. Ante una situación que nos afecta emocional e intelectivamente, los músculos se relajan o se contraen, la piel se ruboriza y el estómago se inflama. Por su parte, la mente activa procesos de percepción y de significación según el contexto cultural del individuo. Lo que para algunos puede ser una forma de mirar el mundo sin sobresaltos a otros los puede sorprender o perturbar. La experiencia, si bien está limitada a un cuerpo - el del individuo, se constituye desde una colectividad que distingue lo pertinente de lo extraño. En este proceso, se dotan de significados, valores y afectos a las interacciones con el otro.

La experiencia es un *continuum* que a lo largo de la historia nos hemos empeñado en parcelar: experiencia de la vida cotidiana, experiencia espiritual, experiencia artística, experiencia estética. La primera, la de la vida cotidiana, nos faculta a decidir correctamente después de varios fracasos y, con ello, estamos en posibilidad de no repetir situaciones dolorosas, o por el contrario, de exponernos a otras placenteras. La experiencia espiritual es realmente el origen de la artística, entendida en términos religiosos como embelesamiento ante lo divino, ante lo que está fuera de este mundo y, por lo tanto, sólo se puede acceder a él mediante la fe, la oración o la muerte. La tercera, la artística, representa la primera escisión entre la vida religiosa y la vida práctica, desde hace varios siglos nos hemos referido a ella en términos de éxtasis: éxtasis del creador o éxtasis del receptor, cuyo origen estaría en la relación con una obra de arte deslumbrante de belleza. Finalmente, la experiencia estética, la de la sensibilidad de un sujeto que se emociona y conoce, es una facultad humana que ayuda a constituir al sujeto en dos niveles: el personal y el social.

Las divisiones de este *continuum* han alejado la vida cotidiana de la experiencia estética, al grado de presentarse como dos esferas imposibles de intersección, pero la una y la otra son variantes de relaciones intersubjetivas en el marco de una colectividad. Lo estético

no pertenece exclusivamente a la esfera artística, ambas enriquecen a las personas —qué duda cabe—, pero no porque se alcance un estado de embelesamiento, sino porque uno mismo se halla revelado en todo su ser, o en contraste, se ve colocado frente a una realidad perturbadora. La revelación y la perturbación se asimilan desde la subjetividad y determinan las interacciones del espectador con el mundo.

La experiencia estética lejos de constituirse como un fenómeno apriorístico y universal, más bien representa una oferta de diálogo, de conversación entre uno y la sociedad, cuyo sentido último es el poder transformar nuestra subjetividad, inmersa en múltiples perspectivas históricas y simbólicas. El fin último de toda experiencia estética es problematizar la vida, alterar las concepciones y los valores atribuidos a la realidad inmediata, incluyendo la del propio sujeto.

Una realidad problematizada, en nuestro caso, por la experiencia estética que posibilita el cine, es decir, una experiencia de realidad a partir de un dispositivo de simulación, o si se prefiere, una realidad que es el resultado de una suma de irrealidades que ha permitido al cine adherirse, gracias a las propiedades de su mecanismo-máquina, a los objetos familiares de nuestro mundo visible y audible.

El cine es una tecnología del siglo XIX que se convirtió por la siguiente razón en un instrumento del arte, de la filosofía y de las ciencias sociales del siglo XX: además de imitar la realidad, no ha cesado en transformarla ante el asombro del espectador. El artificio no ha sido más el pincel, el lienzo, la partitura, el instrumento, el bailarín, el actor, ni siquiera la mente creadora, para desgracia del artista, ahora se trata de un objeto *enajenante*, alejado de la liberación artística: la máquina. Una máquina que atrapa la luz y luego la devuelve en un juego de sombras y luces en movimiento, pero percibidas por el ojo y la mente como una experiencia directa con el mundo, un mundo no pocas veces extraño.

Ahora bien, cualquier experiencia estética lo es en la medida en que un texto, para nosotros cinematográfico, suscita en el espectador una experiencia vivida muy particular. Particular porque es sólo del sujeto y nadie podrá tenerla por uno; particular porque está más allá de la cultura, no se puede explicar satisfactoriamente desde el punto de vista simbólico; también particular porque la experiencia estética no es un *continuum*, es tan sólo un instante vivido expresado en el *punctum* y en el *kairós* griego: lugar, tiempo y modo justos.

Lo que nosotros recordamos de un film es tan sólo el detalle, el momento justo, lo mínimo. Es el recuerdo, en términos peircianos de una experiencia de la primeridad. Nuestro cuerpo reconoce el momento de la experiencia primera gracias a que se emociona, después racionalizamos, vinculamos tal experiencia con la cultura y con la vida diaria, pero eso ya es parte de la terceridad. A ese detalle que atrae la atención, Roland Barthes lo llamó *punctum*.

La experiencia estética cinematográfica no se halla solamente en el detalle espacial (el de la fotografía o el del fotograma), también se puede vivir en el tiempo del cine (el *kairós* cinematográfico), en su capacidad de movimiento continuo que le da su distinción principal. De hecho algunos de los efectos emotivos que produce el cine con mayor intensidad provienen de la música y del montaje, los dos elementos temporales del cine. Sea temporal o espacial, la experiencia estética en el cine sólo puede ser experimentada en aquellos momentos que, en vez de ser determinados por mí, me determinan a mí.

Con las nociones de *punctum* y *kairós* se concibe la experiencia estética cinematográfica desde la sensibilidad del sujeto espectador, de su relación con el mundo vivido y, sobre todo, con el instante vivido. Es la flecha azarosa que en un primer momento sólo se siente, pero no se razona. La construcción de una experiencia estética cinematográfica, entendida como una relación psíquica, histórica y social con el film, necesita la presencia de un sujeto salvaje, inculto, capaz de abstenerse de heredar otra mirada.

Los acercamientos teóricos, disciplinares o científicos, no han logrado explicar los procesos sensibles y cognitivos en los que el espectador vive, sufre, disfruta, piensa y construye el sentido del film. Las pistas teóricas son importantes, sin embargo todas se quedan en un punto muerto: el de la disciplina en cuestión, el de la demostración empírica o el de la argumentación lógica. Éste es, pues, el grado cero del conocimiento y la sensación. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo de la experiencia cinematográfica? Para Barthes se tienen tres posibilidades de explicación: la del hacer (nivel del *operator*), la del *spectator* (nivel del interlocutor), la del *spectrum* (nivel de la obra). Evidentemente, la noción de experiencia estética trabajada aquí, debe ubicarse en el espectador, en una estética que implique más que una acción (contemplativa) una creación y una recreación del sujeto (Goutman, 2000:178).

La idea barthesiana de *punctum* tiene ciertas similitudes con la

noción de lo sublime, desarrollada a lo largo de la historia de la filosofía. Hemos apuntado aquí que la estética es una teoría de la sensibilidad fundada en la facultad del hombre de revelarse a sí mismo justo ahí donde menos lo esperaba. La experiencia estética es una experiencia sublime en tanto que nos muestra la esencia de las cosas, por ejemplo, las sensaciones y las sorpresas en el cine atrapan al espectador y lo ponen fuera de control, pero al recuperarse, no deja de pensar que algo en su interior está perturbado, situación propicia para ejercer otra facultad, en términos kantianos: la de juzgar. No se trata de un juicio sin concepto o de un juicio objetivo *apriori*, sino de entrar, *a posteriori*!, en comunicación en el terreno subjetivo de nuestra existencia.

Lo sublime se experimenta y obliga al espectador a entrar en contacto, a veces de manera violenta, con su ser. Basta recordar el dolor de Roland Barthes cuando describe su interés por la fotografía: "*Como espectador, sólo me interesaba por la fotografía por sentimiento; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso*"(Barthes, 1989: 58). A este tipo de dolor exquisito, se la ha nombrado *delicia (deligbl)* que para Kant no se trataba de un dolor externo ni empírico, sino un conflicto que nace en nosotros entre imaginación y razón. Por eso, Barthes afirma que primero siente (veo, siento) y luego piensa (noto, miro y pienso). No es que un proceso sensible conduzca por mediación a otro racional, generalmente considerado superior, sino que en cualquier experiencia sensible, la razón forma parte de ésta indisolublemente.

Otra coincidencia entre el *punctum* y lo sublime se refiere al momento oportuno en que se produce. La experiencia estética, reiteramos, es una experiencia del detalle y del momento justo, no es posible para ningún espectador experimentar a lo largo de todo el film situaciones sublimes, por el contrario, éstas son pocas (a veces inexistentes) e individuales. Cuando esta flecha azarosa nos hiera, lo dispersa todo y pone de manifiesto la fuerza de un rostro, el ritmo de la música, la mirada del protagonista, la iluminación, el desplazamiento de la cámara.

La *delicia*, o este embeleso mezclado de dolor en el cine, es una condición de la función de memoria que cumple la fotografía, de su carácter de índice: "*La fotografía (...) no es más que contingencia, singularidad, aventura*"(Barthes, 1989: 56). La *delicia* de la fotografía se caracteriza por la ausencia de lo fotografiado, por la persona muerta o por el

lugar abandonado, en cambio, la delicia cinematográfica le pertenece al tiempo, a las combinaciones armónicas y rítmicas de la película, de ahí que el cine, como afirmó Deleuze, haya encontrado su completa emancipación en el movimiento.

En suma, tanto lo sublime como el *punctum* están ligados al dolor, sin que eso clausure nuestra capacidad de permanecer despiertos ante el mundo, o bien, evite el deseo de experimentación estética en el cine.

Con la unión de los procesos emotivos y cognitivos estamos proponiendo un pensamiento diferente sobre la base de una razón logopática. Por supuesto que el cine por sí solo no provocó este nuevo estado o condición del hombre. Otras máquinas habían preparado el terreno: los telescopios, los microscopios, la fotografía, incluso, la rueda y la máquina de vapor. A la vez, el cine es hijo directo del capitalismo y de una reubicación conceptual del hombre en el centro del universo. Del capitalismo porque los condicionamientos materiales obligaron al cine a convertirse en industria, al mismo tiempo que el hombre se responsabilizó de la comprensión y transformación de su entorno, gracias a una poderosísima herramienta humana: el pensamiento.

El cine se reveló como un pensamiento muy particular, esto es, emotivo, poniendo en tela de juicio el problema filosófico de la racionalidad intelectual escindida de todo tipo de componente sensible y afectivo. Sin embargo, aquí hemos insistido que ambas son formas del pensamiento por las cuales nos acercamos a la realidad y, en no pocas ocasiones, la racionalidad está en función de cierto tipo de impacto emocional. Estos nuevos campos de la experiencia humana, revelados por el cine, ponen en entredicho nociones filosóficas, entre ellas la condición misma del pensamiento cinematográfico, que junto a las filosofías particulares de Deleuze o Cabrera, se caracterizan por *"haber problematizado la racionalidad puramente lógica (logos) con la que el filósofo se ha enfrentado habitualmente al mundo, para hacer intervenir también, en el proceso de comprensión de la realidad, un elemento afectivo (o pático)".* (Cabrera, 1999: 14).

No se trata de buscar en la historia de la filosofía quién ha hecho referencia a las emociones, al arte o a la sensibilidad, sino cómo se ha incluido, primero mediante las obras artísticas tradicionales y, luego, en el cine, el componente afectivo como un modo esencial de

comprensión del mundo. El cine, sus imágenes y sonidos en sucesión, obligan a pensar y pensarnos, ya no mediante palabras ni oraciones, sino gracias a conceptos-imagen. Para Julio Cabrera el cine expresa un tipo de pensamiento que es lógico y pático a la vez, esta condición logopática se concretiza, en oposición a los conceptos-ideas, en conceptos-imagen caracterizados del siguiente modo.

1. Para nosotros la particularidad más importante: el concepto-imagen se instaura y funciona dentro del contexto de una experiencia que sólo si se tiene se puede entender.

2. Los conceptos-imagen buscan siempre un impacto emocional, más allá de los procesos de identificación y de catarsis provocados por el efecto dramático. Por ejemplo, la sensación de totalidad que genera la microfisonomía del primer plano.

3. Los conceptos-imagen tienen un alto valor metafórico, hasta las imágenes más realistas permiten alguna clase de conceptualización ajena a la representación mimética.

4. Los conceptos-imagen escapan a cualquier noción o categoría estética tradicional. No hay filmes superiores ni menores, cualquiera puede producir un efecto emocional e intelectual en el espectador.

5. Si bien el cine potencializó los conceptos-imagen, éstos no son ajenos a otras formas artísticas y comparten con la literatura, la pintura y la fotografía la condición de abrir accesos diferentes al mundo.

6. Los conceptos-imagen propician problematizaciones filosóficas abiertas.

Estas seis características nos dicen que el cine constituye una forma de pensamiento logopático donde lo azaroso, lo inesperado y la emoción, obligan al pensamiento racional y predictivo a verse reflejado en un espejo deformante que lo pone frente a sus límites.

Asimismo, la condición de máquina del cine se convierte en la particularidad que lo distingue en la construcción de imágenes-concepto de otras artes. Se trata de una forma específica en que consigue ser impactantemente cognitivo.

La máquina se visualiza gracias a la técnica cinematográfica propia del rodaje y de la edición. En general, estas técnicas no son otras que las ya descritas de múltiples maneras por varios de los creadores y teóricos del arte cinematográfico: la pluriperspectiva o punto de vista, responde a la pregunta ¿quién y desde dónde se mira?; el manejo indefinido de las coordenadas espacio-temporales, responde a la



pregunta ¿qué imaginamos y qué recordamos del film?; el manejo de las conexiones en la superposición de las imágenes (las transiciones y el montaje), responde a la pregunta ¿cómo y por qué se conectan o vinculan las imágenes? Los conceptos-imagen son inseparables de la técnica y, por lo tanto, de la inteligencia de la máquina cinematográfica. Es precisamente en las características determinantes de la máquina donde hemos encontrado las categorías pertinente del análisis formal de la experiencia estética en películas particulares.

### Giros analíticos

El cine depende de las máquinas, al menos dos muy importantes: la cámara y el proyector, incluso el cinematógrafo de los hermanos Lumière desempeñó ambas funciones. El desarrollo tecnológico de la industria audiovisual en general ha modificado también la forma tradicional, óptico-química, de hacer cine. Los soportes de grabación magnéticos, los sistemas de pesas y balances para transportar la cámara, los procedimientos computacionales de registro digital de la imagen y del sonido, son algunas de las innovaciones sin las cuales la forma cinematográfica contemporánea no existiría. A la vez, la condición tecnológica del cine ha cuestionado la noción de arte. En una perspectiva estética, la técnica cinematográfica interesa en la medida en que produce efectos sensibles y de pensamiento, justo donde no se esperaban.

La forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico en una especie de extensión del literario. Sin embargo, el cine no se reduce sólo a un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite *leer* una película más allá de las acciones de los personajes, para subrayar un valor diferente: el valor de las emociones y de los pensamientos de los espectadores, generados por algunas de las variantes formales, tal vez un sonido, tal vez un movimiento de cámara, tal vez toda una secuencia musical.

La idea de concebir los procesos de significación del cine en sus lazos con la forma, no es nueva, basta recordar los nombres con los que ciertos teóricos se han referido al estudio de la forma y han establecido, quizás sin saberlo, categorías centrales de análisis:

<b>Autor</b>	<b>Nombre</b>	<b>Categoría</b>
Münsterberg	Cine mente	El photoplay
Eisenstein	Cine intelectual	El montaje
Balázs	Cine absoluto	La cámara expresiva
Epstein	Lirosoffa	El movimiento
Metz	El gran imaginario	La imagen y el relato
Deleuze	Imagen-tiempo	El movimiento

Cada uno de estos pensadores ha demostrado cómo el estudio del cine progresa mediante la reflexión y la crítica de la forma cinematográfica. Ellos no trataron de explicar por qué un personaje se ha roto una pierna o por qué alguien asesinó a su mejor amigo, lo importante fue identificar qué hizo la cámara, cómo se montó la escena, cuáles fueron las opciones de la edición, en concreto, dieron respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué nos hace sentir y qué nos hace pensar la forma presentada en la película? Sentir y pensar conforman una experiencia individual e intransferible, pues para elaborar o recordar un significado se necesita percibir un significante, en el caso del cine, de carácter heterogéneo; este significante, se instaura en la intimidad del sujeto, perturba su cotidianidad, bien sea para activar su memoria o para modificar sus esquemas de percepción de la realidad.

Sin duda, los acercamientos formales siempre han sido una constante en la búsqueda de una suerte de especificidad cinematográfica, pero fue hasta los años sesenta, cuando el filmolingüista Christian Metz, inauguró un método riguroso y perfectamente limitado a los elementos de la película: el análisis textual de grandes unidades cinematográficas que él llamó sintagmas. Metz desmonta la banda de las imágenes de la película del director francés Jacques Rozier, *Adieu Philippe* (Francia- Italia, 1963), con base en el inventario de sus ocho tipos sintagmáticos, procedimiento que lo llevó a establecer las diferencias entre el estilo clásico y el moderno. Otro importante representante del análisis textual fue el francés Raymond Bellour (2000), quien mostró en sus estudios una inclinación por los directores que expandían creativamente las posibilidades del cine gracias a la experimentación formal. En su análisis de *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, Gran Bretaña, 1963), Bellour propuso un sistema de fragmentos donde asoció la elección de una

secuencia y su descomposición en múltiples planos con el establecimiento de grupos de series, así demostró cómo el significado emerge de las imágenes por un doble juego de repetición y variación.

Es necesario aclarar que tanto Metz como Bellour en el fondo llegaron a conclusiones más profundas que las mostradas por el análisis, las cuales consistieron en vincular los resultados con la configuración de una semiótica cinematográfica y con la explicación de los mecanismos de identificación psicoanalíticos.

Esta actitud de vincular el estudio de la forma cinematográfica con las teorías ayuda a incluir los hallazgos de una investigación en marcos más amplio de comprensión. Lo anterior elimina el problema de elegir las posturas teóricas de un supuesto catálogo previamente sistematizado y consensuado, por el contrario, esta actitud a favor de la forma obliga a seleccionar las teorías en los contextos que el análisis de cada film demanda.

También, el análisis de la forma cinematográfica obliga a un trabajo empírico, directo con las películas, al principio el investigador se acerca a ellas mediante un indicio, una pista, pero, más tarde, el procedimiento analítico ilustra las relaciones complejas entre una inquietud teórica y lo mostrado por un film. Esta pretensión se asemeja a los propósitos de los autores franceses en dos sentidos: pone en relieve nuevamente el significante cinematográfico sobre las intenciones narrativas y profundiza en el potencial teórico de todo análisis.

No obstante, una pregunta suele repetirse en este giro analítico: ¿cómo acercarse al estudio de la forma del cine? Primero, se debe reconocer que a lo largo de la historia de este medio, las películas más analizadas han mostrado un nivel de complejidad formal por encima de la media. Las innovaciones tecnológicas y creativas siempre se han considerado inherentes al arte cinematográfico, este hecho ha llevado a destacar las películas y los directores que han entendido el potencial de la tecnología cinematográfica en la creación de nuevas realidades. En segundo término, estas películas, hechas en palabras de Deleuze por pensadores en imágenes, son correspondidas por un interés particular por parte del analista que apunta más allá del relato y de los significados morales de una película.

Para analizar la forma cinematográfica ha sido muy útil leer a Roland Barthes en clave analítica en aquellos textos donde discute el modo en que se genera el sentido de un film. Para el semiólogo francés

existen tres niveles de sentido en el cine: el de la comunicabilidad, el de la significación y el de la significancia<sup>1</sup> u obtuso. En el nivel de la comunicabilidad la forma está subordinada al relato, de acuerdo a los parámetros del cine clásico hollywoodense. Este tipo de filmes siempre tiene presencia mayoritaria en la cartelera sin importar el país de origen de la película. Por estar centrados en una forma transparente a favor de la comprensión automática de las acciones y motivaciones de los personajes, sólo nos interesan en aquellas partes donde la forma emerge intempestivamente para alterar la percepción del espectador. El nivel de la significación es el de las películas notoriamente simbólicas, por ejemplo aquellas cinematografías nacionales (la japonesa) donde la búsqueda de las raíces y de las esencias prácticamente hacen ilegible el film para otras culturas. Los simbolismos son variados, basta mencionar cómo el Expresionismo Alemán representó el estado de ánimo de la época entre guerras gracias a las figuras triangulares y a la iluminación de la puesta en escena, también se puede decir lo mismo de los filmes psicológicos de Hitchcock, donde las miradas, los impulsos sexuales, la muerte y el arte, alegorizan el funcionamiento de las sociedades posindustriales. Sin embargo, el nivel que nos concierne en el plano estético es el de la significancia, el obtuso, por resbaladizo y por ser el primero en conmovernos, pero el último en comprender. Prácticamente aparece en cualquier tipo de filmes, justo cuando la forma se torna amanerada, algunas veces exageradamente barroca. El amaneramiento de la forma reivindica y purifica al cine: no existe el virtuosismo sin la forma manierista.

Aunque en los tres niveles puede aparecer una forma pura, esto es, sin justificación alguna con el relato o con la ideología del director, es comprensible que en el nivel obtuso el espectador busque desesperadamente un sentido y como está más allá de la cultura, en

<sup>1</sup> Al respecto el Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1998, ediciones Arrecife) de Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer define a la significancia como la relación de la significación intencional creada por el autor "*con las preocupaciones, los intereses, las maneras de ver, etc. del receptor (Hirsch, 1967). La diversidad de los receptores explicaría así la diversidad de significancias que adquieren las obras, principalmente en sus usos estéticos*", pp 95-96.

términos del propio Barthes, sólo lo podemos encontrar en nuestras emociones y pensamientos.

En suma, para estudiar la forma cinematográfica como una parte de nuestra sensibilidad se debe reconocer la importancia de los múltiples rostros del potencial tecnológico del cine que aquí proponemos organizarlo en tres macrocategorías analíticas: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

Las tres pueden estar subordinadas al relato o ser independientes de éste, lo cierto es que ni las películas clásicas, ni las subjetivas, ni las manieristas escapan a la narrativa, pero tampoco, a cierta independencia de la forma cinematográfica.

Otros dos breves textos de Roland Barthes, abren nuevas pistas para dar orden y coherencia al análisis de películas,<sup>2</sup> donde se sugiere que para la construcción de una semiología del cine es necesario respetar el siguiente procedimiento: inventariar los significantes, compararlos, agruparlos en oposiciones y articularlos para generar las explicaciones pertinentes de los procesos de significación. Esta postura a todas luces estructuralista, nos conduce a inventariar las posibilidades de existencia y combinación de la forma cinematográfica. A pesar de que algunos elementos se definen por oposición a la manera de la lengua (blanco y negro vs. color, sonido vs. silencio), los significantes del cine son heterogéneos y permiten la superposición, de lo que resulta la imposibilidad de querer construir una gramática de este medio, es decir, el pensamiento semiológico barthesiano, tan sólo anima nuestro deseo de ordenar, de trazar un mapa, de las posibles estructuras formales subyacentes del cine, evidenciadas por el análisis textual de los significantes de una película, pero siempre teniendo en cuenta las propias limitantes de la propuesta estructuralista. Dicho esto, revisemos las tres grandes categorías analíticas:

1. Puesta en escena (*mise en scène*). Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y

<sup>1</sup> Véase: Barthes, Roland (2001). "El problema de la significación en el cine" y "Las unidades traumáticas en el cine, principios de investigación", en La Torre Eiffel: textos sobre la imagen. Paidós. Barcelona.

jerarquizado. Cada elemento puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta, ¿qué se filma?, y lo filmado abarca: el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual.

2. Puesta en cuadro o puesta en cámara (*mise en shot*). Eisenstein fue el primer teórico en utilizar el término para hablar de las diferencias entre otros espectáculos o expresiones artísticas y el cine, principalmente provenientes de la herencia teatral y pictórica. La puesta en cuadro se refiere a los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta, ¿cómo se filma?, y las decisiones están en función de: la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras.

3. Puesta en serie (*montage*). Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Se subdivide en dos niveles: el nivel funcional, ya sea relacionado con el relato o independiente de éste, y el nivel estructural, principalmente constituido por los ocho tipos sintagmáticos de Metz. Responde a la pregunta: ¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?

El estudio de estas tres puestas nos permite explicar una emoción o un pensamiento suscitado por el cine, más allá de las conjeturas derivadas del relato. Evita que alegoricemos los temas de la película y permite separarnos de cualquier intento de reducir el sentido a comentarios plausibles provenientes de la crítica. En suma, nos permite implicarnos con nosotros mismos mediante la forma cinematográfica para liberarnos de aquello que el film movilizó en nosotros.

En función de lo anterior, se abre el abanico de las explicaciones de uno de los fenómenos culturales, artísticos y estéticos más importante de las sociedades contemporáneas. Ante tal panorama, hay que volver la vista analítica hacia el potencial signifiante de la forma cinematográfica, pues el análisis de una película no es otra cosa que el arte de saber ver películas sin la falsa oposición entre

pensamientos y emociones. El amor a las películas no proviene de un libro, ni de una teoría, ni de una crítica plausible, sino del secreto, de la unión personal, del contacto íntimo del film con su espectador en una sala oscura donde la atención cultivada enriquece la experiencia estética en el cine y donde emergen nuevos niveles de placer de esa experiencia sensible.

### Giros en la comprensión del cine

¿Qué aporta la apertura de esta ventana para asomarse al cine? Una comprensión de este arte del siglo XX a partir de una postura estética, de la sensibilidad de quien experimenta de choque imágenes, música, movimiento para verse revolcado en un mundo intermedio entre la pantalla y sus deseos más personales.

El cine se experimenta porque se goza, aunque a veces también se sufre, pero es un *sufrimiento gozoso*. Asistimos a una sala cinematográfica en busca de preguntas y de respuestas, por eso gozamos o sufrimos desde la elección de la película, el título puede ser la motivación principal para elegir un film o dejarlo en el olvido. ¡Cuántas veces no hemos reprochado al título original o castellanizado, su engaño!

Otros deseos aparecen en el camino: el deseo de encontrarse con el rostro conocido, con el relato sorprendente e inteligente, o bien, el deseo de una búsqueda cinematográfica, plástica podríamos afirmar: el de la cámara lenta, de los intercortes, del montaje reversible, de la iluminación, esa plasticidad que se niega cada vez más a verse reducida a las determinaciones del relato. Los cineastas contemporáneos han devuelto al arte cinematográfico su especificidad gracias al uso virtuoso de aquellos elementos que siempre han estado acompañando al cine como su parte fundamental y distintiva: el escenario y los personajes (lo filmado), el papel de la cámara (el cómo se filma) y el montaje (el cómo se ordena lo filmado).

Un deseo más es el deseo de la exégesis que da origen al análisis de las películas. Un encuentro entre pantalla y lenguaje, entre cine y escritura que nos permite comprender en otro nivel las primeras sensaciones y pensamientos borrosos que las películas generan durante el tiempo de la proyección. No se trata de buscar respuestas sólo en las lecturas históricas de los filmes, el reconocimiento de la experiencia estética, nos obliga a replantear nuestra postura respecto

al objeto de estudio. Cuando se inicia el deseo de la exégesis, también comienza una apropiación por la forma cinematográfica, pues, estamos seguro de ello, la forma del cine contemporáneo está abriendo otros caminos en la generación del sentido.

Al mismo tiempo, el punto de partida estético toma apariencia de recuerdo. Muchas películas nos han aportado un sentimiento o una idea en momentos misteriosamente precisos. El recuerdo es un enigma que reclama ser descifrado, pero el desciframiento no es sencillo, pues los recuerdos son personales e inciertos. La incertidumbre de los recuerdos hace que dudemos de ellos, en no pocas ocasiones solemos inventar escenas o hallar motivaciones donde la película no las propone. Para evitar las trampas de los recuerdos, pero al mismo tiempo para rescatar de ellos la fuerza de la emoción como motor de un trabajo de investigación, se recurre al análisis.

El análisis no sólo permite comprobar el recuerdo o corregirlo, sino también ayuda a descubrir una lectura estética de las películas vinculada con la forma cinematográfica. Los análisis son ejercicios indispensables para comprender la visión poco ordinaria que el cine propone de nuestro mundo conocido.

Esa visión poco ordinaria está fundamentada en las posibilidades de la máquina-sentimiento cinematográfica que produce una nueva razón, aquí nombrada, logopática: de la sensación a la idea, de la idea a la sensación, del sentimiento a la idea, de la idea al sentimiento. Entre estos modos de conocer se halla la interrogación, es decir, las preguntas que nos obligan a avanzar en la comprensión de las sensaciones, sentimientos e ideas originadas por el film en el cruce de la forma cinematográfica con interrogantes de carácter vital.

En el dispositivo de simulación del cine se halla una nueva forma de sensibilidad del hombre contemporáneo. Una sensibilidad que lo obliga a emocionarse y a pensar, a querer comprender, más allá de toda superficie tecnológica, por qué se sorprendió con una imagen, por qué se sobresaltó con un sonido o por qué experimentó un recuerdo de vida tan intenso como para no liberarse de la película sino hasta varios días después.

Sin embargo, debemos tener cuidado, pues si bien el dispositivo de simulación del cine no ha dejado de evolucionar desde que Georges Méliés exhibiera *Le Voyage dans la Lune* en 1902 y con ello inaugurara el potencial de la forma cinematográfica, no estamos de acuerdo que



el sólo hecho de mostrar un efectismo superficial de la forma sea motivo suficiente para perturbar nuestras conciencias. Por el contrario, es la unión entre situaciones humanamente impactantes y el empleo virtuoso de la forma cinematográfica lo que produce la experiencia estética en el espectador. Es el relato el que enfatiza el aspecto humano de las situaciones mostradas en la pantalla, pues no sólo nos permite tematizar el film, sino también vincular nuestra experiencia de vida con la experiencia de los personajes. A la vez, la forma cinematográfica acentúa estas situaciones, gracias a los múltiples artificios tradicionales y digitales provenientes de su carácter de máquina.

Si bien esta unión máquina-sentimiento, que exhibe nuevas relaciones de las preocupaciones más profundas de la condición humana mediante mecanismos propiamente cinematográficos, está planteada en el desarrollo de la trama e intensificada en la forma, no la puede deducir, en un primer momento, racionalmente el espectador, por el contrario, hemos insistido en ello, allí donde alguien cree controlarlo todo, aparece repentina y azarosamente una duda que nos invita a tomarnos un tiempo para apreciar detenidamente ciertos recursos cinematográficos. Nuestro pensamiento busca desesperadamente *comprender de otro modo* el mundo que nos rodea porque los horizontes se han ampliado sin aviso previo.

Estamos en condiciones de afirmar que un trabajo como éste da lugar a la comprensión de la experiencia estética en el cine al unir la forma cinematográfica con el pensamiento logopático, alejándonos de aquellas posturas que plantean una respuesta tan sólo en términos de una fuerte estimulación visual proveniente de la espectacularidad de las imágenes y de los sonidos.

Sí hubiéramos reducido el complejo mundo representado al efectismo sensiblero, imaginado y recreado en más de un siglo de producción ininterrumpida de películas, las explicaciones resultantes serían limitadas. En contraste, nuestras respuestas apuntan a dar cuenta de la experiencia estética en el cine donde lo azaroso, lo inesperado y la emoción cuestionan nuestro pensamiento racional y predictivo.

Aquellos que ven en las formas contemporáneas del cine un empleo artificioso de la técnica, evalúan las películas según un paradigma anterior, más apegado a la literatura y al significado profundo o social, y no según principios de una nueva sensibilidad apegada a una experiencia de realidad a partir del poderosísimo dispositivo de simulación que nos

permite conocer el mundo mediante la sensibilidad estética, al igual que por la razón. En nuestros días se corrobora en cada momento, por ejemplo, un niño apasionado por la televisión, un amateur entusiasmado por su primera obra artística, un joven provinciano que contempla un jardín, una multitud en un concierto de rock. Como se ve las situaciones son muy diversas, pero en todas se moviliza:

- un sujeto,
- un objeto de creación y contemplación,
- un valor estético, el cual obedece a nuestra historia personal y a la esfera cultural.

¿Esta diversidad tiene algo en común? Sí, existe un lazo indisoluble entre la experiencia estética y nuestra historia personal en dos sentidos: para recordarnos quiénes somos o para emanciparnos de nuestros lazos de la vida cotidiana. La primera consecuencia de esta reubicación conceptual de la estética nos permite entender cómo las sensaciones sirven para acrecentar nuestro conocimiento del mundo.

En particular, el espectador de cine experimenta estéticamente una película cuando el material cinematográfico lleva en sí mismo el germen de una nueva revelación de lo conocido. En última instancia, la experiencia estética guarda siempre una idea de novedad que atrae nuestra atención precisamente por ser nueva e inusitada. Para nosotros la novedad se presenta de manera sorpresiva, en ocasiones dolorosa y, en otras, como una interrogante que exige ser aclarada: construimos explicaciones justo ahí donde los fenómenos se muestran confusos.

El cine es un claro ejemplo de la sensibilidad del hombre contemporáneo, una sensibilidad a veces reducida al entretenimiento sensual. Sin embargo, por fuerte que sea el determinismo ideológico en los mensajes cinematográficos, siempre habrá una salida para el pensamiento creativo. Se empieza a desvelar una nueva sensibilidad proveniente de los medios masivos, una estética de la comunicación con nuevas formas de aprehender el tiempo y el espacio, pues si partimos del hecho que la comunicación implica una interacción, un contacto, tal vez ya no con otro par, sino con una máquina y una tecnología, es lógico pensar en la necesidad actual de contrastar la acumulación milenaria de nuestras formas de ver y concebir la imagen.

Esta sensibilidad mediática puede parecer en un primer momento

des humanizada, pero lo que se está planteando en el fondo es el descentramiento de la idea de un hombre unidimensional, sustituido por otro fragmentado pero al mismo tiempo íntimamente imbricado gracias a las nuevas tecnologías de información. La realidad se transforma y deja de ser una y estable. En la nueva era, la realidad del hombre se despliega en su naturaleza intrínsecamente dinámica, cambia nuestro ambiente físico y nuestras representaciones mentales. Los nuevos instrumentos de información e interactividad, herederos del desarrollo tecnológico, amplían los horizontes de nuestra percepción. El cine ha contribuido, entre muchos otros, con los siguientes debates acerca de la forma en el contexto de las relaciones sociedad-hombre-medios de comunicación:

- la hiperrealidad de las imágenes fotográficas sin referente,
- la ubicuidad de la cámara,
- el montaje no lineal,
- la expansión o contracción del tiempo,
- el efecto de inmersión que produce el viaje tridimensional de la cámara, aumentado aún más por las grandes pantallas, principalmente los formatos de 70 mm (IMAX).

Pero esta nueva condición de la sensibilidad va más allá, pues también modifica o renueva los filtros a través de los cuales hemos hecho, visto, sentido y comprendido un mundo estable, pero ahora bastante movedizo y efímero.

De todas las posibilidades de explicación del cine, aquí hemos querido desarrollar el vínculo del espectador con su propia vida, mediada por la experiencia de un film, es decir, afirmamos que el acto de decisión, experimentación y reflexión de un espectador respecto a una película, se conforma por un llamado de seducción que murmura, y decimos murmurar porque el espectador lo escucha en la intimidad, una orientación del sentido y uso de ese film. De ahí que se trabaje con particularidades y no con modelos, pues los modelos se convierten en límites de la comprensión. La diversidad de significancias de una película tan sólo puede ser indicada por el investigador, no debe intentar agotarla, más bien, tiene que conformarse con señalar donde el film duele, libera o perturba la sensibilidad. El nuevo pensamiento cinematográfico requiere de un espectador sensorial y emotivo, sobre

todo en aquellos fragmentos o momentos justos que de algún modo le afectan y conmueven.

La aspiración final de esta propuesta ha sido la de abrir ventanas en la comprensión del cine, sobre todo, la ventana de la forma cinematográfica que nos permite ver cómo una película se transforma en experiencia de vida para el espectador. En este sentido, si tuviéramos que elegir el final de una película para terminar este apartado, sin duda elegiríamos los últimos minutos de *Cinema Paradiso*, no sólo por el nostálgico relato de la sala cinematográfica, sino también porque ahora podemos ver aquellos pensamientos que se negaron a aparecer en el momento de la proyección. A Toto, el protagonista de la cinta, las secuencias de los besos le fueron negadas por la censura religiosa, a nosotros, por cierta tradición en los estudios del cine, nos fue negada la comprensión estética de nuestra experiencia cinematográfica. Sin embargo, tanto Toto como nosotros completamos la proyección y al salir del cine reflexionamos acerca de la complejidad del fenómeno cinematográfico, al mismo tiempo que nos emocionamos al recordar la verdad descubierta en la pantalla.

### Imagen y segundidad: el retorno del documental cinematográfico

El siguiente estudio del film de Michael Moore, *Farenheit 9/11* (Estados Unidos, 2004) tiene como propósito ejemplificar las rutinas teóricas y analíticas en los contextos adecuados que, de alguna manera, reclama la propia película y que aquí hemos propuesto como un nuevo trayecto a favor de otra comprensión del cine.

Uno de los aportes al estudio de la imagen más importante, pero no por eso menos problemático, del gran pensador estadounidense Charles Sanders Peirce ha sido el referente al signo y sus categorías donde se ha destacado la relación del signo con su objeto.

Una imagen, principalmente una imagen que haya necesitado la intervención del virtuosismo de la mano educada, ha sido considerada usualmente en su dimensión de similaridad o de contigüidad cualitativa en función de su referente. El productor y consumidor de estas imágenes tienen una lectura común: la imagen representa algo. Representa en función de un conjunto de presupuestos culturales y artísticos, en la que sólo se encuentra un cuestionamiento colateral

sobre su origen, pues el origen no es otro que la imaginación del creador, su punto de vista de lo que pinta o dibuja.

Al respecto, teóricos del cine como André Bazin (2001) y Eric Rohmer (2000) se han referido a la vanidad de la pintura en su intento de querer parecerse cada vez más al modelo y no cesar en ese afán inútil, pues es sólo con la llegada de las fabulosas máquinas de la segundidad, es decir, la cámara fotográfica y el cinematógrafo, que la pintura, y con ella el virtuosismo de la mano, se enfrenta a sus límites, a la imposibilidad de copiarse y no únicamente representar.

Son conocidos los debates del siglo XIX encabezados por Charles Boudelaire respecto a la condición no artística de la fotografía. En ellos se demuestra la angustia común, al menos de cierta parte de los intelectuales franceses, al enfrentarse con el traslado de una idea netamente primera y tercera, en palabras de Peirce, a una segunda, es decir, de la representación y convención a la ontología del modelo. Del signo icónico a otro que guarda una relación de contigüidad necesaria con su objeto y que lo define, sencillamente, como lo que es.

En la búsqueda de la copia perfecta del modelo, la pintura fracasó al trabajar con signos icónicos y tan sólo conservar ciertas cualidades de éste, en cambio la fotografía, y después el cine, encontraron su singularidad tanto artística como social en su posibilidad de registro del objeto. Artística porque desplazaron el virtuosismo de la mano y el mundo recreado del pintor, por la preocupación de documentar el mundo, el hombre, la sociedad. Aquí encontramos precisamente su singularidad social, pues estos inventos que resultaron de la unión de la física y de la química, no de la metafísica, de la razón o de la creatividad, han dado cuenta de nuestra vida cotidiana y de los grandes acontecimientos de la humanidad. En síntesis, se han convertido en los cronistas visuales del devenir del hombre precisamente porque han logrado, mediante mecanismos óptico-químicos, y también digitales, capturar la actualidad de lo que es, expresada en un momento<sup>3</sup> en el devenir del hombre.

Como ejemplo, ahí están las fotografías de la Guerra de Crimea del siglo XIX que dan origen al fotoperiodismo, o bien, la importancia

<sup>1</sup> Tanto capturar y momento, son términos netamente fotográficos.

de revistas como Life cuyas imágenes forman parte de nuestra memoria visual desde 1936, justo cuando aparece la cámara de 35 mm y con ella se amplía la movilidad del fotógrafo en la búsqueda del momento para ver la vida, para ver el mundo en palabras de su fundador Henry Luce.<sup>4</sup>

Con la reciente muerte del padre del fotoperiodismo moderno, Henri Cartier-Bresson, se recordó el principio fotográfico más importante del registro de la realidad: el momento decisivo, o bien, la búsqueda de la esencia de lo real exhibida en una imagen no habitual



Derrière la Gare Saint-Lazare,  
París, France, 1932

de nuestro mundo. Este carácter insólito no niega la presencia ni la existencia de lo real, por el contrario, se trata de una nueva percepción de lo que creemos familiar en nuestro entorno. En palabras del fotógrafo francés: una expresión del mundo en términos visuales.

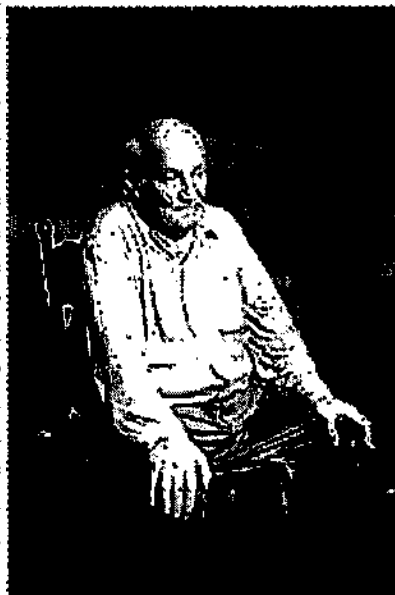
De acuerdo a lo dicho, en la fotografía que se muestra la silueta de un hombre se duplica por el reflejo del agua, en sí una silueta es un hecho poco común en la vida cotidiana porque el ojo humano es capaz de percibir contrastes mayores que la película fotográfica, pero la esencia de lo real no está en el juego de luces y sombras ni en el entorno ciudadano, sino en el momento decisivo, en la fracción de segundo que congeló la silueta antes de entrar en contacto con el

<sup>4</sup> "To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things—machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see man's work—his paintings, towers and discoveries; to see things thousands of miles away, things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to; the women men love and many children; to see and to take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed...", en <http://otal.umd.edu>

agua, justo cuando ambos pies estaban en el aire. Esto es propio de la instantaneidad de la máquina fotográfica y de la espontaneidad del fotógrafo, dos características negadas para la pintura.

También el efecto de segundidad de lo que es, se encuentra en la intimidad del retrato fotográfico o del primer plano en el cine. El rostro inmortalizado en una imagen segunda es poderoso en la medida en que no se trata de la interpretación de un artista, sino de la fuerza de lo que es tal como es, en este caso el rostro conocido que tememos olvidar si nos confiamos a la memoria. Las imágenes fotográficas y cinematográficas se conservan porque nos recuerdan quiénes somos y quiénes hemos sido. No hay lugar para el error, incluso si la imagen está embellecida o la pose es artificial, estas imágenes compuestas por puntos grises o *pixeles*, nunca pierden una necesidad: la necesidad del objeto que la he hecho posible. El siguiente rostro es de Robert Flaherty considerado el padre del cine de no ficción al filmar en 1922 *Nanook*, el esquimal (Estados Unidos), evidentemente capturado por Henri Cartier-Bresson. En sí se trata de un tributo a la imagen documental, sea fotográfica o cinematográfica.

En nuestros días, hay una renovada búsqueda por la segundidad, principalmente en los mensajes de los medios masivos de comunicación. Esto se constata en los innumerables programas televisivos que hacen apología de una supuesta realidad que se muestra y no se manipula. Desde los noticiarios hasta los *talk show* se pretende un acercamiento a una objetividad basada en el registro de los acontecimientos. "Así son los hechos", son las palabras para atraer a las audiencias deseosas de lo real: aviones que colapsan edificios, pleitos intrafamiliares, políticos en actos flagrantes de



Robert Flaherty, 1935

corrupción, son tan sólo algunas de las imágenes que exhiben el mundo contemporáneo.

Por supuesto que no desconocemos los mecanismos de escenificación empleados en la realización de estas imágenes. Mecanismos como la traslación genérica, por ejemplo el uso del videoclip en los noticiarios televisivos, o bien, la seriación y dramatización de los acontecimientos que permite informar por bloques en días diferentes según cierta línea argumental: América bajo ataque, América llora sus víctimas, América inicia contraofensiva.

Sin embargo, la esencia de la credibilidad de estas imágenes sigue siendo el hecho de que para existir necesitaron de su objeto. Objeto que dejó una huella como certeza de su existencia, una huella, en palabras de Philips Dubois, luminosa. La huella luminosa impresiona, literalmente, un material sensible a luz, película o cinta de video, al recibir el reflejo de la luz proveniente de los objetos para formar un signo segundo en su génesis.

Es lógico que estas imágenes y esa necesidad social por lo real encuentren en el documental cinematográfico el género idóneo para su desarrollo. Un género olvidado por los estudios del cine que tienden a explicarlo sin considerar sus diferencias. Se ha escrito mucho sobre el cine de ficción, se ha buscado su especificidad en la fotografía, en el movimiento, en el tiempo, en la narrativa, en la representación o en el lenguaje. Por suerte, Bill Nichols (2001) nos hace repensar el documental en sus diferencias y en su origen segundo. Para este autor hay dos tipos de películas: el documental de la realización del deseo y el documental de la representación social. Esta clasificación de cine de ficción y no ficción es novedosa porque parte de la capacidad de la imagen fotográfica y de la grabación del sonido de replicar nuestro mundo familiar con un alto grado de fidelidad. El cine de ficción se distingue del documental porque proporciona una expresión tangible de nuestros deseos, sueños y miedos, nos ayuda a explorar y contemplar nuestro entorno físico, así como nuestras fantasías e imaginaciones. Por su parte, el documental proporciona una expresión tangible de una realidad social visible y audible no sólo para explorarla, sino también para entenderla. El cine de ficción lleva consigo una aceptación plausible de lo posible y deseable, el de no ficción, una creencia en los hechos y en la actualidad.

Ahora bien, cualquier forma de ficcionalización de la imagen y del



sonido, por mucho que comparta la huella luminosa con el documental, carece del valor de realidad dado por los documentalistas, periodistas y público que lo consume. No es imposible, pero sería muy extraño, encontrar un documental hecho con dibujos animados, aunque hay que reconocer que algunos documentales televisivos referentes a la vida de los dinosaurios o a los desastres naturales han incorporado imágenes virtuales muy realistas, gracias a la tecnología de animación por computadora. A la vez, el espectador puede sorprenderse o dudar de la apariencia, de los movimientos, de la lucha por la supervivencia de los dinosaurios, o bien, tener una idea clara de la secuela de destrucción y muerte que dejó el Vesubio hace poco menos de dos mil años. La aceptación o negación no es un acto de fe, sino un pensamiento basado en otro tipo de seguridad que trabaja en las huellas paleontológicas dejadas por los dinosaurios y por un volcán activo.

Lejos de lo que podría pensarse, el documental ha sido un género puesto en duda, se ha debatido entre la falsedad y la verdad, pues más de un documentalista nos ha decepcionado cuando nos enteramos que las secuencias más realistas e impactantes fueron recreadas mediante una cuidadosa puesta en escena, esto sin considerar la manipulación del sentido que trae consigo cualquier proceso de montaje espacio-temporal de las imágenes. No obstante, el carácter probatorio del documental se impone sobre el punto de vista o sobre el sesgo ideológico del documentalista, pues, a pesar de todo, el documental trabaja con la materia prima más fiel: el registro visual y sonoro de la dura realidad.

El documental, ya dijimos, no es un género homogéneo. Nichols nos habla de cuatro modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Cada una de éstas se diferencia por la jerarquización que se hace de los recursos narrativos y técnicos. A excepción del documental de observación, en todos ellos la intervención del realizador es fundamental, ya sea para narrar los hechos, ya sea para propiciarlos o explicarlos. En cambio, en el documental de observación encontramos el complemento perfecto de la seguridad: la no intervención del director, la de un operador que acciona una máquina dejando que ésta haga su trabajo de registro. El sentido de estos documentales suele estar más en el montaje global de la película que en las imágenes aisladas, véase por ejemplo la trilogía

que iniciara el documental poético-realista de Regio Godfrey, *Koyaanisqatsi* (Estados Unidos, 1983).

La intervención del documentalista no debe condenarse. Si el objetivo último de este género consiste en entender una realidad familiar que se presenta opaca e incomprensible, entonces es válido el uso de recursos que aquí hemos decidido nombrarlos como recursos de la manipulación formal del índice. Manipulación formal porque implica decisiones para resaltar u orientar el significado de las imágenes y sonidos que van desde la elección del soporte de la película, por ejemplo blanco y negro o color, hasta el montaje de las imágenes y con ello un tipo de jerarquización y lógica en el desarrollo del film. En sí, se trata de la articulación de aquellos elementos mecanismos, técnicos e ideológicos que nos revelan una realidad que sólo el cinematógrafo es capaz de brindarnos. Sin duda esta fotogenia del documental está en primer orden relacionada con la huella luminosa de su génesis, pero también con la capacidad del documentalista de manipular el índice desde el momento mismo de su registro.

Hablamos de fotogenia del documental para hacer hincapié en un momento simultáneo o posterior al registro, que construye ya no lo real, sino la imagen de lo real al mostrar cualidades que sólo están en la reproducción cinematográfica. La fotogenia del documental puede derivar en tres categorías analíticas también útiles para el cine de ficción, a las que ya hemos hecho referencia: la puesta en escena, la puesta en cámara y la puesta en serie.

En *Fahrenheit 9/11*, el director norteamericano Michael Moore, recientemente famoso por ganar con esta película el festival de Cannes, logra mostrarnos en una secuencia la esencia de la fotogenia documentalista. El modelo, no podría ser otro, se trata del presidente de Estados Unidos y tanto por el personaje como por la manipulación del índice la secuencia demanda la presencia del giro analítico aquí expuesto.

En la película se muestra a George Bush sentado en un banco al frente de un salón de clases de una primaria del estado de Florida, el estado gobernado por su hermano Jeb y que fue decisivo en su sospechoso triunfo electoral. Mientras ayuda a dirigir la clase, recibe la noticia de que el país está bajo ataque. Es el momento del impacto del segundo avión, pues la noticia del primero la supo camino a la escuela.



El tratamiento de la secuencia es muy efectivo por la manipulación del índice que hace Moore mediante las tres puestas. Vayamos al detalle.

- **Puesta en escena.** La frontalidad en la angulación de la cámara y la pose carismática de Bush dictada por los más elementales principios de imagen pública, escapa a la cámara casera, espontánea e indiscreta, de la maestra que había decidido grabar la visita del Presidente. Al fin y al cabo se trató de un acto íntimo de registro de un hecho cotidiano en la vida del hombre más poderoso de la tierra, un hecho mínimamente significativo, pero máximamente objetivo inmortalizado en una cinta de video.

Sin embargo, un elemento azaroso y altamente efectivo en la mente de los espectadores adquiere una gran fuerza simbólica: Bush está en una escuela, no cualquier escuela, una escuela de niños que se nos ha dicho constituye nuestro segundo hogar. Sin duda, después de la intimidad que ofrece la casa, la escuela representa el sitio más seguro donde el individuo se desarrolla física e intelectualmente en un supuesto ambiente controlado, circunstancia que el propio Michael Moore ironizó en su pasado documental, *Bowling for Columbine* (2002), al referirse a los asesinatos cometidos por adolescentes en sus propios colegios.

Bush está frente a los niños de segundo grado leyendo un libro infantil, *My Pet Goat*, cuando el Jefe de la Casa Blanca, Andrew H.

Card Jr., se acerca y le murmura al oído: "*Un segundo avión impactó la otra torre y América está bajo ataque*". ¿Se podría esperar que el azar fuera más efectivo para mostrar la paradoja entre los riesgos de perder el control de un país y la posibilidad de seguir reproduciendo el estilo de vida norteamericano en la comodidad del sistema educativo de aquel país? Las paredes decoradas, los colores alegres y el pizarrón, de repente adquieren cierto sentido nostálgico.

Si las cosas ya no son como solían ser, entonces se pregunta Moore: ¿quién es el responsable? La respuesta no es verbal, se halla en la evidencia que proporciona la imagen segunda de la cámara de video, en el primer plano de aquel consternado rostro del Presidente.

- **Puesta en cámara.** Tanto las imágenes de archivo como la cámara en mano son en nuestros días artificios mediáticos que fortalecen la sensación de inmediatez y oportunidad. En la actualidad, a una cámara fija y transparente se opone, incluso en películas de ficción, una cámara móvil que reclama la presencia de una verdad documental.

En la secuencia que nos ocupa, básicamente dos ángulos proporcionan las imágenes de Bush mediante los cuales es posible un juego entre planos de acercamiento y planos de conjunto, no hay una edición precisa que intente ocultar el artificio del montaje, por el contrario son notorios los movimientos ópticos del lente de la cámara para acercarse o alejarse. Todo esto resulta en una acentuación del contenido realista en detrimento de un esteticismo visual.

En lo referente al sonido, la voz *overe de* Moore describe, cuestiona e ironiza las imágenes, está acompañada de una tranquila, casi imperceptible, música de fondo que más adelante adquirirá un valor reflexivo muy importante.

Regresemos al momento en que el Jefe de la Casa Blanca le avisa a Bush del segundo impacto. La intuición del novel camarógrafo, no del director pues es una imagen de archivo, nos lleva a un movimiento de acercamiento al rostro de Bush, se elimina cualquier ruido visual del decorado y nos concentramos en el primer plano del semblante del Presidente, no obstante, no vemos poder ni decisión, por el contrario, el rostro muestra marcas inconfundibles de incompreensión y duda.

En palabras de Deleuze (1986) el rostro y el primer plano muestran

lo que en general el cuerpo entierra, en este caso, el tiempo parece que se detiene para George Bush, pues este instante de segundidad y fotogenia documental nos revela una verdad: ése es el hombre del poder, no hay duda, pero el primer plano contradice esta revelación: ése es el hombre de la falsedad. Falsedad porque el poder no le permite tomar ninguna decisión, no alcanza a reaccionar y prefiere seguir leyendo *My Pet Goat*, por supuesto, encontró un refugio ideal en el mundo infantil facilitado por su azarosa ubicación en la escuela. La lección es clara: Estados Unidos no puede estar gobernado por una persona que simula y miente.

Otra vez en términos de Deleuze, nos encontramos frente a un encuadre obsesivo del rostro de Bush y como a todo rostro se le pregunta, Moore hace lo propio. Varias dudas son planteadas en voz *over* mientras imágenes de documentos y de los encargados de evitar los ataques, se intercalan para plantearnos la responsabilidad de la inacción del Presidente; ¿debió ir a trabajar un poco más seguido?, ¿debió convocar a una reunión cuando tomó el poder para discutir el peligro del terrorismo?, ¿por qué recortó el financiamiento del FBI contra el terrorismo, ¿debió leer el informe de seguridad del 2001 donde se decía que Osama Bin Laden estaba planeando un ataque con aviones secuestrados? La respuesta menos esperada se hizo visible: un rostro con la mirada perdida, ausente y cobarde.

- **Puesta en serie.** El montaje de la secuencia es el tercer elemento formal que contribuye a la pérdida de identidad del presidente Bush. Justo después de recibir el mensaje al oído, se inicia un juego de intercortes mediados por suaves disolvencias. El objetivo es claro, enfatizar los seis o siete minutos que tardó Bush en reaccionar. Aparece en el ángulo inferior izquierdo de la imagen la hora sobrepuesta: 9:05, 9:07, 9:11 y durante todo este tiempo sólo vemos el mismo rostro ausente. La música de fondo, ésta sí un elemento convencional alejada del registro original de la secuencia, aparece en su función reflexiva. Escuchamos la música mientras pensamos y concluimos, o más bien, deducimos la conclusión de Moore, respecto a la simulación de Bush. Nadie hace nada, allí está puesto el acento, por eso el director calla, pues se trata del climax, de la revelación, como hemos dicho, de una verdad documentada.

Sin duda, es difícil encontrar una secuencia más puntual donde se

exhiban las contradicciones de George Bush<sup>5</sup>. Este efecto de síntesis cinematográfica, se logra mediante el vínculo entre la imagen segunda del presidente y la habilidad de Moore de hallar los mecanismos técnicos e ideológicos propios de la fotogenia documentalista para revelarnos la debilidad de un hombre que el resto de los medios de comunicación se había encargado de representar como inquebrantable y decidido.

En un sentido más amplio, ¿cuáles son las causas sociales por las que el documental experimenta un renacer en la actualidad? En primer término, la segundidad en el registro de la imagen y del sonido de estas películas, lleva el sello de la reproducción de los hábitos y de las relaciones sociales en un momento particular. La segundidad siempre es singular y específica, nos habla de lo social desde la particularidad de un acontecimiento histórico. Asimismo, el documental es una expresión mediática que intenta revelarnos la verdad en épocas dominadas por la simulación y la intriga. La mentira es uno de los recursos ideológicos, tal vez el menos efectivo, en ocultar relaciones asimétricas de poder que por esta misma condición requieren de cierta opacidad. Los engaños de Bush no han sido pocos: su triunfo electoral, su supuesta ignorancia de que Estados Unidos sufriera un ataque terrorista, la culpabilidad, hasta ahora no probada, de Osama Bin Laden, las armas de destrucción masiva en Iraq y el control de la contraofensiva iraquí.

El documental abre una posibilidad de recorrer el velo de la mentira, ahí están los ejemplos históricos como el del cineasta francés Alan Resnais con su película *Noche y Niebla* (1955) acerca de los campos de exterminio nazi. Este documental, junto con otros, dio cuenta de

<sup>5</sup> Transcribimos un fragmento que hiciera uno de los más importantes críticos cinematográficos de Estados Unidos con la idea de resaltar la importancia de la secuencia referida: "Although Moore's narration tanges from outrage to sarcasm, the most devastating passage in the film speaks for itself. That's when Bush, who was reading *My Pet Goat* to a classroom of Florida children, is notified of the second attack on the World Trade Center, and yet lingers with *the* kids for almost seven minutes before finally leaving the room. Mis inexplicable paralysis wasn't underlined in news reports at the time, and only Moore thought to contact the teacher in that schoolroom — who, as it turned out, had made her own video of the visit. The expression on Bush's face as he sits there is odd indeed". <http://www.suntimes.com/cbert/>

uno de los secretos más celosamente guardados durante la Segunda Guerra Mundial, ¿sería más preciso decir en lugar de secreto indiferencia?, pues más que ignorancia existió cierto tipo de complicidad de la sociedad al no querer conocer o disminuir los hechos que ocurrían en esos lugares. No obstante Resnais es implacable en su juicio cuando plantea una pregunta final: ¿quién es el culpable? La respuesta es sencilla, la sociedad por su indiferencia y tolerancia ante la operación de estos campos de exterminio.

Para Bill Nichols el documental estimula la epistefilia, esa necesidad de saber y responsabilizarse de nuestra actualidad. Los documentales nos ayudan a saber acerca de los problemas políticos, sociales y culturales del mundo mediante la manipulación lógica, retórica, poética y formal del índice.

En concreto, Michael Moore nos ayuda a reconocer el rostro supuesto, pero hasta ahora no evidenciado, el rostro que desnudó el primer plano cinematográfico y de un golpe nos dio a conocer una realidad restituida en la imagen fílmica.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor Wiesengrund (1971). *Teoría estética*. Taurus. Madrid, 479 pp.
- Alien, Richard and Murray Smith (1997). *Film theory and Philosophy*. Oxford University Press. Great Britain, 474 pp.
- Andrew, Dudley. (1984-a) *Film in the Aura of Art*. Princeton University Press. USA, 207 pp.
- (1984-b) *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press. USA, 239 pp.
- (1997) *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. University of Texas Press. USA, 331 pp.
- Arnheim, Rudolf (1971). *El cine como arte*. Paidós, segunda edición. Barcelona, 168 pp.
- Balázs, Béla (1978). *El film: Be'la Balázs: evoluciónj esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gilí. Barcelona, 270 pp.
- Barthes, Roland: (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós, 380 pp.
- (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 207 pp.

- (2001) *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Paidós. Barcelona, 185 pp.
- Bazin, André (2001). *¿Qué es el cine?* Rialp, quinta edición. España, 395 pp.
  - Belfour, Raymond (2000). *The Analysis of Film*. Indiana University Press. USA, 303 pp.
  - Bordwell, David and Noel Carroll (1996) *Post-Theory; Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press. USA, 564 pp.
  - Cabrera, Julio (1999). *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Gedisa. España, 364 pp.
  - Carroll, Noel (2001). *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press. USA, 450 pp.
  - Casetti, Francesco: (1989). *El film y su espectador*. Cátedra. Madrid, 191 pp.
  - (1993) *Teorías del cine*. Cátedra. Madrid 364 pp.
  - Casetti, Francesco y Federico Di Chio. (1991) *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona, 278 pp.
  - Caune, Jean (1997). *Esthétique de la communication*. Paris. Presses Universitaires de France, 128 pp.
  - Chateau, Dominique. y Jacinto Lageira (1996). *Après Deleuze; philosophie et esthétique du cinéma*. Centre National de Livre. France, 152 pp.
  - Darley, Andrew (2002). *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós. Barcelona, 333 pp.
  - Deleuze, Gilles. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine I*. Paidós. Barcelona, 303 pp.
  - (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós, primera reimpresión. Barcelona, 371 pp.
  - Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona, 191 pp.
  - Ducrot, Oswald y Jean Marie Schaeffer (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Arrecife. Madrid, 742 pp.
  - Elsaesser, Thomas and Warren Bunckland (2002). *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. Arnold. Great Britain, 309 pp.
  - Epstein, Jean (1960). *La inteligencia de una máquina*. Nueva Visión. Argentina, 149 pp.
  - Everaert-Desmedt, N (1990). *Le processus interprétatif. Introduction*



- á la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège. Mardaga, 151 pp.
- Goutman Bender, Ana. (2000) *Artesanías lingüísticas / Notaciones sin clave*. Siglo XXI. México, 207 pp.
  - (2000-a) *Lenguaje y comunicación*. UNAM. México, 159 pp.
  - Hegel, Friedrich (1997). *Lecciones de estética*. Ediciones Coyoacán. México, 132 pp.
  - Kant, Immanuel. (1987) *Primera introducción a la 'crítica del juicio'*. Visor. Madrid, 120 pp.
  - (1990) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y ¿o sublime, primera reimpresión*. Alianza Editorial. Madrid, 108 pp.
  - (1992) *Crítica de la facultad de jugar*. Monte Avila. Venezuela, 487 pp.
  - Kerkhoff, Manfred (1997). *Kairós: exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico, 411 pp.
  - Maillard, Chantal (1998). *La razón estética*. Alertes. Barcelona, 256 pp.
  - Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press. London, 354 pp.
  - Martín Arias, Luis (1997). *El cine como experiencia estética*. Caja España. España, 199 pp.
  - Mast, Gerald (1983). *Film, Cinema, Movie. A Theory of experience*. The University of Chicago Press. USA, 299 pp.
  - Metz, Christian. (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 348 pp.
  - (1977) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Gustavo Gilí. Barcelona, 265 pp.
  - Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. USA, 223 pp.
  - Novell-Smith, Geoffrey (1996). *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford University Press. Great Britain, 824 pp.
  - Peirce, Charles S (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva visión, 117 pp.
  - Rohmer, Eric (2000). *El gusto por la belleza*. Paidós. Barcelona, 282 pp.
  - Tredell, Nicolás (2002). *Cinemas of the Mind: a Critical History of Film Theory*. Icon Books, Great Britain, 287 pp.

- Vilar, Gerard (2000). *El desorden estético*. Idea Books. España, 196 pp.
- Zavala, Lauro (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM-X. México, 159 pp.