

EL PROBLEMA DEL CINE DE AUTOR CONTEMPORANEO:
EL CIRCULO DIALÉCTICO DE LOS MODELOS
REPRESENTACIONALES, EL CONOCIMIENTO ESTÉTICO Y LA
COMUNICABILIDAD DE LOS CÓDIGOS

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE

UNIVERSIDAD DE MANIZALES
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
MANIZALES
2001

EL PROBLEMA DEL CINE DE AUTOR CONTEMPORANEO:
EL CIRCULO DIALÉCTICO DE LOS MODELOS
REPRESENTACIONALES, EL CONOCIMIENTO ESTÉTICO Y LA
COMUNICABILIDAD DE LOS CÓDIGOS

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE

Monografía presentada como requisito parcial
para optar al título de Comunicador Social y Periodista

Director
WILSON ESCOBAR
Diplomado en Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD DE MANIZALES
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
MANIZALES
2001

Nota de aceptación

JURADO:

ANDRES DARIO CALLE NOREÑA

ALEJANDRO HIGUITA RIVERA

LUIS FERNANDO OSPINA
CARVAJAL

Manizales, 5 de septiembre de 2001

A mi madre.
La docta intelectual, la
sensitiva mujer, al cuantioso
ser humano, motor vital de
todos mis sesgos
académicos, de mis
exploraciones al margen de
lo instituido, de los trazos
endebles con que este texto
procura, problematizar el
conocimiento.

CONTENIDO

	Pág.
PROLOGO	7
INTRODUCCION	19
1. ESTÉTICA DEL FILME DE AUTOR	33
1.1. APROXIMACIÓN EPISTEMOLÓGICA AL CONCEPTO DE ESTÉTICA	33
1.2. POSTULACIONES ESTÉTICAS DEL DESARROLLO FÍLMICO	52
1.3. ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN FÍLMICA	62
1.4. FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN FÍLMICA	70
1.5. EL CINE COMO ARTE	79
1.6. EL CONCEPTO DE AUTOR	90
2. MODELOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE AUTOR	99
2.1. EL PORQUÉ DE LAS CIENCIAS COGNITIVAS	99
2.2. MODELOS DE REPRESENTACIÓN MENTAL	107
2.3. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN	117
2.4. IMÁGENES MENTALES, IMÁGENES FÍLMICAS	128
2.5. EL CINE DE AUTOR COMO META-REPRESENTACIÓN FÍLMICA	132
3. CÓDIGOS DE REALIZACIÓN FÍLMICA	139
3.1. APROXIMACIÓN AL DECURSO SEMIÓTICO	139
3.2. EL PROBLEMA SEMIÓTICO DEL CINE	144
3.3. EL LENGUAJE FÍLMICO	153
3.4. LA IMPORTANCIA DE LOS CÓDIGOS	161
3.5. LA MOVILIDAD DEL TEXTO FÍLMICO	167
4. RASGOS IRRESOLUTOS DEL CINE DE AUTOR: LECTURAS DE LA DIFERENCIA FÍLMICA	172
4.1. DIVERGENCIA ESTÉTICA	174
4.1.1. Win Wenders: Puesta en obra de la verdad del problema del movimiento	174
4.1.2. Andrei Tarkovsky: Lo absoluto del tiempo en el montaje interno	181
4.1.3. Peter Greenaway: El reflejo antropomorfizador del arte	189

4.2. LA MUTABILIDAD DE LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN	196
4.2.1. Michelangelo Antonioni: Meta representaciónfílmica de la imagen acción en corrupción	196
4.2.2. Akira Kurosawa: De la Imagen Mental a la Imagen Sueño y a la Imagen Muerte	204
4.2.3. Victor Gaviria: Meta Modelo del personaje dialéctico	214
4.3. LA TRANSPARENCIA DE LAS CODIFICACIONES	221
4.3.1. Jean-Luc Godard: De la figuración a la abstracción La negación de las convenciones narrativas	221
4.3.2. Lars Von Trier: Transgresión en la codificación del personaje naturalista	229
4.3.3. Joel y Etan Coen: El Desdibujamiento del Género	236
EPILOGO	245
BILIOGRAFÍA	250

PROLOGO

La evolución cinematográfica ha estado acompañada por diversas propuestas teóricas, interesadas en avalar su desarrollo a través de diferentes estadios, con fluctuantes matices en gran parte del siglo XX. Las diversas implicaciones existentes entre variadas disciplinas del conocimiento y la praxis cinematográfica, han desencadenado múltiples estudios (unilaterales, de doble vía o multidisciplinares), en aras de la comprensión de este fenómeno de masas que se convirtió en baluarte del patrimonio iconográfico de la humanidad.

La industria cultural fílmica ha obligado a que disciplinas como la estética, el psicoanálisis, la semiótica, o la narratología, realicen un ejercicio de vigilancia teórica, con la intención de develar el sentido expreso de los procesos relacionados con dicha práctica. De ahí, podrían destacarse múltiples enfoques, pero el afán de insertarse en el corpus de la obra, en su calidad de artefacto cultural, intercambiable entre diferentes comunidades, hace que todo el presente esfuerzo investigativo se oriente en tres direcciones, principalmente: primero, las determinaciones estéticas fílmicas que implican la meditación sobre la conformación lógica de las estructuras que sostienen el todo cinematográfico; pero en especial, del talante que tal corriente vierte para comprender el sentido interno del fenómeno y su posibilidad expresiva, su condición artística; segundo, la inserción de los aportes en ciencias cognitivas, en la medida en que tales disciplinas revelan las motivaciones y maquinaciones de los autores fílmicos, y la posibilidad de canalizar sus contenidos mentales en una materia expresiva como el cine; y tercero, el plano semiótico, eje donde se urden todos los problemas significativos del cine, donde se desarrolla una actividad meta

lingüística que descubre las posibilidades de intercambio de sentidos en materia de imágenes en movimiento.

El cine se ha debatido casi desde sus inicios en una dicotomía, al parecer completamente antagónica e irresoluble, que ha generado múltiples interpretaciones de este fenómeno: Arte vs Industria. Tal problemática, ha hecho que el cine, producto de fórmulas y esquemas preestablecidos, análogamente a la producción manufacturada, sea un producto industrial, satanizado por cierto sector de la población y consumido masivamente por otro. Del lado contrario, surge cierto tipo de producción que confiere al cine, el título de arte, y por tanto la necesidad de ser una creación no vinculada con parámetros rígidos y coercitivos, sino con propuestas abiertas que desborden siempre algo novedoso en su haber; un tipo de cine que termina por ser objeto de culto, pero, frente a las grandes producciones industriales, de difusión reducida.

Este conflicto no sólo ha generado diversos modos de realización cinematográfica, sino múltiples tipos de consumo. No es de interés intentar dirimir el conflicto, cosa que ya muchos autores o directores han hecho; por ejemplo Carlos Saura, director español, quien plantea que el problema está mal formulado, a su modo de ver, por los estragos que la industria Hollywoodense ha causado en el fenómeno cinematográfico a escala mundial. En el cine, dice: existe una industria dedicada de lleno a la producción fílmica, a enriquecerse con el proceso de producción, generando así, esa mentada dicotomía; pero ¿cómo, pregunta Saura, puede hacerse cine sin ciertos mecanismos de producción que necesariamente implican dinero? ¡Todo cine necesita de una industrial!¹. La solución planteada por este director, puede resumirse o

¹ "El productor invierte en una obra, pensando en multiplicar su inversión, en adquirir dividendos, y tal postulado no implica necesariamente que la obra carezca de interés artístico" SAURA, Carlos. Entrevista realizada por Claudio Montaña En: Cine contemporáneo. Barcelona: Salvat Editores, 1974. P. 8-23.

pensarse como una solución de orden dialéctico al problema dicotómico, donde hay una subsistencia mutua, que en algunos casos tenderá más para un extremo que para otro.

Considerando, entonces, esta acepción dialéctica del cine, es de interés preocuparse por un cine propositivo estéticamente, que mediante sus cánones esté realmente aportando al desarrollo, no sólo de la misma cinematografía sino, a la vez, de la evolución del ser humano, adhiriéndose un poco a las pretensiones de descubrir al hombre en el mismo cine, como se constata en la obra de Edgar Morín, o de auscultar el pensamiento histórico en los trabajos de Julio Cabrera, ejercicio que hace del séptimo arte un artificio analógico del ser humano. La cuestión sería entonces, qué cine desarrolla las posibilidades expresivas de la sustancia fílmica y se preocupa por buscar nuevas posibilidades, asociaciones inéditas, formas divergentes, que revaloricen el arte cinematográfico.

La utilización del término arte, como variable que define, si no todo el cine, si parte de él, se convierte en un enclave definitivo de la investigación. Tal condición acarrea el análisis estético como parte del ejercicio creativo fílmico y de la problemática que conlleva su lectura como obra de arte. Al igual que en las reconocidas y legitimadas artes que comprenden y compendian el manifiesto de las siete artes de Riccioto Cannudo², la estética ha sido la meta-disciplina, encargada de avalar y de determinar las posibilidades expresivas del cine, desde la organización de la sustancia fílmica, hasta su concreción en una obra autónoma, no sólo susceptible de ser leída, sino de ponderar el goce particular, la posibilidad de conocimiento estético del espectador al traducir lo que el universo hilemórfico sugiere. Por otra parte, la interpretación de un filme necesariamente está dada, por la posibilidad del espectador de deshilar e

² CANUDO, Ricciotto. Manifiesto de las Siete Artes En: Textos y Manifiestos del Cine. Madrid: Cátedra, 1993. P. 15-18.

hilvanar en un mismo ejercicio perceptivo, unos determinados códigos que la obra posee para dicho fin, y que indirectamente pueden o no revelar las motivaciones ocultas que el autor perfila en su trabajo.

El espectador, en muchas ocasiones, se ve ante el apuro de comprender cabalmente todos los índices de representación estética de la obra, pero fracasa en tal lid, al leer sólo los códigos más evidentes, normalmente los que estructuran la idea general del filme, los que pueden hacer comprensible la historia que se relata (por supuesto en un cine de impronta narrativa), al igual que en el develamiento de otros índices múltiples, frente a los que toda interpretación tiende a ser vacua, o que incluso son índices que no son siquiera detectados en la actualización que el espectador hace de la obra. La mayoría de las lecturas, parece ser, no consideran el poder expresivo y discursivo de las formas, y en muchos casos, éstas no están dispuestas para ello. Otro factor que fractura el ejercicio interpretativo es la repetición emblemática de códigos, que acentúa unas formas específicas, induciendo al lector a buscar esas mismas figuras en todo film, ejercicio que impide la comprensión racional de nuevas contingencias; o que causa un simple rechazo, dado que se establecen niveles de alta entropía con filmes de ruptura signífica. La pregunta que motiva toda reflexión sobre el problema expresivo del cine, no puede ser otra, en primera instancia que: ¿Dónde se gestan las posibilidades de interpretación estética, de vehiculación de contenidos mentales, para generar nuevas líneas codificantes y sentidos que re-semanticen los tradicionales modelos de representación fílmica?

Aparece en la palestra el problema de constitución originaria, creativa si se quiere, como el posible norte para hallar la movilización del desarrollo progresivo de este fenómeno de masas. Así, la mirada tiende hacia el polo de la realización, de génesis creativo, al sujeto que da vida al objeto fílmico. La figura del director tras la confección de toda obra de este tipo, ha sufrido un desplazamiento semántico en los círculos de realización contemporánea

(específicamente en la realización fílmica industrial), sesgando la idea de regeneración de la sustancia fílmica, para caer en el repetido uso de códigos tradicionales de estructuración; hecho que implica pensar tal figura en sus posibles connotaciones. El director no logra en esta medida superar las codificaciones formales establecidas, centrándose principalmente en la historia ha desarrollar, y no en el orden discursivo de ésta, hecho que entorpece las reconstrucciones expresivas, la movilidad del mismo cine³.

Pero tal afirmación, no niega el uso formal de lo fílmico, pues la forma es indisoluble al contenido; lo que se señala es que el uso formal, en gran parte de la producción cinematográfica, se ha vuelto emblemático, y que, en muchos casos, se termina por pensar exclusivamente en el problema diegético, en la organización coherente de lo relatado, y no en las posibilidades discursivas que se esconden en la materialización de las múltiples facetas de este fenómeno. ¿Cómo ha evolucionado entonces, la idea de una progresión en materia expresiva; del cine como fenómeno de conocimiento estético⁴? Una respuesta aproximada, se oriente por el desarrollo del cine de autor, propuesta que por su carácter particular se preocupa por la posibilidad de instaurar nuevos modelos de representación fílmica, que generen rupturas con los ya legitimados, (en términos de Noel Burch, con el tradicional modelo de representación institucional, perteneciente principalmente al cine de Hollywood), y por la relación dialéctica de las posibilidades discursivas de esta materia de expresión y la particular mirada sobre la realidad que cada uno de estos directores ofrece. De este modo, el cine de autor, podría ser uno de los ejes principales donde se

³ El director aquí, podría comprenderse como un funcionario que simplemente articula, que hace, y no cómo un gestor o un creador de nuevas posibilidades en términos expresivos. El ejercicio, puede decirse, se centra en el "qué" del asunto, en términos fílmicos (en la coherencia del relato como gurú de toda obra), restándole importancia al "cómo", al problema formal, destinado así, a repetir lo ya trasegado y aceptado como legítimo en términos fílmicos.

⁴ La intención de movilizar la búsqueda de conocimiento por la vía estética, es un proceso que procura comprender la obra como un ente orgánico en que tanto el contenido tratado como las líneas expresivas, son partes informadas de un todo, ambas son un proceso de impronta hilemórfica que debe leerse de un modo polivalente.

han desarrollado las potencialidades expresivas del cine y se han ido forjando los avances en materia de representación fílmica, los posibles paradigmas que el lector común identifica y que componen el cosmos de la imagen en movimiento, que posibilitan el desarrollo coherente de la comprensión de gran parte de la cinematografía.

Si el desarrollo de las posibilidades estéticas se ha gestado en este medio, queda por pensar, si las determinaciones estructurales siempre se han desarrollado gracias a los aportes particulares de un puñado de autores, caso muy plausible, debido a ciertos ejemplos históricos, como el trabajo de Luis Buñuel que adjunta la posibilidad de que la imagen trascienda su calidad expresiva y alcance niveles eminentemente simbólicos, el trabajo de F.W. Murnau que adscrito al expresionismo alemán desarrolló interesantes nociones sobre las determinaciones espaciales, o los aportes de autores italianos como Visconti, De Sica y Rossellini que hicieron del cine un documento ficcional del ciudadano medio, de la masa concurrente al acto fílmico, mediante el Neorrealismo de la post-guerra, entre muchos otros ejemplos.

Dado tal presupuesto, se establecen muchos de los posibles modelos de representación fílmica que rigen la realización en este campo, lo que conlleva a la pregunta ¿en qué momento y cómo dichas aportaciones generan las transformaciones paradigmáticas, o por lo menos las rupturas con los modelos vigentes? teniendo en cuenta que diferentes propuestas cinematográficas de autor fracturan el paradigma vigente (véase por ejemplo el Proyecto de la Bruja de Blair, de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick o Sueños, de Akira Kurosawa), pero no logran su desarticulación. ¿Por qué ciertas obras generan la transformación y otras señalan las fallas pero no logran trascenderlas?

Queda por establecer qué pasa con el sentido estético específico del cine de autor, pues si bien los estudios semióticos se preocupan por ciertas

posibilidades de articulación creativa, lo hacen de un modo sistemático desde el corpus sígnico (grupo de signos que conforman el objeto observado), sin interesarse por las aproximaciones fenomenológicas a la propuesta de autor que la filosofía del arte puede ofrecer. De igual modo el estudio de este tipo de cine, al estar los portadores de esta categoría dentro de sistemas reconocidos de comercialización, ha sido descuidado en los últimos años. ¿Qué pasa con el desarrollo del cine de autor contemporáneo? ¿Se piensa la relación directa de su constitución estética con los paradigmas fílmicos vigentes, a sapiencia de que éste, por sus planteamientos, se aleja de lo constituido?

La reflexión cinematográfica de los últimos tiempos por buscar un objeto de estudio general aplicable como norma, o se ha quedado en el análisis general de la articulación desde el campo semiótico, sin mirar los ejemplos de ruptura, las propuestas particulares, o en el estudio de cada obra guiándose por una reflexión inconexa desde el conjunto de las teorías cinematográficas a la mano, que normalmente no supera la enumeración de elementos vagos y desarticulados entre sí. ¿Qué tipo de lectura crítica puede realizar un espectador, si ciertas propuestas que rompen el concepto paradigmático de rigor, son de difícil acceso y si los estudios contemporáneos, dudosamente, vierten luces aclaratorias sobre problemas estéticos y estructurales para la comprensión del fenómeno?

Esta investigación surge como una inquietud teórica frente al estudio y apreciación de los procesos cinematográficos relacionados con la movilidad de modelos, el posible conocimiento estético y el problema comunicativo de los códigos (la posibilidad de movilizar el ejercicio de codificación). Inquietud que se justifica dada la posibilidad de construir, de re-crear el conocimiento a partir de la interpretación, (criterio de validez) a partir principalmente de dos líneas valorativas: la estructura teórica como soporte a la argumentación y la lectura crítica sobre la base de la triangulación del objeto de interés (lectura tríptica de

autores). Así ¿Cuáles son los aspectos que hacen valiosa una obra cinematográfica? ¿Por qué son éstos y no aquéllos? ¿Cuáles son las posibilidades discursivas del cine y las competencias de interpretación esperadas en el espectador, si los círculos académicos y no académicos principalmente facultan (y de un modo disfuncional) para la lectura de códigos tradicionales? son preguntas que frente a otras muchas en el decurso del trabajo se hacen de obligada discusión para dirigir todo intento aclaratorio en pro de cuestionar el modo de acercamiento que las sociedades contemporáneas tienen frente al cine.

Aquí, es inquietante cómo las recientes generaciones, a las que se les atribuye una más amplia capacidad de interpretación frente a los fenómenos icónico-sonoros, por el contacto directo que tienen desde la infancia con dichos medios, siguen siendo "analfabetas funcionales" frente a las lecturas de textos visuales. De este manera el acercamiento a los fundamentos teóricos abstraídos del hecho fílmico, sirve de soporte para comprender las posibilidades expresivas de la imagen fílmica (en los casos en que han sido desarrolladas dichas potencialidades vehementemente), pues la lectura cotidiana genera la aprehensión de ciertos mecanismos de interpretación, la mayoría inconscientes, que permiten la lectura fílmica, pero que si ahondan en problemas del plano de la expresión o de orden formal, no desarrollan un discurso crítico frente a éstas⁵.

Es entonces de interés, poder revisar cuáles son los fundamentos formales del cine de autor que lo distancian y lo acercan de los códigos lingüísticos; también, cómo la construcción de estas formas determina una filosofía fílmica, una

⁵ Tal problemática, podría decirse, no es tan grave para el espectador medio, pero la situación adquiere otro matiz con personas implicadas en la realización de productos audiovisuales alternos, como por ejemplo la televisión; sujetos que a la vez deben ser lectores críticos y avezados de la realización cinematográfica, pero que infortunadamente poseen las mismas dificultades que el espectador promedio. Situación aunada a la falta de reflexión académica frente a las diferentes propiedades del cine de autor, lo que se convierte en una invariante funcional que dificulta la evolución del arte cinematográfico.

estética del cine, mediada por la visión particular de ciertos directores, autores de obras magnánimas, indispensables para el universo audiovisual. Por tanto, la investigación apunta a determinar la conformación de los problemas estéticos de cierto cine de autor, dígase cine con valor para el fenómeno cinematográfico de un modo global, y el impacto de la creación fílmica frente a los diversos parámetros establecidos con que se desarrolla la gran industria del cine.

Primordialmente, esta lectura, se centra en uno de los problemas que ha acompañado la historia de la evolución humana, como lo es la concepción del arte y su papel en el seno de las diversas sociedades desarrolladas hasta hoy. Pensar la relación del arte con las comunidades, ha sido un trabajo abordado eminentemente por la reflexión estética y cultural, pero siempre considerando la relación inter-subjetiva del arte con sub-grupos cerrados y homogéneos (tradicionalmente gethos que bordean la cúspide de las estructuras sociales), acto que escinde y limita el problema del conocimiento estético. Las ya consabidas y anotadas condiciones del cine, han logrado la desbordada masificación de consumo por parte de los espectadores. Por supuesto, sería discutible el concepto de arte en ciertos rituales de consumo, pues parece ser que el tipo de cine que se consume en demasía, dista de ciertos patrones estéticos que se consideran indispensables para avalar como arte a una obra cinematográfica.

De igual manera, la anterior afirmación es discutible, y precisamente ahí es donde está el quid a iluminar. Es pertinente develar a partir de la tradición teórica estructural que ha acompañado al cine, los conceptos estéticos que avalan las obras representativas del séptimo arte y cómo se establece la relación con las estructuras pre-establecidas que acompañan la producción estándar en el cine, los modelos de representación fílmica institucional. Las preguntas que podrían vislumbrar el conflicto serían: ¿Quién determina a quién? ¿Es la concepción estética, mediada por los modelos de representación mentales, la

que determina las codificaciones fílmicas? o ¿son las codificaciones reiteradas, los modelos legitimados, los que suscitan reconsideraciones de orden estético?

Este problema propone al cine de autor como objeto de estudio, y hace relevante, desde una perspectiva teórica (donde el interés es una apuesta manifiesta por abordar la pertinencia tanto estética, como semiótica, de este tipo de realizaciones fílmicas) determinar las posibilidades de ruptura con los modelos industrializados, frente a los paradigmas que median la obra de gran parte de los trabajos del celuloide.

Así la intención de este trabajo, se inscribe más en el campo de la producción en términos culturales (de la realización en términos cinematográficos), donde se busca auscultar el proceso de creación fílmica; pero tal intención no se puede deslindar del problema de la recepción por dos motivos fundamentales: primero, que el hecho de analizar el sentido de la obra cinematográfica convierte necesariamente al sujeto que realiza esta acción en cierto tipo de espectador que interpreta y valora una composición específica; segundo, porque se pretende determinar ciertas cualidades de los procesos fílmicos, problema que debe abordarse desde la apreciación cinematográfica, y que sin caer en una epistemología obtusa, parte por plantear al sujeto cognoscente por fuera del objeto de estudio.

De esta manera, cabe aclarar que el interés no se centra en las competencias y habilidades que posee el espectador para interpretar una obra, pero sí en determinar cuáles son las proposiciones fílmicas que enriquecen el desarrollo cinematográfico desde una lectura crítica, que con seguridad, no siempre el desprevenido espectador podrá realizar. De todos modos la investigación sobre el todo fílmico, no debe sólo iluminar la construcción fílmica, sino posibilitar diversas coordenadas genéricas o no, de interpretación, para la lectura cinematográfica.

Diversos autores se han preocupado por la delimitación del lenguaje cinematográfico, básicamente de la posibilidad semántica particular que tiene una película, para lograr cierta significación utilizando unas reglas sintácticas,⁶ donde establecer unas pautas del lenguaje desde ciertas obras claves. Es prácticamente traducir algunos aciertos estéticos a unas normas formales, sin tener en cuenta el nuevo sentido que el concepto estético cobra en tal objetivación (que puede ser un cambio radical en su estatus ontológico) y cómo afecta el todo cinematográfico.

La realización fílmica (a no ser que sea guiada por una sensibilidad particular o un conocimiento suficiente de las posibilidades teóricas pertinentes, capaz de avizorar las posibilidades fílmicas), está limitada (ni siquiera mediada), por las concepciones de lenguaje que se tienen a la mano, lo que genera no sólo, productos estandarizados, sino de baja calidad. Si no se conoce el sentido de la técnica, la lógica interna que rewertió en tales premisas, es imposible superar lo técnico por lo técnico y ahondar en el campo estético del todo cinematográfico. Sí no se comprenden las coordenadas que señalan el sentido expresivo del cine de autor, no es posible la revalorización de la lectura, la re-semantización particular del acceso a los documentos visuales, y el uso de los nuevos modos de comprender lo fílmico para re-significar la técnica.

Fundamentalmente el presente trabajo procura problematizar las posibilidades de comprensión del fenómeno fílmico, mediante las investigaciones estéticas que procuran comprender, cómo, por un lado, se posibilita un conocimiento de diversos fragmentos de la realidad, y por otro, cómo los modelos de representación mental de cada autor permiten el desplazamiento en este plano.

⁶ Recuérdese que los términos son prestados de la lingüística general de Saussure, pero que los estudios semióticos avanzados, sobretudo los de Metz y Barthes, reifican el todo fílmico como una sustancia susceptible de analogía con el lenguaje escrito, pero no de reproducción,

De igual manera, tales apreciaciones logran concretarse únicamente tras la lectura de las codificaciones fílmicas, especialmente las transformaciones que éstas sufren en detrimento de las condiciones expresivas del cine de autor. Proceso que en la medida en que se legitima por sus postulaciones esenciales, rompe con otros modelos y en ciertos casos puede desembocar en rupturas epistémicas de las matrices fílmicas.

Tal ejercicio implica el develamiento del sentido estético del cine, de la naturaleza misma de esta disciplina frente a un objeto de estudio de tal índole, como por igual, en qué medida múltiples constantes de la estética en general dan luces a los lugares oscuros de la problemática fílmica. Proceso que degenera en el auscultamiento de las nuevas codificaciones en que las decisiones estéticas cobran vida; así, en la medida en que tienen concreción en el horizonte interpretativo de los lectores, delatan el agotamiento de las estructuras vigentes y sugieren salidas creativas a la crisis. Se ofrece una apertura directa al problema del modelo de representación institucional, en tanto se utilizan aportes de las ciencias cognitivas para descubrir cómo un modelo de representación alternativo, se instaura en cada obra de autor, generando rupturas decisivas con las codificaciones redundantes de los modelos en uso.

básicamente por que sus células constitutivas no son equiparables al concepto de morfema lingüístico.

INTRODUCCIÓN

La cinematografía, al igual que el estudio de muchas artes, responde principalmente a la lógica del ejercicio conceptual: praxis-abstracción, ejercicio que se vale de estudiar un corpus definido, de procurar extraer del dato empírico, abstracciones válidas para comprender universalmente la dialéctica del fenómeno⁷. Por tal razón se han generado diversos modelos teóricos, por su puesto, desde diferentes coordenadas interpretativas, con fines variados, para la apreciación cinematográfica. Tales modelos, debido a diversas condiciones sociales, culturales y, también, a cambiantes posturas metodológicas, se han especializado en la observación de las partes del estudio cinematográfico. Esta apreciación no implica un desconocimiento del complejo cinematográfico, ni de estudios emprendidos en tal ejercicio. Pero, uno de los dilemas ha sido la misma definición del cine como objeto de estudio, la precisión de una ontología en sus lides, que ha derivado en aproximaciones, sí bien pertinentes, bastante alejadas entre sí.

Entre las muchas disciplinas que se han encargado del acercamiento al problema del cine, algunas en procura de designar una matriz epistémica sólida, digna de ser legitimada socialmente para su comprensión, han revertido su intención en medianas explicaciones o posibles usos en cada área del celuloide (piénsese en cómo se fractura el estudio del cine: educadores procurando convertirlo en una herramienta didáctica, sociólogos procurando hacerlo instrumento de análisis etnográfico, etc.), donde la complejidad del fenómeno hace que todo acercamiento sea incompleto, incapaz de abarcar la

⁷ Tal noción, sin embargo, no es totalizante, pues si se observan muchos de los manifiestos erigidos en la historia del cine se descubren ejemplos precisos que desde la abstracción de unas normas pretende orientar toda praxis.

totalidad de sus matices, lo que hace difícil determinar quiénes poseen las competencias para mirar paradigmáticamente este mal comprendido medio de masas. De alguna manera, esta introducción no pretende aproximar al lector al decurso del trabajo, sino que intenta, poner el acento en algunas de las preocupaciones que sirvieron de detonante para desarrollar la investigación, así éstas no sean motivo de estudio directo dentro del trabajo. Se trata de poner en situación a los componentes claves del análisis dentro del universo cinematográfico, procurando relacionar muchos de los elementos que el lector puede encontrar de interés para comprender el problema del cine y que por su extensión serían motivo de estudio para otro texto.

Luego de que la historia cinematográfica se encargara de negar las predicciones de los hermanos Lumiere (creadores del primer tomavistas y padres del cine), sobre la creación del celuloide, al que no le ponderaban mucho tiempo de vida, y que calificaban como una atracción pasajera y sin futuro, genios de la talla de Georges Mellies, David Wark Griffith y Serguei Einsestein se interesaron por entender y estudiar el naciente fenómeno que crecía vertiginosamente.

Enunciar, entonces, una ontología adecuada fue en esa época tarea difícil (problema que persiste hoy en día), por lo que el abordaje lindó los albores de una dificultad gnoseológica frente al fenómeno. Rioccito Canudo⁸ presenta en su manifiesto de las siete artes, no sólo una de las precisiones estructurales y fundantes para el cine (lógica interna desde un nuevo sentido del movimiento), sino que rotula al invento de los Lumiere, como un nuevo arte; el séptimo en una escala cerrada, esgrimida por el solvente paso del tiempo en la historia de la humanidad.

El concepto de arte como tal, necesariamente implicaba ya, una postura epistemológica para su estudio. Pero ¿qué tipo de arte es? ¿una compilación de

otras artes? ¿acaso los cánones definidos para una obra plástica funcionaban como parámetros certeros en el cine? ¿será más apropiado realizar una simbiosis entre los modelos de estudio de la métrica musical, el concepto escénico del teatro, la dialogización literaria, las proporciones arquitectónicas o tal vez guiarse por la dialéctica del movimiento esgrimida por Bergson? ¿Cómo arte, entonces, el cine, es pertinencia de estetas, y de estetas del movimiento?

Las condiciones de realización cinematográfica que implican procesos mecánicos, y hoy en día electrónicos e informáticos, determinaron la necesidad de pensar una técnica que revertió en la industrialización, en la respuesta más eficiente a una necesidad de sistematización de pasos completamente instrumentales. El cine era indudablemente una técnica y una industria. Paradójicamente es más fácil sostener la lógica de su soporte desde la ontología industrial, que su esmerada categoría de abolengo, el arte.

El problema ontológico cinematográfico solventado de este modo, en su relación con el público, no se completa con la determinación de unos modos de operación. Su concreción debe ser observada desde otra lógica; lo que implica considerar el sentido que puede producir la simulación del movimiento y de cómo puede ser utilizado de modo mentado. El trabajo icónico de la imagen fílmica apunta a determinar un sentido semiótico preciso desde la apreciación, para determinar cómo el uso de tales signos posibilita un sentido comunicativo con el receptor, el papel cognoscente de los sujetos.

El acercamiento estético al arte cinematográfico, tomando como precedente el manifiesto de las siete artes de Canudo, se nutrió de los cánones de las restantes artes, al igual que solventó sus posibilidades expresivas con conceptos ontológicos de cada una de ellas. Una de las dificultades con esta traspolación, es el análisis fragmentado del todo cinematográfico, que imposibilita pensar el

⁸ CANUDO, Op Cit., p.18-23.

complejo general del celuloide. El trabajo interpretativo se desarrolla en puntos específicos como la puesta en escena, rescatada del teatro, o en el trabajo narrativo extraído de la literatura, que implica el problema temporal. Tal desarticulación es un problema estético que se convierte en un impase a la hora de apreciar el sentido integral del cine.

Es preciso resaltar que pese a intentos de conservar estrictamente los cánones de otras artes, las cualidades cinematográficas generaron una mutación hacia códigos estructurales y estéticos particulares de la materia fílmica. Problema que se hizo más complejo cuando se puso atención en el modo de consumo, o la relación cognoscente con la obra por parte del espectador, que pese a parecerse a la del teatro o tal vez a ciertas formas musicales, variaba notoriamente en los modos de acercamiento, por ser un arte solventado en lo icónico, y en especial en el flujo temporal de las representaciones visuales.

El abordaje estético intenta responder a múltiples teorías del arte fílmico, en este caso, se inscribe en una concepción filosófica abierta, en una postura meta disciplinar, donde prima la relación objeto-sujeto al momento de avalar los cánones fílmicos. Por una parte, las primeras concepciones objetivas del arte reclamaban a la obra una utilidad específica, entendida como el encuentro de la belleza, en términos de equilibrio y armonía en la época, inspirados por toda la tradición científica desde los pitagóricos hasta la física de Kepler y Newton. Por otra parte estaba, la propuesta, que pese a girar en torno a las reglas de equilibrio matemático, consideraba la obra de arte como un todo abierto, una obra abierta dispuesta a nutrirse del entorno y de la carga personal del autor, una obra que desde el punto de vista objetivo plantea un movimiento de escisión y reconciliación permanente.

Dadas las condiciones ontológicas del cine, la apuesta corre en torno al concepto de obra abierta donde hay un constante movimiento interpretativo, no

sólo del contexto de creación, sino de actualización de la obra por el lector. Los códigos estéticos se articulan en la relación planteada por el autor, entre una idea específica y su materialización mediante las formas fílmicas, retomando a Hegel cuando comprende lo bello como la materialización sensible de la idea, mediante la relación dialéctica entre ésta y la forma sensible; para efectos cinematográficos, la relación dialéctica de lo intencionado por el autor con las mutables condiciones formales de un arte en constante movimiento. Es importante señalar que la mayoría de las concepciones estéticas, pese a estar sustentadas en este presupuesto, varían gracias a las múltiples posibilidades de instaurar dicha relación. Así, son muchos los movimientos cinematográficos que se han conformado alrededor de una u otra concepción estética. No se trata, sin embargo, de avalar cuál es el sentido más adecuado para pensar el arte fílmico, pues el interés es apreciar cuáles son las posibilidades estéticas desarrolladas bajo "x" o "y" supuesto en la gran gama del cine de autor.

De este modo, las diversas hipótesis han dado origen a concepciones estéticas como el movimiento empirista orgánico norteamericano (15s), el expresionismo alemán (20s), al surrealismo (30s), la dialéctica rusa (25-40s), el neorrealismo italiano (50s), la nueva ola francesa (60s), el nuevo cine alemán (70s), la eclosión del cine japonés (50-70s) el neo-holliwood(75-90s), más recientemente dogma 95, cine danés (95-hoy); unas inspiradas en otras, pero cada una como manifiesto de lo "políticamente correcto" en el cine. El cine de autor, inserto o no, dentro de dichos movimientos, comporta determinadas concepciones estéticas. Por lo que la pregunta crucial sería ¿cómo este tipo de cine determina los movimientos, qué tanto le debe a ellos, qué tanto determina sus modelos, cómo moviliza las codificaciones que se instauran en su interior?

Tratar el problema del cine de autor, comporta el abordaje de la concepción creativa dentro del arte fílmico. El problema de la creación apunta a la posibilidad de que el autor presente con su obra modos inusitados de concebir

la relación entre idea y forma, en otras palabras, un nuevo sentido o comportamiento estético. El verdadero creador fílmico se vale de los aportes aceptados como válidos en aras del desarrollo del arte, pero los utiliza de un modo personal, los redimensiona, de una forma única e irreplicable. De este modo se circunscribe, para efectos de análisis, en la teoría de la reconstrucción de las formas, donde la creación no se comprende como la generación espontánea de algo nuevo o inexistente, sino como la presentación de nuevas formas a partir de la reconfiguración de las existentes o de hacer asociaciones inusitadas o novedosas.

La teoría del cine de autor ha sido tan criticada como venerada, pues conlleva diversas problemáticas en su planteamiento. La primera referencia documentada sobre tal teoría aparece en la revista *Cahiers du Cinéma*, como una propuesta que intenta rescatar y justificar el sentido de la creación fílmica desde un solo individuo; eje central de la obra en aras de plantear un cine, sino más intimista, por lo menos más sincero y más cercano a los planteamientos particulares de otras artes, donde el mentor de la obra es uno solamente, y en tal proceso se implica una visión particular sobre el trabajo en cuestión. Tal teoría indicaba que el autor del film no es sólo el que se centra en la dirección, problema que comprende los planteamientos del guión técnico, la grabación del material y el montaje final, sino el que se compromete en la creación del guión, el trabajo de post-producción pertinente, e incluso la misma producción del filme.

Pero el concepto de autor que se centra en la idea del sujeto que organiza el proceso, que selecciona el material visual, es un concepto inoperante para comprender la trascendencia de la creación fílmica, pues algunos directores inmersos en el sistema comercial de Hollywood podrían reclamar que ellos son los autores de sus imágenes, que nadie ha intervenido en la decisión a la hora de la realización, que por lo tanto son autores. Interesa entonces comprender el

concepto a la luz del puñado de directores que le apuestan a la búsqueda de nuevas formas expresivas o la intención de revitalizar las tradicionales reglas formales.

Son diversos los autores que retoman dicha problemática, e intentan plantear el problema desde la creación fílmica en sí; es decir, desde la disposición y sentido sugerido en el material icónico-sonoro. El autor entonces, es el encargado de la creación de las imágenes fílmicas, visuales y sonoras, (de las formas cinematográficas) y de determinar su orden y sentido con una lógica particular para alcanzar en términos del lenguaje, la categoría de texto. En este punto, Mitry, hace hincapié en que el autor cinematográfico por las condiciones formales del medio, está supeditado a un trabajo colectivo, pero esto no puede confundirse con el imperativo de que el sujeto a cargo del filme es el que determina la lógica interna de la obra⁹.

Esta concepción de cine de autor concuerda con la distinción metziana, hecha en aras de diferenciar los diversos procesos que cruzan la realización de un filme. Una película, dice Metz, posee dos niveles diferenciales en su realización: primero, lo cinematográfico, que implica la financiación de la obra, la producción gestada para llevarla a cabo, el tipo de circuito por el cual va a ser presentada, los dividendos que genere su circulación, y segundo, lo fílmico, donde se trabaja directamente con la construcción de la obra a partir de los elementos que componen la materia y permiten el lenguaje cinematográfico. La concepción de cine de autor que se aborda, gira en torno al autor de la materia fílmica básicamente, sin importar las relaciones con las restantes etapas de producción del filme. Es la necesidad de que el autor realice planteamientos formales y temáticos personales; es el clamor por alcanzar un ejercicio espiritual, por hacer acotaciones metafísicas mediante el arte, por permitir cierto

tipo de conocimiento sobre el mismo ser humano que solo es posible por la vía estética.

La evolución del concepto de cine de autor se ha gestado en parte, de modo opuesto a los postulados que rigen a la gran industria hollywoodense, lo que no implica que en esta última no exista evolución y aportes en el campo de autor. Las primeras experiencias reconocidas con tal galardón intentaban pensar la realización fílmica sin las constantes que determinan y han determinado los filmes de la gran industria. La nueva ola francesa, por ejemplo, se opuso a las formas tradicionales violando el uso del *raccord*, desacreditando los *gag's* fílmicos y apostándole a un cine honesto consigo mismo, el desuso de la *elipsis* y la apuesta por el plano secuencia, el abandono del *Happy end*, lo que permitió, a partir de la década del sesenta que esta modalidad tuviera reconocimiento, pese a que los autores siempre estuvieran presentes en la historia del cine.

La corroboración y valoración del cine de autor, a partir de dicha década, está soportada, en gran medida, por el reconocimiento y dominio de la industria norteamericana en todo el globo; lo que implica un enfrentamiento constante entre sus constitutivos para entender ambos fenómenos. Los lineamientos industriales de Hollywood son copiados en múltiples regiones, tal vez con la intención de alcanzar con las producciones propias, el mismo éxito que el de las producciones de la gran industria poseía. Sin embargo, factores como los escasos recursos de producción o la corta experiencia de los realizadores han hecho que tal tarea se dificulte, lo que genera una producción de poca monta equiparada con la industria hollywoodense. De modo paradójico los notorios errores o la necesidad de buscar nuevas soluciones para diversos problemas, convierten cierto tipo de realizaciones, al margen de la geografía de la gran industria fílmica, en obras que pueden avalarse, como obras de autor.

⁹ Este autor recurre a una analogía con la arquitectura para resaltar que el director hace las veces de arquitecto en la concreción de una edificación y los diferentes colaboradores, de

Los países latinoamericanos son muy cercanos al fenómeno citado, por lo que directores como Eliseo Zubiela, Fernando Solanas, Tomás Gutiérrez Alea o Glauber Rocha, se ven implicados en la lógica del autor para la realización. Por otra parte, Europa, con una industria establecida, tiene ejemplos excelsos de cine de autor que se opone a los discursos hollywoodense dentro de una industria particular; ejemplo de esto se halla en el nuevo cine alemán, que en manos de hombre como Werner Herzog o Rainer Werner Fassbinder han desarrollado interesantes líneas estéticas en sus respectivas obras. En los últimos veinte años otro de los fenómenos que ha permitido el desarrollo del cine de autor, es el cine independiente; ambos en ocasiones, erradamente equiparados, ya que las condiciones de financiación de una obra no son un rasgo que determine la autoría fílmica, y el cine independiente se ha caracterizado principalmente por estar al margen de la financiación de la gran industria¹⁰. Esto no quiere decir que al interior del cine independiente no puedan existir obras que soporten el calificativo de autor (hombres como Jim Jarmusch sostienen tal presupuesto), pero tampoco que por ser un cine al margen de la industria hollywoodense, puede ser considerada automáticamente como cine de autoría fílmica. Por igual, tampoco puede afirmarse que dentro de la gran industria no puede existir autoría fílmica, pues pese a las limitantes que determinan el trabajo de los directores, hombres ejemplo como Francis Ford Coppola, Martín Scorsese u Oliver Stone han logrado desarrollar sus presupuestos personales y materializar, con diestra autonomía, sus particulares miradas sobre el modo de hacer cine.

El cine de autor, por lo menos los aportes concretos que sus lineamientos estéticos han realizado sobre la codificación general de la cinematografía, se

obreros, para llevar a cabo la obra.

¹⁰ Es pertinente hacer énfasis en que para efectos de comprensión de los alcances del cine de autor, éste no puede confundirse con el cine independiente, pues este último se caracteriza por

convirtieron en objeto de estudio de la semiótica, dado el interés de descubrir científicamente como todos los índices al interior de tales obras permiten una comunión comunicativa con los espectadores. Todas las directivas estéticas de este tipo de cine, responden a la posibilidad de estructurar el todo fílmico mediante al uso creativo de las formas sensibles, de plantear una relación interna entre las partes de la obra que pueda ser interpretada por el espectador en el acto receptivo.

La referencia al problema de la tipología de los códigos insertos en la cinematografía, acarrea otro tipo de distinciones o posturas específicas para su estudio. Por tanto es imprescindible abordar planteamientos básicos en torno a sí el cine es o no, un lenguaje susceptible de ser leído y de qué modo. Barthes junto con Metz, se encargan de hacer precisiones en torno a la posibilidad de que el cine se articule en un todo plausible de interpretación en términos semióticos. Aunque no fueron los primeros en pensar esta relación, pues aparecen algunas alusiones analógicas entre el cine y el antiguo lenguaje basado en ideogramas hechos a finales de la década del veinte y en general, el problema ha estado presente en toda la historia del celuloide, sí se preocuparon por determinar cuáles son las condiciones sustanciales del cine, para pensar en las posibles lógicas de su articulación.

Las aproximaciones hechas en esta materia, respondían a la adaptación de términos lingüísticos al cine, hecho que fue criticado posteriormente debido a la diferencia esencial entre los elementos que componen ambos campos. De este modo la semiótica comienza a ser el paradigma gnoseológico utilizado para el estudio del cine, por lo que Metz se preocupa por desvirtuar a principios de los sesentas las concepciones sobre la materia fílmica reinantes hasta la fecha, en la que ésta era entendida como plano, sucesión de planos, secuencia, montaje

la autonomía del producto creado frente a los circuitos de producción y distribución de la industria; independiente de los parámetros conceptuales que delinea la autoría fílmica.

general, filme; para anotar, coherentemente, que tales premisas corresponden a las asociaciones utilizadas para generar coherencia, pero que la materia fílmica es esencialmente la imagen visual y sonora.

Esta distinción lograda por Metz, es solventada en las concepciones semiológicas de Guiraud, inspiradas en postulados metafísicos griegos, que distinguen a la sustancia, la materia y la forma de un mismo objeto. De esta manera, Metz, apoyado por las condiciones ontológicas de la imagen, esgrimidas por Barthes y Eco, que la hacen susceptible, por un lado, de ser leída como signo, por otro de determinar que las condiciones heterogéneas de tal sustancia complejizan su significación; por tanto el problema gira en torno a cuáles son los postulados que permiten la lectura de un film como texto. En este momento la reflexión se centra en el problema de las estructuras fílmicas, que si bien mutables, son las que confieren al cine el rótulo de lenguaje. Es pertinente señalar en este punto, para evitar confusiones interpretativas, que Eco, no sólo anota, sino que considera como fundamental, la relación articulada del filme, en aras de ser leído, por las competencias del lector, esgrimiendo que puede hablarse de lenguaje si hay un perceptor que cierre el acto comunicativo. Lorenzo Vilches anota que no puede olvidarse que sí la problemática estructural, no es meditada correctamente, si no se comprenden correctamente todos los índices se podría fracturar el ciclo de la semiosis. Por eso este autor se centra en la categoría de texto fílmico de manera rigurosa, pues ésta comporta necesariamente un cúmulo de códigos específicos que cumplen la función de índices, según Peirce, para el ejercicio de interpretación, que permite la movilidad significativa, las diferentes interpretaciones por parte de los lectores.

Los códigos cinematográficos por si mismos se convierten en coordenadas que ubicadas en el filme, orientan su coherencia; tal concepción circunscribe los códigos a la construcción estructural que ha sido estudiada profundamente por la semiótica. Eco se preocupa por la determinación del sentido del código

dentro de un complejo X^{11} , proceso que lo lleva a concebir el código como una selección probabilística en búsqueda de la reducción; de encontrar el significado más adecuado, de una transmisión efectiva de la idea propuesta.

Fílmicamente el problema de las estructuras, puede decirse, varía como en cualquier concepción artística, en relación con el momento histórico, y con las determinaciones culturales donde la realización se sitúa. Pero esta concepción amarrada al materialismo histórico, no es el interés de la investigación. Cada estructura plantea unas determinadas reglas para su configuración, hecho en el que los códigos deben estar al servicio de las condiciones citadas para preocuparse específicamente por el desarrollo de la intención fílmica.

Deleuze, esgrime que la validez de una estructura fílmica se logra cuando ésta da vitalidad a la sustancia del cine. Partiendo del problema del movimiento, el autor pone de presente que cualquier estructuración debe ser coherente con la dialéctica que comparta una ontología de la mutabilidad. El constante devenir Heracliteo, cobra un sentido inusitado y por demás ilustrativo en esta tesis, lo que apunta a alcanzar la vitalidad espiritual a través del movimiento cinematográfico. Así las estructuras pueden variar su tipo de codificación permanentemente, pero no el sentido del movimiento; otro problema es si existe un decurso coherente en la organización del movimiento o no, que es lo que para Deleuze distingue al cine de calidad.

La legitimación de determinados códigos fílmicos, el uso por un valor consensuado tanto desde la producción, como desde el consumo, conlleva a generar todo un circuito alrededor de tal fenómeno, que tiende de modo instintivo a cerrarse sobre sí mismo. ¿Qué quiere decir tal planteamiento? Básicamente que los parámetros instituidos son los correctos y cualquier

¹¹ ECO, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Quinta Edición. Barcelona: Lumen, 1994. P. 55-58.

proceso de realización debe guiarse bajo esas directrices, convirtiéndose así en un modelo de representación fílmica específico de un fenómeno cinematográfico, que el lector puede identificar, permitiendo que la comprensión de su lectura sea efectiva gracias a lo que en teoría literaria se denomina pacto narrativo, pacto fílmico, para efectos cinematográficos.

El problema de los modelos de representación fílmica, implica en primera instancia realizar una relación cualitativa de los diversos fenómenos reconocidos en la historia de la cinematografía para determinar no únicamente las posibles constantes que los rigen, sino por igual los puntos de desencuentro que los diferencian. En primera instancia los diversos manifiestos y movimientos, desde la cinematografía futurista, la aportación surrealista, la nueva ola francesa hasta Dogma 95, responden a las condiciones formales que exige un modelo de representación fílmica para su constitución, como: una metodología fija de trabajo, una posición epistemológica clara, un modo de entender el proceso evolutivo, una concepción de tiempo, una noción de realidad, una ruta lógica particular.

Morin plantea la necesidad de esgrimir modelos mutables, evolutivos en su constitución (modelos abiertos), en una apuesta manifiesta porque el mismo concepto esté expectante a su crisis, a las fracturas plausibles, y sea desde sí, capaz de desvirtuarse o corregirse. Esta acepción sobre el problema de los modelos es contraria a la visión que sobre este concepto tiene el mundo moderno, específicamente el positivismo, que referenciado en las discusiones cartesianas, se cierne sobre sí y no avizora las flaquezas y limitaciones que le competen. El modelo, por decirlo de alguna manera, es un "modelo sin modelo", la capacidad de dilucidar una ruta, pero a la vez de rechazarla, en términos de Derrida, de descentrar el mismo logos de lo paradigmático para superar sus flaquezas.

El cine, al igual que las demás artes, no comporta condiciones paradigmáticas estrictas, debido a la estrecha relación entre sujeto y objeto de conocimiento: obra-autor, que en la ciencia, podría decirse es más delimitada. En el arte todo límite se rompe, flaquea, tambalea, puesto que los modelos de representación mental de cada autor, determinan nuevos problemas estéticos, nuevas soluciones semióticas, hecho que implica que los modelos de representación fílmica que el lector encuentra, sean constantemente reemplazados, re-semantizados o incluso desechados. Tal circunstancia conlleva la estructuración de múltiples variaciones paradigmáticas, según los diversos usos de los códigos de estructuración del todo. La historia del cine está compuesta por múltiples desplazamientos en los lineamientos estructurales, fracturas en determinados modelos de representación (la crisis del modelo de representación institucional), de lo que da cuenta Deleuze al analizar con detenimiento las aportaciones radicales de determinados autores, visionarios de las posibilidades expresivas de un invento de feria, del uso de la sustancia fílmica con fines eminentemente reflexivos sobre el hombre y el mundo; comunión radical del antropocentrismo, en aras de que lo estético revitalice, específicamente en el cine, un nuevo conocimiento del hombre y de la realidad.

1. ESTÉTICA DEL FILME DE AUTOR:

1.1. APROXIMACIÓN EPISTEMOLÓGICA AL CONCEPTO DE ESTÉTICA

No puede comenzarse, sin preocupación, cualquier intento por dilucidar, tal vez, uno de los campos epistemológicos más problemático y complejo del mundo moderno, que pese a sufrir múltiples mutaciones y desplazamientos, dada la evolución constante de las actividades humanas en las que su uso es privilegiado, sigue siendo un campo difícil y de precario entendimiento. La estética como tal, es un concepto que originariamente surge en los albores de la modernidad y en el declive del sobresaliente renacimiento, como un vehículo, hijo de la razón, encargado de estudiar los fenómenos artísticos y dar cuenta en un plano teórico del sentido del arte.

Desde sus inicios hasta hoy, ha sufrido tantos cambios, como interpretaciones posibles, dadas las múltiples y a la vez pertinentes formas de concebir el arte, desde interpretaciones naturalistas que pretenden respetar el orden de las cosas, hasta reconstrucciones no figurativas a la luz de percepciones de corte subjetivo, encargadas de impartir discursividad al acto creativo. Los desarrollos estéticos, a su vez, han estado impregnados de traspolaciones hechas primero, bajo la óptica científicista en el siglo XVIII y segundo, por lineamientos historiográficos en el siglo XX, de las que han heredado conceptos como la verdad, lo verosímil, lo bello, la unidad, el equilibrio, la historia, la perspectiva socio-cultural, que poco a poco se han convertido en parangones para estudios de este tipo. Dichos conceptos por otra parte, tienen origen en las primeras concepciones griegas sobre el desarrollo de artes dramáticas y musicales que proponían diversas justificaciones para el desarrollo de las actividades artísticas

en ese momento en boga. Las preocupaciones platónicas, secundadas siglos después por los trabajos de Plotino, giraban en torno a la reproducción del mundo de las ideas, dando así primado a los problemas del artista como medio para mostrar el esplendor y la complejidad del universo, pese a que no se tiene en la más alta estima a dichas actividades artísticas por ser una copia en segundo grado de la naturaleza y por tanto una copia imperfecta. Visión que en Aristóteles encuentra acérrima contraposición dada la intención del filósofo de rescatar el valor de la construcción en el arte como imitación del mundo natural, por medio del juego de las formas que, en últimas, apelan a las estructuras que sostienen la obra y que (per se), conllevan el problema temático, en la época, alusivo a relaciones cosmológicas y teológicas.

Comenzar todo proceso de delimitación de tan compleja materia como la estética, podría iniciarse mediante una auscultación histórica que, como ya se anotó, conduce a los albores del renacimiento y posee una tajante división que ha hecho de ésta un ejercicio en torno al arte, pero con muy diferentes aristas. De este periodo es necesario rescatar, que tal ejercicio surge como filosofía de lo bello, que con el tiempo es estructurada con más precisión, para convertirse en filosofía del arte en general, gracias a que lo bello comienza a tener serias complicaciones al momento de ser definido. Como una filosofía del arte supone una teorización sobre tal disciplina, una respuesta ilustrada que puede reconocer y explicar plenamente los métodos y resultados de las expresiones artísticas. De esta manera el desarrollo empírico sirve de sustento y la estética se transforma en una especie de teleología que pregona el "deber ser" del desarrollo artístico.

Este concepto que pondera una posible axiología aplicable a la obra de arte potencialmente, servía básicamente para el estudio de las nuevas obras, proporcionando resultados útiles para exaltar su valor o criticar sus desaciertos al no coincidir con el ideal de belleza que sugería lo estético. Toda postulación

estética intentaba traspasar el concepto de verdad que acompañaba el desarrollo epistemológico de las diversas ciencias, por un concepto de belleza que avalaría los desarrollos expresivos del arte. Ese ideal de lo bello tenía una obvia disputa dada las imposibilidades para coincidir en una definición precisa y por demás universal, pues mientras algunos procuraban dirimirlo catalogando objetivamente la realidad, otros no veían manera diferente de concebirlo sino como la exaltación subjetiva de cada hombre, por igual, otros tantos, intentaban armonizar la relación objeto-sujeto en aras de tan complejo ideal de belleza.

Del estado actual del concepto de belleza podría decirse que continúa evolucionando conforme a las necesidades sociales de las comunidades que en determinado campo, en especial el arte, consideran pertinente actualizar. Los desarrollos estéticos por su parte empezaron a preocuparse por estudiar en vez de la belleza como postulado teleológico del arte, los medios y formas en que el arte se desarrolla para alcanzar o no un ideal de belleza. En la mayoría de los casos, el arte, en su también constante desarrollo, se ha preocupado por exaltar múltiples valores, combinar unos al parecer irreconciliables o contraponer los que se consideran coetáneos; ejercicio que demuestra que si a de primar algún ideal teleológico en el desarrollo estético éste ha de ser erigido al interior de la obra y la estética como análisis teórico de tal, debe decantarlos y emitir un juicio sustentable sobre ellos.

La evolución del concepto depara visiones amarradas al desarrollo de las formas inmanentes a la materia artística. En el caso de la filosofía alemana del siglo XVIII, por ejemplo, se pretende captar la esencia del hombre, el corpus de experiencias humanas, pasando por el entrañamiento de una posición romántica, para posibilitar el desarrollo de las directrices idóneas de tal concepción, hasta el desplazamiento a estudios culturales y sociológicos de las dinámicas connaturales de algunas comunidades, para dar orden y coherencia a las visiones de mundo con que erigen sus lógicas de pensamiento y sus canjes

intersubjetivos. La historia, e inclusive diversas corrientes de pensamiento contemporáneo de alto rango, como por ejemplo la hermeneútica, han demostrado que el problema estético posee interdependencia con otras órbitas del conocimiento como la ciencia, la política o la ética, pero que a la vez goza de autonomía en su desarrollo y de ciertos elementos que le permiten asumir una actitud crítica sobre los mutables objetos de estudio que aborda. En esta misma línea no puede dejarse de lado que dichas posturas apuntan a entender la estética como un tipo particular de conocimiento entre otros tantos. Del modo más altruista, el problema de la periferia estética es resuelto cuando, gracias a las aportaciones hermenéuticas y al pensamiento post-moderno, se proclama la muerte de los meta-relatos y el tiempo de la multiplicidad de relatos, hecho que legitima el uso de una eclosión de modelos, tan pertinentes unos como otros, siempre y cuando tengan coherencia y correspondencia con los trozos de realidad que pretenden enunciar.

La estética se instaura como un relato abierto que la mayor parte del tiempo necesita el auxilio de otros modelos de conocimiento e interpretación para abordar holísticamente los fenómenos de su interés, situación que implica una forma peculiar de leer las relaciones que diversas actividades, como el arte cinematográfico en este caso, establecen con la realidad de la que hacen parte y con la que están en contacto. Así, no se pretende establecer una definición unitaria de la estética, sino sugerir una de los posibles modelos para comprender cómo opera en el campo fílmico, a partir de las condiciones constitutivas del arte cinematográfico y las determinaciones ontológicas de la imagen en movimiento. El problema estético privilegia entonces, la reflexión teórica sobre el desarrollo artístico en tanto praxis, concepción que conlleva por consiguiente una determinada definición del arte, definición que no deja de ser una definición entre múltiples definiciones, un relato entre relatos, en términos hermenéuticos siguiendo fuertes lineamientos nietzscheanos, y relatos que aunque tratan de ser verosímiles, siempre están dispuestos a la falsación

parafraseando a Popper. Toda definición sea sobre el problema del arte o la estética, intenta erigirse de manera coherente con el fenómeno que enuncia, fenómeno que a la vez está en constante devenir, por lo que la definición amerita replanteamientos epistemológicos, para responder a las condiciones del contexto.

Tal vez el primer paso para poder hacer un acercamiento al problema estético en el cine es considerar cuáles son los valores que han consagrado a esta actividad de imágenes en movimiento como un arte pleno, cargado de un estatuto correspondiente. La problemática consabida entre si el cine es un arte o una industria, queda tal vez dirimida en una relación dialéctica que implica ambos polos. Así los arduos procesos, para Luckas de orden capitalista de producción de la obra cinematográfica (primer polo), son un paso medianamente necesario para la concreción de una obra fílmica que detente los respectivos dispositivos significantes para ser leída como una obra de arte (segundo polo). En dicho caso, no se descarta que con bajos presupuestos se puedan financiar obras que den lugar a excelsas, o por lo menos representativas películas, dignas de llevar el título de obras artísticas. Y esto a la vez implica que en el caso contrario, obras de un despliegue industrial desbordado y de costos excesivos, no alcancen siquiera a ser merecedoras de ningún calificativo artístico que las avale.

Pese a que más adelante se desarrollará una distinción entre el problema estético y la concepción de arte que ha de articularse en el cine, es importante tener en cuenta que ambas reflexiones son estrechas y que han de sustentarse una en otra para alcanzar un desarrollo coherente. Por eso el problema de la estética que no sólo es fundamental para abordar el problema de la obra de arte, ha servido de soporte epistemológico para estudiar diversidad de objetos y producciones humanas que por constitución, sugieren una lectura a partir de un corpus diferente. Esta distinción es clave, por lo menos en dos sentidos.

Primero, se entiende la postura estética, de una manera global, como un problema de estudio del valor de determinados objetos, que pueden poseer ciertas cualidades que han de ser exaltadas estéticamente, concepción contemporánea que empieza a articularse en el siglo XX, a partir, básicamente, de la transformación que se tiene del concepto de arte y las prolíficas obras que pululan en el medio. Siguiendo a Hospers¹², esta noción de estética se aplica al problema del juicio que se emite de la obra, y que en múltiples casos coincide con la crítica de arte, pero no se limita a ella sino a los objetos que pueden tener valor estético; dicha noción intentará precisarse más adelante. Lo que Hospers¹³ intenta dilucidar es que la estética se deslinda de la producción artística estrictamente hablando, y se desplaza a otros campos en los que puede servir como estructura para interpretar el corpus y el discurso de otras construcciones humanas. En este estadio estético lo más que se logra es un problema de enunciación de juicios críticos o en menor medida interpretativos, que a la luz de una u otra teoría pueden ser validados o por lo menos sostenibles. La segunda distinción importante, es la que concibe a la estética como filosofía del arte (que tiene eco posiblemente en obras como la de Lukacs, Gadamer o Croce) o ciencia de lo bello, en posturas hegelianas o de autores contemporáneos como Formaggio. Esta postura, que es la que se asume para el estudio del cine de autor, se preocupa no por la emisión de juicios, sino por distanciarse de la crítica que hace un trabajo de interpretación sobre los modos de construcción del arte; se interesa por retomar problemas perennes como la idea belleza, la fascinación que genera en el acto receptivo, el conocimiento de la realidad por medio del arte y en una perspectiva de sumo interés para el arte fílmico, el problema de la verdad (relativa al contexto de enunciación) de la obra. En resumen se interesa por la problematización y conceptualización en torno a los procesos artísticos, en tanto la filosofía del arte se limita en relación con una estética general, porque sólo le interesa la obra artística, aunque tal

¹² BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John. Estética: historia y fundamentos. Séptima Edición. Madrid: Cátedra, Colección teorema, 1986. P. 97-98.

determinación se vuelve problemática cuando el concepto de arte eclosiona revolucionando el área de estudio de dicha filosofía.

La filosofía del arte se preocupaba así, por un estudio apreciativo de la obra de arte con el fin de encontrar su valor estético a la luz de alguna concepción previa. Por consiguiente no es extraño encontrar concepciones que postulan el valor estético desde el sujeto que se relaciona con la obra y en el proceso de identificación critica construye el conocimiento de tal objeto, o de visiones como las formuladas por Einsenstein, quien concebía lo estético con una finalidad ideológica entorno al desarrollo social colectivo.

La filosofía del arte permite que un análisis como el propuesto tenga cabal desarrollo, pues no le interesa el problema del juicio sino la determinación real de las cualidades de la obra, sólo traslucibles en el ejercicio interpretativo. En propuestas más ambiciosas como la hegeliana¹⁴, la estética a de constituirse como una disciplina científica de lo bello artístico. En tal postulación se halla no sólo un objeto perfectamente definido, independiente, que en la práctica sería difícil delimitar materialmente, dada la gran variedad de posibles objetos de tal tipo, sino que hay una directriz, un postulado teleológico que direcciona el obrar estético.

Es de gran valor hacer un alto en algunas de las concepciones hegelianas dado que a partir de algunos de sus postulados, se intentará dar un desarrollo coherente al concepto de estética con el que se apuesta para la auscultación del cine de autor, no sólo por las especiales relaciones que sostiene el sistema hegeliano en su obra de madurez, sino por los estrechos vínculos con las concepciones fenomenológicas¹⁵, que en boga en el siglo XX, constituyen la

¹³ Ibid., p. 103-105.

¹⁴ HEGEL, G.W.F. Lecciones de Estética. Méjico: Coyoacán, 1997. P. 72-85.

¹⁵ La selección de las posibles rutas epistemológicas para comprender el arte es casi interminable, por lo que cualquiera que sea la selección, ésta siempre conlleva arbitrariedad. Sin

tendencia que interesa a este estudio. Así del primado idealista de la filosofía de Hegel, derivarán indirectamente concepciones materialistas dialécticas como las de Luckas¹⁶, implicando unos vínculos particulares a la hora de representar la realidad social en la obra de arte. En otras palabras, es el problema que sostiene la representación, que ya en Hegel se avizora como un concepto nuclear, hasta las investigaciones ontológicas heideggerianas¹⁷ por la coseidad posiblemente representada en la obra.

Las disquisiciones hegelianas¹⁸ abordan el tan cuantioso problema de lo bello, haciendo hincapié en las dicotómicas relaciones que ha tenido históricamente, para asumir que lo bello se da gracias al mecanismo de representación utilizado en la materialización de la obra, y que pese a que en ocasiones no aparece como un fin en sí o para sí, no puede vincularse a ningún tipo de particularismo o guiarse por acciones parciales, es decir de objetos precisos o fenómenos indeterminados, sino de la idea. En esta idea de lo bello considera Hegel, puede comprenderse que se abandone el problema de la multiplicidad de objetos denominados bellos. Para el filósofo lo bello artístico tiene que considerarse a partir de un arte que emana de las profundidades del espíritu humano, de un arte que se aleja de los modelos renacentistas que buscaban la fidedigna representación de la naturaleza, para acercarse al espíritu. Rebate todo tipo de naturalismo en el arte, por considerar tal concepción privada de libertad e incapaz de plasmar la espiritualidad, dado que lo natural no debe ser regla prima de la representación artística. La propuesta hegeliana considera que el despertar del alma es el destino final del arte. En dicho proceso lo que se logra es una búsqueda de lo espiritual, de lo que es esencial para la vida del hombre, que convierte al ser en epicentro, pero no como una disposición temática que

embargo la preocupación contemporánea por la teoría de la recepción, que depara como trasfondo la preocupación por la construcción que hace el sujeto de la obra de arte, terminan por justificar, para el caso del cine, una postura fenomenológica que ausculte tal proceso.

¹⁶ LUKACS, Georg. *Estética*. Volúmenes I-IV. Barcelona - Méjico: Grijalbo, 1967.

¹⁷ HEIDEGGER, Martín. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1969. p. 14-30.

¹⁸ HEGEL, Op cit., p. 34-45.

debe ser el único ejercicio de materialización, sino como un nuevo pendón teleológico que direcciona al buen arte, a lo bello artístico, a develar esas estructuras peculiares que no pueden alcanzarse si no por medio de la vivencia estética.

Pero por qué Hegel, y no por ejemplo Bergson o Croce, sería una pregunta justificada para continuar en el proceso de delimitación. Ya se han planteado algunos elementos que responden a tal interrogante, como la concepción de obra de arte autónoma y las concordancias con posiciones contemporáneas. Hegel es vital, pues a partir de sus trabajos aparece la noción de la muerte del arte¹⁹, que por una parte posee variados matices, y por otra se anticipa a las múltiples concepciones esgrimidas a favor de las obras en el siglo XX. Antes de retomar esta interesante discusión, es muy importante enmarcar que el arte cinematográfico surgido en el siglo XX, aparece en un momento que el arte, y las posturas estéticas interesadas en comprenderlo, sufrían una densa crisis, dado que por factores de diversas índole debían meditar cuál habría de ser la finalidad del trabajo artístico, en un periodo que demandaba, dada su industrialización un nuevo rumbo para casi todo artificio humano. Tal andamiaje, no sólo conflictúa artes como la pintura, aunada a posturas vanguardistas no figurativas, sino que debe vivir situaciones que obligan al arte a servir ideales extra artísticos. Para el cine la pregunta clave podría ser cómo el problema de la muerte del arte, la dialéctica del perecer-renacer, afectó a un proceso en gestación dado que para dichos tiempos, era considerablemente dudoso que tal fenómeno pudiera avalársele como un arte puro. ¿Qué paso con las determinaciones sobre lo constitutivo de la obra de arte, sobre la ciencia estética como plataforma epistemológica para abordar lo artístico, cuando se cambia de un objeto imaginístico de estudio inmóvil cuya contemplación es total, es decir que da primado a lo espacial y no a lo temporal, la pintura; a un

¹⁹ Para profundizar en esta noción véase: FORMAGGIO, Dino. "La muerte del arte" y la estética. Méjico, D.F.: Grijalbo, 1992. p. 39-205.

objeto en flujo, el cine, fenómeno de condiciones efímeras que se escapa en el tiempo y por ende sugiere una reconstitución de la concepción de temporalidad para comprender lo visual?

Interrogantes de esta índole no son por supuesto, ni nuevos, ni novedosos; son preguntas que la filosofía del arte enfrenta en disímiles materias y movimientos, en los constructos que se denominan arte. Tampoco puede afirmarse que no existan respuestas posibles, ni que los intentos por encontrarles salidas no sean válidos, pero si es de interés traerlas nuevamente a la palestra, en la medida en que ellas mismas sugieren el discurrir sobre una posible concepción estética en el cine. La reformulación de interrogantes de este tipo no sólo ayuda a aclarar confusiones de enfoque, sino a señalar la necesidad permanente de formularlos cada vez que el concepto de arte parece no poder dar cuenta de las manifestaciones que le atañen.

A la respuesta de por qué Hegel, aunada a la muerte del arte, se suman las condiciones históricas de la constitución de un cine, que a al parecer surge en una coyuntura temporal que el arte en general padece. Aunque seguramente esto no es fortuito, pues la aparición de una forma de orden tan sincrético como la obra fílmica, sienta precedentes para ahondar la crisis, y a la vez le presenta posibles salidas, como la puesta de una utilidad estrechamente ligada a los intereses estructurales de la sociedad, o el deslinde de compromisos extra artísticos en los lineamientos del arte por el arte²⁰. El mismo Heidegger asegura que Hegel se anticipa en sus Lecciones de Estética a tales crisis y sugiere en la condición dialéctica de la muerte, nuevas salidas a la crisis que avizora. La apuesta por el fenecer, es una apuesta por la determinación de una condición primera y absolutamente necesaria que garantice en su tránsito, la generación,

²⁰ "El arte por el arte" puede comprenderse como un manifiesto o una línea propuesta por algunos artistas en la primera mitad del siglo veinte, siendo su interés principal rescatar al arte de compromisos extra artísticos, y hacer que su finalidad sea su mismo ejercicio.

que tiene como reacción, la puesta en obra de la obra heideggeriana²¹, del arte como concreción individualizada e histórica.

El obrar de la estética, que para Formaggio²² avanza a tientas en la conformación iniciada desde la ilustración del siglo XVIII, en un trabajo de orden científico, ha de preocuparse principalmente por una posible delimitación del problema del arte. Es así como el interés propende por una estética que entiende la obra de arte, como su objeto directo y que intenta traslucir, siempre parcialmente y a la vez consciente de su parcialidad, los misterios del arte. La obra de arte es una puesta en obra de la verdad²³, pero no en un sentido epistémico, ni tampoco trascendente, sino en una manifestación de la asunción que hace el hombre de la verdad artística, es una forma de presentar otro tipo de conocimiento, entendido de un modo abierto, de un mundo reificado y dado únicamente en la obra. La verdad del arte queda en la obra, y no en la relación de la obra con su autor o con los posibles motivos que la suscitaron; no es la relación con lo representado lo que proporciona verdad, sino la verdad que se revela en la obra, en los objetos que luchan y se deviene en ella misma. El denominado goce estético, la indeterminada experiencia de lo bello, es una manifestación, parafraseando a Heidegger, de la verdad que se incrusta en la obra, en la posibilidad de origen, no como génesis o gestación, sino como anticipación y consciencia histórica²⁴.

²¹ HEIDEGGER, Op cit., p. 31-45.

²² FORMAGGIO, Op cit., p. 277-281.

²³ Esta noción no es una noción de fácil comprensión, pero básicamente permite estudiar cómo la idea de verdad estética frente aun tema selecto es desarrollada cabalmente en una obra, dadas sus condiciones materiales, y su coherencia constitutiva. Para ampliar tal noción véanse los trabajos sobre el problema de la verdad en la obra de arte verdad en la obra de arte en HEIDEGGER, Op Cit., p. 31-46.

²⁴ "El arte no es una forma desnuda y agradable, sino infinita y desplegada de la verdad del espíritu, obrar del significado vuelto presencia y aparición, entera historia conciliada del mundo en la que se completa de continuo la coja e inexacta historia de la naturaleza" FORMAGGIO, Op cit. P. 122.

Abordar el problema de la estética implica mirar múltiples matices, y difíciles trabas, dadas las mutables condiciones en las que se desenvuelve; tal situación obliga necesariamente a decidirse o hacer una apuesta por una de los posibles usos de ésta, o específicamente por un sentido preciso que permita su aplicación a objetos de arte, en este caso las obras de arte fílmicas. Siguiendo con los planteamientos esbozados en torno al sentido del arte y al concepto de obra (vital, como se ha anotado), la estética tiene diferentes preocupaciones entre las que sobresale en constitución, la necesidad de ser una posibilidad epistemológica de estudio sobre un objeto preciso, que sirve en tal caso para determinar diferentes nodos, como puede ser la coseidad de la obra, la constitución ontológica que hace que una obra detente el título de obra, el sentido de la estructuración, o las relaciones con un contexto histórico determinado.

Desde la aiestesis de Baumgarten predominaron enfoques que entendían el desarrollo estético como un proceso subgnoseológico o gnoseológico de menor cuantía. Hecho, que aunque impreciso, y desvirtuado con posterioridad, tiene interés para la construcción de una estética del cine en varios aspectos. Para los vínculos que la emparentaban con una teoría del conocimiento, principalmente se esgrimió que no eran viables porque el concepto de verdad, que debía rescatarse de un proceso de tal orden, debía adecuarse a los ideales que en la época se poseían frente a un conocimiento que era únicamente científico, y por ende unívoco. El posible conocimiento de orden estético fracasó en el momento en que se señaló la eclosión de sentidos que podían esgrimirse de sus representaciones, pues de plano, no permitía una univocidad que sirviera para que las conclusiones gozaran de universalidad. Así el problema de la estética, como posible ciencia, ha de preocuparse por determinaciones epistemológicas que la avalen como constructo teórico capacitado para verter ciertas conclusiones de su materia de estudio. ¿En qué difiere de la citada subgnoseología? En que la estética no busca en la obra de arte conocimiento de

una realidad externa, sino conocimiento de la obra en sí, de la obra puesta en obra. El concepto de verdad puesto en obra, se busca precisamente es ese obrar del arte, al interior de la posible comunidad que crea la obra de arte, y no directamente en su relación con una realidad externa, pues de la realidad se tiene un conocimiento mediado por el objeto artístico, un conocimiento mediato. Por otra parte, el concepto de verdad, y en esto es valiosa la disputa que sostiene el discurso de la postmodernidad con el proyecto fallido o inacabado de la modernidad, depende del autor que lo erige; de su capacidad para exponer que la noción epistémica de la verdad no es una noción científicista, sino una posibilidad dada a cualquier tipo de proceso de representación de una realidad básica o realidad cero.

Es pertinente antes de proseguir, traer a colación una interesante y muy útil distinción hecha por Formaggio en torno a la estética y su relación con el objeto de estudio competente. Ya Hosper, como se había anotado, es crucial al distinguir entre estética en general y filosofía del arte, en deslindar la obra artística y las obras no artísticas de interés estético; ahora Formaggio²⁵, explica que las aproximaciones estéticas o las conclusiones vertidas por los ponderados análisis estéticos, en la mayoría de los casos, no pasan de ser intentos de criticismo, que por de más corroen la espontaneidad del arte. Tales ejercicios son aproximaciones a la posible poética de la obra, entendido este término en un sentido abierto, que intenta esgrimir juicios sobre la conformación dialéctica entre los elementos de la obra. La estética, entonces, no es ni una poética, ni la poética (entendida como una ciencia); la estética es un estudio teórico de las condiciones de artisticidad de la obra de arte, una develación de la verdad puesta en obra que le atañe. El empeño estético por la artisticidad de la obra posee tantos métodos como problemas pueden surgir en una obra de arte, pues se basa específicamente en la variada riqueza y multiplicidad de sus formas, y obviamente en la constante dinámica de mutación que sufren.

A la estética no le interesa sino de un modo funcional la poética perenne a un género artístico o los rasgos particulares en una obra, en tanto la lectura de las determinaciones poéticas trasluce la intencionalidad posible de su presentación, y es sólo mediante ella que pueden hacerse preguntas connaturales a una ciencia estética, como la constitución de sentido, la puesta en obra de la verdad, la posibilidad de conocimiento, la alteridad de lo bello. La poética para Formaggio²⁶ es un nivel inferior en el estudio estético y ha de entenderse como una pragmática de tal disciplina. De este modo lo realmente importante para la estética es desarrollar una reflexión de segundo orden sobre el previo nivel pragmático que compone la primera instancia en el devenir estético. Formaggio adopta una notoria posición fenomenológica, alejándose parcialmente de tendencias objetivistas crasas, como las anotadas en el materialismo histórico, apostándole de tal modo a la fusión de una intencionalidad intelectualista y de carácter lógico con una intencionalidad consciente. El análisis teórico puro de esta fusión es una de las direcciones que debe tomar el estudio estético, pues en este acto se develan las potencias fenomenológicas que componen una obra de arte y a través de tal proceso se alcanza una teorización polifónica del objeto propiamente dicho. El discurso de la estética se refiere entonces, a una teoría general de los mundos sensibles y al mismo tiempo constituye una teoría especial de las estructuras de las experiencias artísticas. La actitud fenomenológica asumida en este caso por Formaggio no está muy lejos de las auscultaciones ontológicas heideggerianas por el origen de la obra, o incluso de las aproximaciones materialista-dialéctica de Luckacs, que pone el acento en lo corporal, en el mundo concreto que se revela a los sentidos, pues pese a que se han hecho alusiones a posibles abstracciones mediante el estudio estético para el conocimiento, siempre es una consecuencia y no una relación directa de tal actividad con su objeto.

²⁵ Ibid., p. 277-281.

²⁶ Ibid., p. 282.

La definición de su propio objeto de estudio y su propio método para la estética, es un ejercicio abierto e inacabado que se repite incesantemente en el transcurso histórico; siempre pone a prueba o se auto-cuestiona por lo que Formaggio define como la humildad de lo finito. Tal proceso significa volver a encontrar la plenitud de lo concreto de la teoría del cuerpo, de los cuerpos individuales y sociales correlacionados con los cuerpos objetuales del mundo. Tan precisa y rica definición es lo que podría asumirse de un modo global histórico, como la permanente tarea de la estética.

Ahora el problema estético, como actividad encargada de dar cuenta de procesos de organización artística a través de múltiples materiales de expresión, ha de ser delimitado en relación con cada una de dichas posibilidades. Por consiguiente una lectura estética, dadas las condiciones específicas del cine, debe partir de la comprensión de las posibles apuestas ordenadoras de un fenómeno erigido en y a partir de las imágenes en movimiento.

El problema estético instaurado gracias a los aportes que las escuelas de pensamiento han realizado, necesita entonces, de un punto de partida que pueda soportar el dato empírico, las obras concretas e incluso las posibles, las potencias y actos que han hecho de la materia fílmica hoy, un objeto de estudio. Así uno de los problemas fundamentales que acompañan el estudio del cine, en este caso de lo estético, es el de la representación, imperativo en todo proceso de creación artística, así ciertas posiciones intenten sugerir que no toda obra de arte conlleva representación, cosa que parece absurda, pues así el trozo de realidad que se haya decidido vehicular en la obra no tenga un referente físico concreto, siempre se alude a la representación material de la psiquis del autor. Por tanto, el elemento esencial para un análisis estético es la obra de arte acabada, un ejemplo de concreción, que escinde al autor, dado que la idea que

movilizó su concepción, se vale por sí misma y no necesita en obra, del ser que la formula.

Por otra parte la estética adquiere otro sentido y es el de ser promotora o generatriz de la actividad artística. Pues ¿cómo estudiar valores estéticos en una obra de arte si no hay una mente hábil que ordena y concreta un determinado modelo de representación identificable como conciencia estética del autor? Podría pensarse que el hecho estético fuera una feliz consecuencia del azar en la que el autor se asume como un medio inconsciente para su creación, o que simplemente lo estético reside en el sujeto que estudia la obra de arte. Pese a que estos casos pueden ser ciertos, pues existen ejemplos reales que lo demuestran, las obras en general son el resultado de una profunda meditación y complejo ejercicio de ordenación y disposición del material llevado a cabo por un sujeto creador.

Nino Ghelli²⁷ es muy presto a establecer el rol estético como actividad motriz del arte, al diferenciar el hecho estético del hecho artístico. Mientras el hecho estético está relacionado con las condiciones cognitivas y perceptuales del autor, que gracias a su universo poético producen la idea general de la obra, el sentido a prospectar; el hecho artístico es la materialización del hecho estético, es casi la relación con la técnica perteneciente a su arte para alcanzar un complejo expresivo que responda al ideal de obra propuesta. En última instancia la distinción es más artificial que real, inclusive podría ser propuesta para fines metodológicos en el estudio de la obra. Si se piensa en los dos polos, puede concluirse que la estética es un proceso que erige la obra de arte y concluye con la noción que suscita en el espectador y en el que intenta descifrar cuáles son esos valores que generan el goce estético.

²⁷ GHELLI, Nino. *Estética del cine*. Madrid: Rialp, S.A., 1959. P. 11-17.

En el plano cinematográfico, si se sigue una relación con el proceso específico de representación, que es posible mediante la reproducción icónica del movimiento, es preciso, como sugiere Lukacs, plantear ciertas coordenadas estéticas plausibles para comprender la transformación que el cine como arte, puede hacer de los motivos que escoge para sus obras.

Lukacs a la hora de identificar cuál sería él o los elementos que condicionan el sentido estético, no puede concebir una relación estética que se desvincule o suprima del contexto social. De este modo las relaciones que establece la obra con el contexto donde se erigen, poseen una relación recíproca con el contexto, sin que tal apreciación sea entendida como un condicionante. Esto no quiere decir que las temáticas que inspiren el desarrollo de las obras, tengan que coincidir con específicas problemáticas del contexto histórico en que son desarrolladas. Este autor entiende el problema del arte, básicamente, como un reflejo estético de la realidad, pero en tal concepción hay que poner bastante cuidado con lo que la expresión reflejo estético sugiere, pues es la pieza clave de todo el engranaje teórico de la propuesta. El reflejo estético, puede coincidir con lo concerniente a la sombra, a la reproducción de un nuevo ente análogo al ente que motiva su creación, pero el reflejo estético como tal implica un grado de transfiguración del ente que lo motiva, generando un cambio cualitativo en la obra generada que pretende trascender la precaria relación que el sujeto mantiene con el objeto.

El principio estético debe verse entonces en su relación de transfiguración del hombre con la realidad objetiva que lo moviliza, como un principio antropomorfizador²⁸. Dicho principio antropomorfizador resume la necesaria relación de organización humana del cosmos, de dominio del fenómeno objetivo, mediante actividades del desarrollo evolutivo del hombre. La

²⁸ Para ampliar esta noción pueden confrontarse el tomo I de la Estética de LUKACS, Op cit. p. 147-216.

antropomorfización así, pretende configurar las formas objetivas que se le presentan gracias a la sensación y son modificadas por la sensibilidad, siempre con la ayuda del entendimiento en unidades humanizadas, o desnaturalizadas de un posible corpus ontológico previo.

La antropomorfización del reflejo estético surge después de un proceso tortuoso como el excelso sentido del arte, dado que la mimesis ha acompañado muchas concepciones artísticas a las que no escapan algunos sistemas filosóficos. Como se podrá recordar el arte tenía como precedente la reproducción precisa del mundo, la mimesis como el ejercicio de resaltar cuidadosamente la realidad objetiva, sin que el sujeto que hacía posible tal proceso incluyera parte de sí en el resultado. Las presentes concepciones estéticas concuerdan con la visión de Lukacs y consideran que todo tipo de esfuerzo artístico por más que tiende hacia la mimesis, incluye el principio antropomorfizador, aunque no haya conciencia de ello, o bien incluso se intente explícitamente desdibujar cualquier transformación que induzca a una nueva realidad antropomorfizada.

Por otra parte tampoco puede negarse que ciertas ópticas artísticas han dado pie a obras que bajo los postulados de la mimesis plantean estructuras artísticas en las que es difícil identificar el principio antropomorfizador, básicamente porque quieren negar éste y resaltar las posibilidades expresivas del mundo objetivo. Esta postura que entre otras cosas, será determinante para toda estética fílmica, concuerda con el principio desantropomorfizador del reflejo de la realidad, patente en todo tipo de desarrollo científico, en el que se intenta borrar las disfuncionalidades que produce la mirada humana al procurar dar cuenta de los mecanismos que componen la realidad objetiva. En el arte, y específicamente en las tendencias miméticas, se puede hablar de una relación de choque entre ambos principios del reflejo, pues pese a buscar la desantropomorfización de la realidad objetiva para generar nuevos

acercamientos estéticos, no se logra tal meta en tanto el artista, dados sus filtros personales, termina por antropomorfizar la realidad que tiene por objeto.

En torno a las relaciones forma-contenido puede decirse que para todo desarrollo estético son inseparables y se presentan en un adecuado desarrollo estético de modo dialéctico. Cuando se aprecia un subordinado de las formas a un contenido específico, el menosprecio de la estructuración expresiva, termina en sí mismo por negar la posibilidad de un desarrollo estético de valor. Apreciación que es inclusive aplicable al caso contrario, cuando se suponen obras centradas únicamente en lo formal y se pretende un total desprecio por los contenidos, es difícil ensalzar el valor estético al perder toda lógica de enunciación inteligible. El problema formal no debe confundirse con las posturas de las escuelas formalistas o los artistas que son considerados formalistas, pues puede decirse, en un plano analítico, que dan primado a la forma, pero orientada a vehicular un contenido preciso y a comprender la construcción textual de la obra. En estos casos los motivos pueden ser mínimos, pero siempre de importancia, ya que gracias a ellos se pueden plantear diversas exploraciones formales. Tales escuelas tienen el mérito de mostrar, gracias al uso extremo de lo formal, las múltiples aristas que componen los contenidos más cotidianos y sencillos con los que el hombre se enfrenta a diario. De esta manera algunas interpretaciones de la obra de Alfred Hitchcock, que explican su trabajo a partir de un interés único y centrado en las formas fílmicas menospreciando los contenidos, caen en lo obtuso de la situación citada, pues si los contenidos de este autor aluden a simples motivos para preocuparse por lo formal, es a la luz de una idea concisa, la necesidad de mostrar la posibilidad del cinematógrafo para plasmar la verdad sobre situaciones puntuales.

Pensar cómo validar teóricamente una estética que responda al desarrollo humano, no es la tarea de esta empresa, pues se concuerda entonces con la propuesta de Lukacs, que no pretende universalidad en el concepto de arte, ni

tampoco sustentar la tesis de que lo estético tiene como fondo lo universalmente humano, sino en la frágil mutabilidad de relacionar permanentemente el fenómeno estético con el acontecer social. El hombre es un todo vivo, que en constante devenir no termina de definirse, batiéndose entre la multiplicidad inmanente que le invade y la necesidad de alcanzar la unidad, equilibrio necesario en el todo estético. De este modo no se intenta poner al hombre como principio universal de lo estético, pero sí su mutable estado como mediador para el arte; mediación que alude a la concreción del arte, a su interpretación o identificación, y por supuesto como punto de referencia para darle sentido.

Las alusiones al problema estético obviamente pueden ampliarse y complejizarse dadas cuestiones de incidencia decisiva en la obra de arte, como por ejemplo el problema de la verosimilitud de los contenidos expuestos, la relación de ciertas temáticas que no poseen un referente real, sino uno evocado desde la subjetividad poética del autor, o también el vínculo con una posición moral, tanto de la obra, como de los principios éticos del autor, relaciones de ruptura entre la postura de la obra y de los lectores que la actualizan, etc.

Dado este frondoso ramillete de posibilidades se optará, por intentar determinar de qué manera el cinematógrafo logra que determinadas obras detenten un carácter estético, aunado de un modo imperativo al concepto de arte que se posea, dadas sus características técnicas de registro o materialización del hecho estético.

1.2. POSTULACIONES ESTÉTICAS DEL DESARROLLO FÍLMICO

En el momento en que el cine, a tientas, y poco a poco, se organizara como un arte, procurando definir su constitución y a la vez de su evolución, surge la necesidad de que la estética examine cuáles son las condiciones que hacen susceptible de un estudio teórico a un objeto de tal índole. Principalmente

puede asumir al cine como un objeto al que dadas sus condiciones esenciales, puede ser digno de de-construcciones estéticas que viertan resultados sobre la fascinación del público frente a sus lides, o bien, de las cualidades o posibilidades en sí. Por otro lado, los múltiples acercamientos académicos frente al nuevo fenómeno llevaron a anticipaciones teóricas que le vaticinaban un futuro promisorio, y esto sobre la base de que bien diseccionado, el cine, es ante todo, una posibilidad de hacer arte. Partiendo, por supuesto, de entender que el filme es una obra mediadora, necesaria en la concreción heideggeriana e incluso en los trabajos de Eco, que al interactuar con un autor, esconden o revelan lo efímero del arte.

El interés por ahora, no es profundizar en fundamentaciones sobre la definición del cine como arte, pues éstas han sido dadas ya medianamente y serán retomadas con rigor más adelante. Lo que sí es prioritario es hacer hincapié en que las condiciones de cada arte, o de cada género artístico son diferentes. Esto implica conocer adecuadamente sus atributos esenciales y sus relaciones extra-artísticas para poder desarrollar un estudio estético. Con esto quieren hacerse dos notas al margen: primero que no se está sosteniendo en ningún momento que la totalidad cinematográfica, o mejor cuanto filme se haga, sea arte; es decir el cine potencialmente es una forma de vehicular el arte, pero siguiendo las reflexiones de Mitry, son sólo un puñado de directores, diríase entonces, de filmes, los que pueden ser apreciados como obras de arte; las demás son simplemente reproducciones que, en términos de Benjamin²⁹, pierden su aura al ser reproducciones técnicas de obras predecesoras. Segundo, que por el contrario si se afirma, y en esto radica el interés de estudiar la estética como filosofía del arte para el ámbito fílmico, que todo tipo de obra resultado de un autor fílmico (lo que se denomina cine de autor), si responde cabalmente a tal definición, ha de ser una obra capaz de ser puente para el arte.

²⁹BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1978. P. 17-57.

De este modo hay que volver ya en el caso del cine, a la problemática particular que detenta el estudio estético. Para esto la apuesta está hecha sobre las bases de una ontología fílmica que permita poder estudiar en un nivel pragmático las características particulares de las obras y replantear las preguntas cruciales a un estudio de tal tipo. El problema ontológico conlleva múltiples dificultades, una de las cuales, tal vez la de mayor calibre, es la de asumir tal definición de un modo sustancialista. Es la búsqueda por ese intangible metafísico que hace del cine, cine; de la obra fílmica, una manifestación del ser fílmico. Frente a este obstáculo no se pretende ningún tipo de reflexión y simplemente se evitará, asumiendo lo ontológico de un modo no sustancialista. Otro de los problemas que presenta tal propuesta es que está construida a partir, exclusivamente, de lo que hay al interior de la obra y no se preocupa por la elaboración ontológica a partir de las conexiones exteriores de la obra. Este, por ejemplo, es el caso de Benjamin³⁰, pues refiriéndose específicamente al cine, lo que hace es una auscultación ontológica abierta sobre cómo lo esencial de la obra de arte por tradición, entra en crisis, sufre una profunda escisión, pues es susceptible de reproducción técnica; lo que para él es un modo de aniquilar al aura de la obra, único puente hacia la artisticidad. En este caso, Benjamin³¹ también sugiere que la relación de un público masivo con la obra hace que ontológicamente ésta sea diferente a las obras de arte visuales que procuran una relación biunívoca con su público. Parafraseando a Eco³², la obra debe provocar otro público diferente, su autor debe asumir que la noción de obra abierta, debe ser masiva y pensar no en un espectador individual sino en espectador colectivo, un lector modelo colectivo.

Tan prolíficas y fundamentales reflexiones, pese a que son de suma importancia, también han de ser relegadas en el problema ontológico, pues

³⁰ *ibid.*, p. 45.

³¹ *Ibid.* p. 53.

implican al ejercicio estético la consideración de la recepción de la obra que para el presente trabajo no es de interés. Lo ontológico queda reducido a lo que detenta la obra en su interior, pero esto, pese a que está acuñado, primero en las tendencias estéticas objetivista, y las posturas fenomenológicas que dotan de auto-consciencia al arte, también es problemático, por lo menos para las investigaciones estéticas del cine contemporáneo. Como ya se expuso, el problema estético construye sus problemas al momento de enfrentarse a un objeto de estudio preciso, pero la formulación de nuevos problemas o a la reformulación de problemas recurrentes cuando hay nuevas coyunturas o condiciones que lo ameriten, únicamente es posible a partir de la lectura de los constitutivos ónticos del objeto particular. Esto quiere decir que lo estético discurre sobre constantes que se encuentran en la obra y que la problematizan o que de por sí, son problemáticas al momento de enfrentarse a contrastaciones con variables como el grado mimético, el problema de la representación o la apariencia artística.

La apuesta por lo ontológico al interior de la obra está hecha a partir de concepciones de autonomía de la obra, patentes en trabajos como los de Gadamer³³ o Eco³⁴, quienes sitúan a la obra como un organismo con vida propia que se desenvuelve en diversos modos dadas las condiciones del ambiente en que se encuentra. Por ejemplo Gadamer³⁵, parte por determinar, y esto ha de entenderse ontológicamente, que la obra crea su propia comunidad, pues sólo a partir de las cualidades puestas en la obra se determina cómo la comunidad se interrelaciona con ella. En Eco la posición es similar pero difiere por ejemplo, en que la concreción de obra abierta lleva per se, una idea de público (lector modelo) que ha de provocar, pero las condiciones de éste, terminan por alterarla. Lo importante es que la obra como tal se desarrolla independiente de

³² ECO, Umberto. La definición de la obra de arte. Bogotá: Planeta, 1985. P. 157-164.

³³ GADAMER, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós, Pensamiento Contemporáneo, 1991. P. 99-124.

³⁴ ECO, Op cit., La definición de la obra de arte. p. 157-164.

otros condicionamientos, y esto es lo que interesa a una lectura estética sobre la obra de arte entendida como fenómeno autónomo.

Metz³⁶, por ejemplo, determina unos constitutivos básicos a partir de los cuales se construye todo filme, tales elementos básicos son los que estudia la estética, pues a partir de ellos puede observar la totalidad de su objeto, donde los problemas de interés no surgen de los elementos, ni siquiera de la relación entre ellos, sino del sentido de la totalidad, de la forma y el contenido que se articulan en la dialéctica de la obra. Los trabajos de Metz, han sido en muchas formas revaluados pero no han sido desechados, pues dan al traste con elementos materiales presentes en el filme, lo que ha implicado que las investigaciones estéticas vuelvan sobre ellos para nuevos planteamientos³⁷. La cuestión que se desea retomar en la estética fílmica no reside en los elementos constitutivos, sino en la reflexión sobre los problemas que éstos suscitan, la totalidad de la obra. Trabajos como los de Aumont y compañía³⁸ son importantes pues ellos establecen que la estética del cine parte del estudio de los mencionados elementos ópticos de Metz, y alcanza su concreción en otros cuatro frentes: el montaje como meta estructura fílmica, el uso de la narración, el lenguaje abierto y la recepción.

Tales elementos han sido de valor para el desarrollo de las teorías cinematográficas y han logrado una mirada holística al movimiento del filme, pero como son útiles, pueden ser al mismo tiempo obstáculos sino hay una interpretación justa de ellos, pues básicamente centran su interés en elementos

³⁵ GADAMER, Op cit., p. 29.-65.

³⁶ METZ, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. P. 55-145.

³⁷ La importancia de Metz radica en que pese a que sus preocupaciones no son de carácter estético esencialmente, sino semiótico, identifica la materia de la expresión como uno de los elementos, sino el primero por donde comienza una interpretación de los constitutivos estéticos y de las determinaciones implicadas un nivel supra de tal ciencia.

³⁸ AUMOUNT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michele; y VERNET, Marc. Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1993. P. 176-193.

que no son parte de los constitutivos ónticos de la imagen en movimiento, que es donde interesa descubrir el problema estético³⁹. La cuestión es que con el estudio de la totalidad se enfrenta el problema de la obra, su significación, su desarrollo, su lógica interna, los contenidos que trabaja, el uso de las formas, la interpretación de su sentido, pero no necesariamente se asumen problemas como los de la puesta en obra de la verdad, la antropomorfización de las formas, la creación de una comunidad, lo abierto de los códigos. Queda claro que por medio de tales elementos hay que hacer tales investigaciones pero ellos solos nunca serán suficientes para alcanzar tales niveles (los constitutivos ónticos en sí). Incluso ni siquiera la interesante y fecunda propuesta de Carmona⁴⁰ que parte de una profunda interpretación de la puesta en escena y la puesta en serie del filme, es capaz de alcanzar el interés de una seria intervención estética. Casi podría afirmarse que estos elementos, siguiendo a Formaggio, no componen la estética del cine, sino simplemente los elementos para el nivel pragmático de ésta, para un estudio de las posibles poéticas de las obras, o unas metapoéticas en el trabajo completo de un autor. De este modo el estudio estético le interesa tal nivel pragmático, instituido en la conjunción de los elementos de Metz, de Aumont y de Carmona, es decir de las poéticas del cine de autor expresada en éstos, para alcanzar una reflexión sobre los problemas consabidos de la filosofía del arte a través de la historia.

Sin dejar a un lado las determinaciones ontológicas de la imagen fílmica que para Metz⁴¹, son la única posibilidad para la concreción estética, como tampoco

³⁹ La crítica expuesta no quiere dar a entender que dichos elementos no determinen en gran medida el estudio estético del cine, sólo que si no se estudian otros elementos constitutivos, toda lectura sería completamente estrecha y poco satisfactoria. Por otra parte hay que tener cuidado cuando se dice que los elementos citados por Aumont y compañía no son parte del problema óntico, pues aunque la mayoría pueden desecharse en este ámbito, la noción de montaje ejercería mayor resistencia, pues esta hace parte de lo connatural al todo fílmico.

⁴⁰ CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra: signo e imagen, 1991. P. 117-246.

⁴¹ Véase la preocupación fenomenológica del autor sobre el problema de la realidad fílmica que comporta un tratamiento ontológico del cine en *Ensayos sobre la significación en el cine*, antes citado. p. 17-51.

el problema del autor fílmico y las alusiones a la intuición lírica en armonía con el universo poético, se profundizará en el problema de las transformaciones miméticas de la realidad que dan paso a lo estético. Para este caso es importante retomar el concepto de medio homogéneo⁴² que acompaña cada arte y hace posible gracias a las características compartidas de cada uno de estos medios, según el arte, para que todo tipo de creador haga uso de sus posibilidades de un modo creativo, generando la obra de arte. En el caso del filme, se ha concluido que el lenguaje que lo acompaña, esa gran e incierta sintagmática que se le ha adjudicado, hace las veces de medio homogéneo, pues en este se genera la inteligibilidad de la obra. En este punto es importante recordar lo anotado por Mitry⁴³, acerca del sentido del lenguaje; dado que critica las exageradas afirmaciones hechas por Metz en busca de unas codificaciones universales que permitan un estatuto unívoco para la semántica fílmica, asegurando al negar tal propuesta que el lenguaje del filme radica en la posibilidad de combinatoria de los significantes fílmicos, y que las unidades conseguidas con éste, dan lugar al filme pero sin seguir un tipo de codificación unitaria, como lo sugiere una sintagmática cerrada, sino explorando dadas las necesidades particulares. En tal proceso, agrega Mitry, residen las posibilidades artísticas del cine.

El medio homogéneo del cine permite la organización del material cinematográfico para la posible organización estética de la obra, dada la mediación del autor en ello. El filme en primera instancia, es uno de los casos patentes del arte, conformado por un doble reflejo de la realidad; caso que genera una mimesis dúplice que puede o no, dar paso una estética genuina y de

⁴² El concepto de medio homogéneo de cada arte es fundamental en la medida en que éste identifica cuál es la materia de la expresión con la que el artista opera y configura su obra. Esto le permite determinar las posibilidades de cada arte. Sin embargo en materia fílmica Garroni ha criticado fuertemente tal noción y plantea una posición contraria de heterogeneidad para la constitución de sentido que se trabajará en el capítulo concerniente a los códigos. Por ahora la concepción de homogeneidad es operativa, pues se refiere a la constitución estética y no semiótica del filme.

⁴³ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Volumen I. Quinta edición. Méjico: Siglo Veintiuno, 1998. p.50-59.

valor histórico para el arte cinematográfico. El caso de la mimesis dúplice tiene lugar dadas las condiciones técnicas con que funciona el cinematógrafo, puesto que la imagen fotografiada en movimiento, responde básicamente al principio de desantropomorfización de la realidad, pues intenta aludir a figuraciones no determinadas por lo humano. Casos no faltan que sustentan la importancia del principio desantropomorfizador en el primer reflejo, como los filmes con intención científica donde la imagen desantropomorfizada sirve de constatación de la realidad objetiva con fines etnográficos. Clave es entonces, el problema de la técnica y sobretodo en un arte como el cine, pues, y en esto es presto Benjamín⁴⁴, las malas interpretaciones han reinado gracias a que los descubrimientos y a los avances técnicos han evolucionado y se ha dado lugar a nuevas exploraciones estéticas; eso sí, siempre que ha primado una actitud crítica y de desentrañamiento frente a éstas; pues no han faltado los abusos de los nuevos avances que han sido nombrados como arte, sin ser más que simple efectismo dado el nivel de novedad. Benjamin reconoce en la reproductibilidad de la obra, la esencia del arte cinematográfico, pues puede apelar a otro tipo de público y generar una relación de competencias estéticas en el lector completamente adversas a las de otros artes, dado el acercamiento multitudinal a las obras⁴⁵.

Ahora, el aporte que más interesa de Benjamin, es que sólo dominando la técnica cinematográfica se puede dar lugar a verdaderas aportaciones estéticas, sin afirmar con esto que tal dominio deba ser un atributo indispensable, pues hay autores que con un mínimo conocimiento de la técnica han logrado obras descollantes e inclasificables. Partiendo de la comprensión técnica que permite

⁴⁴ Véase el abordaje del problema técnico, cercano a las nociones de Adorno, sobre técnica industrial y técnica artística de crucial interés para el cine en su obra antes citada, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

⁴⁵ Sin embargo, Benjamín no está reconociendo sino las características denotativas de lo cinematográfico, y no piensa en las condiciones connotantes de lo fílmico, donde la esencia se atribuye a la relación dialéctica entre la imagen en movimiento, el todo fílmico y le lector modelo.

aplicar el principio de desantropomorfización para la construcción de una realidad análoga e independiente se puede generar ese primer reflejo mimético al que históricamente se le ha denominado como impresión de realidad, gracias al alto grado de iconicidad que posee y a la reproducción del flujo temporal que comporta. Los tradicionales ideales griegos de una mimesis perfecta de la realidad objetiva, alcanzan gracias al cinematógrafo su más alto desarrollo⁴⁶. La técnica siempre apunta al reflejo de una realidad dada, guiada por el principio desantropomorfizador en la que su producto siempre es una refiguración de lo real, no una realidad en sí; de esta manera el primer reflejo, mantiene una coexistencia con la realidad que los suscita y no alcanza independencia sino en el segundo reflejo.

Sí se recuerda entonces que el arte necesita de independencia, tanto del autor, como de la realidad objetiva que le da origen, el primer reflejo mimético no puede detentar ningún tipo de conformación estética, a no ser, claro, que se haga alusión a otro tipo de acepciones de este concepto muy en boga en las tendencias semióticas que aluden a la dación de sentidos gracias a un estricto grado de formalización. Para el caso de la estética del cine hay que concebir la necesaria transformación de las cualidades de la realidad objetiva que se implica en el proceso, donde la simple ordenación de los objetos da origen a una forma peculiar de organización artística. Este caso sólo es posible en el segundo reflejo, que ya no es un reflejo de la realidad objetiva, sino un reflejo de la primera mimesis. De este modo las confusiones podrían ser muchas y habría interpretaciones que sitúen el segundo reflejo como una conformación mimética de la realidad objetiva gracias a la materia del primer reflejo. En este caso se confía en la primera definición, pues la cualificación, base del segundo reflejo, reside en la manera precisa de plasmar la realidad objetiva en la primera mimesis. Es decir la transformación cualitativa en la segunda mimesis se basa

⁴⁶ Para ampliar esta noción véase el aparte que Lukacs dedica al filme en el volumen IV de su obra *Estética*, antes citada. P. 173-207.

en lo conseguido en la primera mimesis, pues el hecho de que en la realidad objetiva se presenten unos objetos con unas posibles potencias artísticas, no implica que al ser figuradas en el cinematógrafo actualicen esas potencias, a menos que sean ordenadas de un modo preciso e idóneo para tales fines.

Esta segunda mimesis tiene sentido, gracias a que el cine es concebido no como una desantropomorfización óptica y visual de la realidad objetiva, sino como un acto prefabricado dotado de significación estética. Por tanto el segundo reflejo mimético es logrado gracias al principio de antropomorfización que permite que el primer reflejo sea organizado gracias a los caracteres del medio homogéneo que son aprovechados de manera única por cada autor, a partir de los modelos de representación mental que posean, lo que re-configura los objetos más allá de su naturaleza gracias a una intencionalidad precisa.

La ponderada condición de mimesis dúplice, resume la necesidad artística del cine de presentar una nueva realidad, tal vez inspirada o desencadenada por el medio circundante al sujeto interesado en la representación, pues el resultado de los filmes que poseen una intención artística corresponde a una transformación basada en el material fotografiado que no pierde su sentido desantropomorfizador como material icónico, pero que evidentemente es puesto en concordancia con un universo humano mediador que implica una transfiguración de esa realidad objetiva a la que todo tipo de arte alude de un modo o de otro. El resultado entonces, de dichos filmes, es un equilibrio dialéctico tanto entre forma y contenido, como entre los elementos específicos de los que hace uso la cinematografía, figuras generadas a través del uso de imágenes visuales e imágenes sonoras que adquieren un ser en sí, independiente de la esencia que las motiva, pudiendo desnaturalizar por completo el ser de la entidad que las suscita, que compendia una unidad tonal en la que radica el éxito artístico del cine, de captar sensiblemente la esencia de la realidad. Las condiciones fílmicas de flujo, la movilidad al interior de las

obras de esta impronta, resaltan la idea de una obra que se hace y deshace, un arte donde la verdad que se pone en obra, reside en el segundo reflejo, en esa imagen fílmica que el lector actualiza, una imagen que permite develar el ser, una postulación del origen, de las cadencias ontológicas; un tipo de obras que manifiestan, en formas móviles, en entes fílmicos mutables, lo esencial, como la verdad llega a existir.

1.3. ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN FÍLMICA

Entre los múltiples problemas que depara el universo cinematográfico, desde los que tienen que ver con relaciones interactivas con otras disciplinas, hasta los que le conciernen sustancialmente a su constitución, podría decirse que todo tipo de referencia a problemas ontológicos tiene que ver con lo específicamente fílmico.

Hablar de especificidad, es en este caso, es hablar de los caracteres que son pertinentes de un modo estricto a la estructura fílmica que compone el todo cinematográfico. En términos de Aumont y compañía⁴⁷, es volver sobre la problemática de la especificidad y la no-especificidad de los códigos fílmicos, que en palabras de estos autores, es una distinción taxonómica inoperable, aunque se pueden hacer referencias a ciertas codificaciones imperativas en cualquier tipo de filme.

¿Cuando se habla de ontología, y de ontología de la imagen fílmica, a qué se hace referencia? Esta pregunta implica por lo menos dos distinciones que servirán, la primera de guía, y la segunda de temática a dilucidar en mediana profundidad. En cuanto a la ontología es imperativo recordar que surge como una teoría emparentada con las investigaciones metafísicas en el periodo griego para dar cuenta sobre las relaciones entre esencia y existencia de los diversos

⁴⁷ AUMOUNT y Otros, Op cit., p. 198-202.

seres. Pese a que muchas opiniones y corrientes aseguran que lo ontológico pereció con el declive de Grecia, pensadores contemporáneos como Heidegger, se han encargado de revitalizar dicha tradición, y múltiples disciplinas y modelos teóricos, en este caso el semiótico, lo han traspelado para el atavío de problemas complejos, como el del objeto de estudio de las disciplinas científicas o los posibles sentidos de problemas artísticos.

Interesa abordar la ontología como el estudio de los parámetros materiales y formales que componen un ser determinado facultando una esencia única e intransferible que permite al sujeto cognoscente la identificación y determinación de dicho ser, a través de una existencia material concreta. Como primera distinción, interesa mirar cuáles son las cualidades que constituyen el ser de la imagen fílmica y permiten identificarla a la hora de abordar cualquier tipo de lectura icónica sin lugar a confusiones. De este modo el segundo problema que será el tema central de este análisis, es la imagen fílmica material, primordial para la conformación del filme y por su puesto, un estudio del fenómeno cinematográfico.

Las posibles y cuantiosas definiciones de la imagen hacen perenne la delimitación de las imágenes que son eminentemente fílmicas, lo que no excluye la alusión a la conformación de la imagen mental, concerniente tradicionalmente a investigaciones filosóficas; con exactitud a problemas gnoseológicos o de las teorías del conocimiento, y materia vital hoy en día en psicología y en ciencias cognitivas al momento de establecer la relación de descubrimiento y construcción mental del mundo que el sujeto hace en sus procesos de interrelación. La imagen mental se convierte en una delimitación abstracta que le permite al sujeto representar percepciones en una línea empirista o la forma principal en que éste construye las ideas que permiten el desarrollo intelectual de corte idealista. Las discusiones contemporáneas, ubicadas en el terreno de la psicología cognitiva, se preocupan por dilucidar si

las imágenes son fruto de una estructura interna del hombre que le permiten representarse el mundo, antes de enunciarlo de un modo proposicional. La controversia se torna clave para el desarrollo de teorías como la de Lacan que intenta reconocer tres focos que componen el universo cognoscente entre el que se destacan el simbólico y el imaginario; en este caso, la imagen se convertiría en el objeto de estudio. El mismo Sartre contribuye afirmando que las imágenes mentales no son sólo representaciones producto del contacto con objetos materiales, sino también la respuesta de un universo psíquico, o imaginario si se quiere.

La imagen fílmica puede adquirir múltiples relaciones con la imagen mental. Por ejemplo para la recepción fílmica, para el espectador, la imagen mental sirve para decodificar o para desarrollar los índices de sentido posibles de la imagen fílmica; como para el autor cinematográfico la imagen mental puede servir como punto de partida, como la posibilidad de dar origen a las potenciales imágenes fílmicas. Lo prioritario por resaltar es el sentido dialéctico (intencionado o no intencionado), que se establece entre la imagen mental y la imagen fílmica, pues toda imagen fílmica es el resultado consciente o no de un sujeto que se enfrenta a la realidad. Este caso podría ser controvertible gracias al trabajo de Andy Warhol y su contribución al pop art, dado que se presupone que la cámara debe pensar por el sujeto, situación en la que no mediaría el nexo dialéctico antes aludido entre una y otra imagen, pero el hecho práctico, no por esto técnico, de ubicar la cámara frente a un trozo de cosmos, así se pretenda que no existe una selección consciente, siempre conlleva a un sujeto que lleva a cabo tal acción, lo que remite a una desconocida imagen mental, una imagen mental no sugerida.

El caso de la imagen fílmica deriva del universo iconográfico, que remite a una definición mimética de la imagen como doble de lo que representa. Por eso, no son vanas las alusiones a las teorías platónicas que consideran al mundo como

reflejo de las ideas, y al tan consabido ejemplo del cine como símil de la caverna del mito del filósofo. Un primer acercamiento presenta a la imagen fílmica como sombra, reflejos que aluden a otra realidad, soporte que viabiliza la existencia de estas imágenes.

Siguiendo entonces la línea iconográfica que intenta trazar la historicidad de la imagen, es pertinente evocar las nociones que propone Moles⁴⁸ quien ubica a la imagen como epicentro de la sociedad de hoy, de la civilización iconográfica, y rescata dos periodos: uno referido a la imagen como un objeto misterico, material reservado a la plástica y la arquitectura, y que evocaba interpretaciones mágicas y fantásticas, básicamente por la mínima cuantía en que era reproducida; y otro inaugurado a finales del siglo XIX y los inicios del XX en que la fotografía, en su estatus de corte móvil de la realidad permite una reproducción acelerada de la imagen, asimilable a las transformaciones que en el campo escrito generó el invento de Gutemberg, que planteó una nueva relación del hombre con tal proceso en el que lo misterico se escindió y primó el ideal de mimesis. Moles destaca de este segundo periodo un desencanto por la eclosión iconográfica mecánica que incitó nuevos sentidos, ahora más relacionados con la posibilidad evocativa, que con la transposición de lo representado.

La fotografía es, en un sentido material, el sustento de la imagen cinematográfica que técnicamente es construida, gracias a diversos cortes inmóviles organizados sucesivamente, y estandarizados en 24 cuadros por segundo, que permite la ilusión del movimiento (para Delleuze falso movimiento) gracias a la persistencia retínica y el desarrollo progresivo de todo el universo de la imagen-movimiento. En detrimento, nuevamente del problema ontológico de la imagen fílmica, hay que situarse en el sentido del movimiento que propone una relación eminentemente dinámica con lo

representado. Tal carácter dinámico de la imagen fílmica permite en la mente del espectador un espacio multidimensional sujeto a una constante evolución. Esta propuesta que involucra el problema del espectador está inspirada en la ontología comunicativa con la que Moles potencializa el concepto imagen contemporánea. En tal sentido la imagen alcanza su ser en tanto que es potencia de un comunicar, de producir un sentido, que es actualizado permanentemente en la mente del espectador, quien retoma la dialéctica relación de la imagen-comunicación y la imagen-mental.

Pese a que el interés no es desarrollar un modelo que interprete ontológicamente la imagen fílmica en relación con el sujeto que la actualiza, es imperativo no perder del norte interpretativo que el interés de delimitar el ser de tal imagen propende en razón de una imagen que tiene o tendrá un lector potencial. En este caso se dejarán de lado las discusiones sobre si el ser de la imagen persiste o si tiene sentido sin un sujeto que se enfrente a ella. La discusión podría ser fecunda en un plano materialista e inclusive en uno funcional, pero para deslindar las posibles construcciones artísticas o conceptuales mediante ésta, el interés se centra en lo semiótico y fenomenológico

La imagen fílmica genera su estatuto ontológico en un doble sentido, con el que Mitry⁴⁹ afirma que se separa de cualquier tipo de relación lingüística, dado que en ésta, de antemano se establece una relación de significado predeterminada, mientras como se verá, en la imagen es polisémico. Dicha suposición dicotómica presenta por una parte un estado, que en palabras de Barthes⁵⁰ es iconográfico denotativo, en el que las imágenes simplemente se presentan en una relación directa de representación del trozo seleccionado para tal ejercicio,

⁴⁸ MOLES, Abraham A. La imagen. Comunicación funcional. Mejico: Trillas, 1991. P.21-24.

⁴⁹ MITRY, Op cit., p. 151-167.

las imágenes alcanzan precisión porque muestran de un modo medianamente preciso; por otra parte, el sentido de la imagen, iconográfico connotativo, donde la imagen es imprecisa y en su calidad de significante, polisémica, pues puede sugerir una infinidad de significados; tal multiplicidad, por un lado está relacionada con los múltiples contextos que presenta o donde está presentada, y por otra, está determinada por las características particulares e inclasificables de los lectores que la actualizan.

En esta misma perspectiva tiene cabida la diferenciación per se ontológica que introduce Mitry para diferenciar axiológicamente la imagen fílmica. En primera instancia como signo, que alude a la corriente semiótica en boga en los años sesentas, la cual intentaba comprender el universo fílmico por encima de relaciones lingüísticas, entendiendo el problema del lenguaje desde la articulación de los significantes, y por ende de un modo de organización discursiva, dadas las múltiples codificaciones de tales entidades. Para Mitry⁵¹ no son signos fijos que tengan una relación, pese arbitraria como en el signo lingüístico, cerrada y acabada que permita en cualquier actualización una significación certera, correcta como ocurre en las lenguas convencionales. Así la imagen fílmica en el primer nivel de iconografía denotativa puede decirse, no distingue entre lo significado y la significación de la imagen, pues por su alta posibilidad de simular lo representado, una traducción o diferenciación entre ambos sería inoperante. En segunda instancia, es clave considerar que el acto de significación, la posibilidad lectora de dilucidar cualquier tipo de sentido en la imagen tiene cabida cuando el signo es susceptible de entendimiento. Esto podría negar la relación establecida en el plano denotativo entre lo significado y la significación, pero en dicho plano no se incluye la potencialidad interpretativa del lector fílmico, sino la capacidad mostrativa de la imagen. En

⁵⁰ BARTHES, Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. P. 30-47. En espacial los todo el desarrollo de los tres mensajes iconográficos, desde el lingüístico de primera base hasta la retórica conformada en el nivel connotativo.

⁵¹ MITRY, Op cit., p. 132-141.

el plano connotativo es donde debe ponerse el acento, dado que es donde prima el entendimiento del lector para hacer viables las múltiples significaciones que sólo son posibles, gracias a que está en directa relación con la imagen como signo. En el aludido plano iconográfico connotativo de Barthes puede hacerse eco en la otra distinción de Mitry⁵² en torno a la imagen como analogón, que tiene un sustento de orden psicológico.

El analogón es otra correspondencia subyacente a la visión semiótica de la imagen como signo. Tal definición es una apuesta que relaciona a lo representado en la imagen con su representación de un modo análogo, una transposición de la existencia real, a una nueva existencia que pueden relacionarse por semejanza. La noción que comunica el analogón con la iconografía connotativa, es el supuesto, bastante aceptable, de que en el acto de representación generado en la imagen fílmica se pierda una relación, antes propuesta, en concordancia absoluta de lo significado y la significación para instaurar una nueva relación en la que la imagen fílmica siempre agrega y aumenta lo que es mostrado. Básicamente, anota Mitry, mediante una existencia concreta, la imagen fílmica, no se alude a otra existencia concreta, lo significado, sino a su esencia.

Tales nociones conllevan a cogitar la imagen fílmica en un pseudoequilibrio o en un equilibrio inestable, pues por tales nociones de transposición de lo material y apelaciones metafísicas a lo que intenta retratar, deben ser abiertas permanentemente y extenderse en su sucesión. La imagen fílmica, dado su inestabilidad y su permanente transformación, implica considerar con primacía la relación con el tiempo, que en la imagen inmóvil posee relaciones completamente divergentes. Es precisamente en esta condición de flujo que atrapa el movimiento y perpetúa el problema temporal, que hay que tener en

⁵² Ibid., p. 141-151.

cuenta lo ontológico de tal proceso. Roman Gubern⁵³ sostiene que el cine, gracias a sus procesos de captura de la realidad, a su movilidad intrínseca dio lugar a una iconización del flujo temporal.

Por eso si hasta el momento, la preocupación giraba en torno al problema semiótico de la relación entre la imagen y de lo que ella es reflejo, su estado de alteración y desviación de la realidad, la impresión de realidad que ella produce, es de suma importancia frente a la preocupación por el carácter móvil, poner atención en el problema del flujo temporal que ella representa. Para tal, cabe anotar que la imagen pese a los anteriores nexos con la realidad que le sirve de sustento, es completamente autónoma a ésta, se independiza, y por tanto los estudios de corte estético y psicológico, por ejemplo, giran sobre el material fílmico, el universo cinematográfico sin preocuparse de lleno por el nexo directo con el material existente del que hacen fuente. La imagen fílmica se convierte en otra cosa que lo que representa, siendo lo representado un organismo único sobre el que se organiza argumentativamente el sentido de lo fílmico, dando lugar a las posibles codificaciones con que debe interactuar el espectador.

Lorenzo Vilches⁵⁴ anota que la imagen fílmica, gracias a la impresión de realidad que sugiere frente a la imagen fija, para esta investigación, debe ser meditada en términos ontológicos, desde la secuencialidad y la temporalidad, pues en estas dos coordenadas se erige todo tipo de filme y a nivel macro todo aparte cinematográfico. La imagen fílmica en su carácter móvil como se venía exponiendo, es nominada por Vilches⁵⁵ como texto visual, anotación que se presenta pertinente dadas las intenciones textuales y semióticas para leer todo tipo de manifestación fílmica. Para el autor el texto visual está organizado a

⁵³ Cf. GUBERN, Roman. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona: Lumen, 1974.

⁵⁴ VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen. Sexta Edición. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995. P. 69-88.

⁵⁵ Ibid., p. 72-74.

partir de relaciones de significación de la realidad retratada y de representación autónoma de dicha realidad que necesita de inteligibilidad para ser entendida. Pero si se piensa, no sólo en la imagen fílmica, sino en el texto fílmico, en el filme como tal, Vilches presenta la categoría de discurso visual, en el que las imágenes fílmicas son múltiples y poseen un determinado grado de organización, eminentemente argumentativo, que permiten una decodificación por parte del lector para entender la intencionalidad propuesta en su realización; enfrentarse a un macro universo semántico.

La imagen fílmica no deja de ser, como las mistericas imágenes que con nostalgia evoca Moles⁵⁶, un artificio en el que lo misterico, la mayoría de las veces es relativo o depende de la intencionalidad de los sujetos que le dan vida o articulación. Tal catalogación artificiosa, ser el doble de, o la sombra de, implica una posibilidad de acudir a lo representado, donde la representación es un estado divergente aunque análogo. El movimiento en el cine, que caracteriza la imagen fílmica, acentúa el problema de la inestabilidad de la imagen y su necesidad de ser re-significada en múltiples contextos. De igual modo la movilidad cinematográfica implica una relación iconográfica con el flujo temporal y la preponderancia de una organización argumentativa especial, un discurso visual que termina en el complejo macro universo semántico, el filme, al que se puede aludir, tal vez como el más albo de los ejemplos de que la imagen fílmica siempre agrega y supera, apelando a las mas profundas esencias, lo que es representado.

1.4. FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN FÍLMICA

El problema ontológico de la imagen fílmica, es un problema irresoluto en la medida en que, muy a la postre de la tradición occidental, interesado en develar el ser, hace de tal ejercicio un proceso que procura una determinación

⁵⁶ MOLES, Op cit., p.22.

gnoseológica para que el hombre comprenda determinados entes. En tal proceso se mantiene viva la idea del *ontos*, su develamiento, como un fin del que el hombre simplemente bebe como una fuente que le permite vislumbrar lo esencial del objeto de estudio. Sin embargo, sin preocuparse por la importancia de todo auscultamiento ontológico, en este caso, del inmutable esencial de la imagen fílmica, de ¿qué modo puede realmente el lector fílmico aprehender tales determinaciones esenciales de la noción de imagen fílmica entendida como objeto de conocimiento?

Tal disquisición ontológica cobra un nuevo rumbo, en la medida en que el sujeto cognoscente, para efectos cinematográficos el lector fílmico, es quien ha de descubrir cómo interactúa con tal objeto y cuáles son sus postulaciones esenciales. El *quid* es así, identificar en qué medida logra el sujeto conocer la imagen fílmica, cómo logra leer sus especificaciones esenciales. El problema ontológico queda resuelto en la medida en que el lector fílmico le interese la investigación fenomenológica de la imagen fílmica; sin embargo, la fenomenología de la imagen está siempre presente, en tanto ésta es la que permite que lo fílmico cobre sentido en la lectura de la obra. Es decir, una fenomenología de la imagen, por una parte, conduce al develamiento de la ontología de la misma, se asume como método para develar un objeto particular, y por otra, sirve para que cada lector fílmico acceda al sentido de las imágenes fílmicas a través de un proceso fenomenológico, pues la imagen fílmica desdibuja la idea de un límite manifiesto entre la cosa en sí y el fenómeno para el sujeto.

Retomando la expresa noción metziana⁵⁷ frente a lo fílmico, noción que en su constitución y postulación es esencialmente un avatar fenomenológico, que como tal es un objeto que ninguna corriente que acepta la factualidad de los objetos podría justificar, y que tendría que aducir como fenómeno mental,

habrá de comprenderse que la imagen no es un objeto al que se pueda acceder a través de un expreso contacto sensible, como lo sería la imagen cinematográfica, sino que es una entidad que solidifica todo telos fenomenológico, en tanto sólo existe gracias al inexorable vínculo que establece con la conciencia a la cual se manifiesta. Metz sitúa por una parte a la imagen cinematográfica como el objeto que se revela a través del soporte material, imagen consignada en la cinta y que es físicamente manipulable; la que está ahí, sin que una conciencia interpele con ella, y por otra, la imagen fílmica que sólo existe, en tanto un sujeto la actualiza en la lectura del filme, en tanto ésta se convierte en un fenómeno mostrativo de sí mismo para con el sujeto. Este terreno es peligroso, por lo que quiere dejarse en claro que la imagen cinematográfica no es la misma imagen fílmica sin sujeto fenomenológico, como tampoco que la imagen fílmica sea ésa que sólo existe por la posesión de tal sujeto. La imagen fílmica es imposible de adherir a un soporte físico, ésta es, per se, fenomenológica, es un fenómeno que acaece en la conciencia, y sólo existe en virtud de la existencia de ésta, de la intencionalidad direccionada sobre ella.

De hecho Eco⁵⁸ apuntala la condición fenomenológica de la imagen fílmica, cuando parafraseando esta distinción metziana, señala que lo cinematográfico es esencialmente denotativo, mientras lo fílmico se abre al problema connotativo. Así, la determinación denotativa apunta no sólo a lo unívoco de su significado, sino a señalar que como tal es, sin que en tal ser intervenga el sujeto, mientras que el talante connotativo de lo fílmico supera cualquier intento de univocidad en su comprensión, y apunta a que tal fenómeno en sí, es multiplicidad de posibilidades que el sujeto lector actualiza por diferentes vías. Como podrá notarse, en el primer caso se mantiene la occidental línea limítrofe entre sujeto y objeto, esa línea, que independiente de la determinación de un objeto de hecho, existente sin el sujeto cognoscente, o del objeto ideal creado en

⁵⁷ METZ, Op cit., p. 146-170.

el entendimiento, siempre hace del método del conocimiento un método esclarecido que pone a ambos polos en extremos diferentes y sólo relacionados para fines gnoseológicos. En el segundo caso, el problema es completamente diferente, no sólo porque como apostilla la fenomenología, borra tal distinción, desdibuja la línea limítrofe, señalando que el objeto únicamente tiene sentido para la conciencia del sujeto que interactúa con él, sino porque en el caso de lo fílmico no podría decirse que éste sea una cosa en sí, puesto que por el contrario siempre es un objeto para otro.

Cobra primado la fenomenología que, como su mismo nombre indica, tiende al estudio de los fenómenos en tanto que el sujeto cuando se enfrenta a lo que está por fuera de sí, no se encuentra con los objetos como tales, sino con manifestaciones de éstos que aparecen en su conciencia. Lyotard⁵⁹ postula la fenomenología como una posibilidad de conocimiento del fenómeno, en un afán de evitar las categorizaciones científicas que devienen en el conocimiento de los objetos. Un proceso que pretende buscar lo esencial del fenómeno por medio de la intencionalidad de la conciencia, la dirección heredada de Brentano que hace de ésta, manifestación inmediata del espíritu hegeliano, la relación directa del mundo, su posible sentido. En tal devenir fenomenológico, el mundo está dado a través de la conciencia del sujeto que aprehende el fenómeno, el objeto siempre es un objeto para la conciencia, lo que equivale a que la conciencia siempre es conciencia de algo. El sentido del fenómeno sólo es posible, en la medida en que toda verdad está fundada en el sujeto de conocimiento, de este modo el acento recae nuevamente sobre el yo, un yo céntrico, único portador del develamiento del mundo.

⁵⁸ ECO, Umberto. Sobre la articulación del código cinematográfico En: Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza, 1971. P. 78-83.

⁵⁹ LYOTARD, Jean Francois. La Fenomenología. Barcelona: Paidós Studio, 1989. P. 9-14.

En palabras de Michel Maffesoli⁶⁰, la fenomenología logra una correspondencia irreductible entre el microcosmos humano, la idea del sujeto de conocimiento, y el macrocosmos natural, objeto de conocimiento. Este autor procura derruir en sus apuntes fenomenológicos esa fe absoluta del conocimiento científico en la univocidad de las conclusiones sobre el objeto que la misma ciencia contemporánea rechaza, para apostarle a una visión de la cosa misma sin un sentido establecido, sino una pluralidad de significaciones determinada por situaciones contextuales. La búsqueda de relaciones significativas se da en el fenómeno mismo, pero éste sólo es posible dada la intencionalidad del sujeto, hecho que da por abolida la línea divisoria con el objeto. En el pensamiento husserliano el mundo es lo que el sujeto acepta como hecho, y éste debe aprehenderlo en relación consigo mismo, como un correlato de su conciencia.

Por otra parte, el auscultamiento fenomenológico procura agotar las posibilidades del fenómeno, sin caer en pretensiones interpretativas, cuestión que asumiría directamente la hermeneútica ontológica; sin embargo, dado que el apresamiento del objeto en la conciencia del sujeto cognoscente, es un proceso sensorial, siempre queda un resquicio sin resolver, una puerta abierta en pro de nuevas informaciones. Lyotard, por ejemplo, enuncia esta situación, cuando expone que la cosa en sí está abierta a horizontes de indeterminación, lo mismo que Maffesoli, cuando señala la pluralidad de significaciones que evoca el objeto dadas sus posibles variaciones, o en la perspectiva de Bachelard⁶¹, cuando el decurso del tiempo ejerce su yugo sobre el objeto mismo, y éste rehusa a ser influido por determinaciones de impronta historicista. Hecho que se justifica, pues Bachelard resalta firmemente el desdibujamiento fenomenológico de las líneas históricas, lo que implica que todo tipo de significación sólo es posible en la actual relación intencional de la conciencia

⁶⁰ MAFFESOLI, Michel. Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo. Barcelona: Paidós Studio, 1997. P. 149.173.

⁶¹ BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Segunda edición. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000. P. 7-32.

con el fenómeno, así, los posibles presentes pueden transformar o desplazar el plausible sentido.

La imagen fílmica, como se había aseverado, no sólo ha de ser meditada desde la fenomenología porque ésta sea una posible vía de conocimiento entre muchas otras, sino porque gracias a la relación que establece entre la conciencia del sujeto y el fenómeno en cuestión, posibilita alcanzar su existencia. ¿Cómo podría concebirse que la imagen fílmica sea una cosa en sí, si precisamente su estatuto ontológico está mediado por el lector fílmico, que no sólo la actualiza en la lectura, sino que le da origen, la crea en cada lectura? Este tipo de imagen que permite la existencia poética de la obra de autor, acentúa la idea fenomenológica del mundo mediatizado por la conciencia, en tanto sólo existe en la conciencia del lector fílmico.

El soporte cinematográfico, la película, ofrece al sujeto lector una multiplicidad de sensaciones previamente ordenadas con miras a una lógica plausible a seguir, pero tal fenómeno tiene concreción sólo cuando la conciencia del sujeto lector comienza a seguir las pistas del fenómeno que le aparece. Así, vislumbra aristas del fenómeno y en la medida en que descubre la intencionalidad sucinta, va dando sentido a lo que ve, acto en que procura seguir pistas para develar una organización previa, pero que a la vez puede ser comprendida, (siguiendo la idea de Lyotard del horizonte de indeterminación) de un modo inconcluso al no poder dar solidez a todos los estímulos sensoriales del fenómeno. De esta manera la ilación de las imágenes fílmicas, proceso llevado a cabo por medio del entendimiento del sujeto lector, da orden y sentido al filme como un todo. Proceso que para una postura fenomenológica crítica sería expresamente inmanente, en tanto que sólo en virtud del todo fílmico alcanzado como fenómeno en la conciencia del lector fílmico, en las operaciones de relación que este establece frente a las imágenes fílmicas, puesto que el sentido sólo se alcanza con la epojé husserliana, la suspensión del juicio que no sólo anularía

toda pre-concepción, toda mirada logicista a las imágenes, sino como diría Eagleton⁶², acabaría con todo sesgo contextual, como son por ejemplo, el momento de creación de las imágenes, el autor tras su orden, para quedarse en su estadio de conciencia simplemente. El filme en esta medida, (la obra, aseveraría Engleton), quedaría reducido a la encarnación de la conciencia del autor, y a la conciencia lectora que lo actualiza, por lo que no puede concebirse de otro modo al mundo de la obra fílmica, sino es como una realidad organizada y experimentada por un sujeto individual.

Los trabajos de Metz, dada su expresa preocupación por la imagen fílmica, desarrollan un interesante norte que completa las auscultaciones fenomenológicas. Metz⁶³ centra toda preocupación sobre la imagen fílmica, en la realidad que ésta comporta, (No se entrará a discutir si la imagen fílmica es real o no, pues queda aceptado que es un fenómeno que aparece ante la conciencia del sujeto lector, y en esta medida existe) puesto que, y en esto es enfático, en la irrealidad de la imagen, comprendida como una realidad externa, el lector asimila en la lectura diegética del filme. La imagen fílmica no es la realidad que postula, es una copia, una transposición de elementos de la realidad que la conciencia del sujeto comprende a partir de diferentes mecanismos.

Metz es presto en afirmar que la irrealidad de la imagen fílmica, en tanto que no es lo que postula, sino una postulación, una transferencia de la esencia del trozo de realidad del que es representación, pondera su solidez y permite el efecto en la aprehensión consciente del sujeto lector, por la ilusión de realidad. La imagen fílmica se vale de múltiples estrategias para generar, especialmente en las

⁶² EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998. P. 73-81. Tal tipo de referencia tiene justificación en el profundo estudio del autor del problema fenomenológico en el arte, pues sus apreciaciones desbordan el problema literario para centrarse en el problema de la obra y las determinaciones de la conciencia del sujeto lector frente a esta.

⁶³ METZ, Op cit., p. 17-34.

ficciones cinematográficas, la impresión de realidad, lo que el mismo autor denominó el estar-aquí-viviente, que sólo el cinematógrafo logra a tal grado, que el lector fílmico apropia con tanta credulidad, que olvida lo artificioso de la construcción que el celuloide comporta. La impresión de realidad que la imagen fílmica conlleva, está dada, principalmente, por el movimiento, puesto que éste genera la impresión de un decurso temporal, que no sólo otorga lógica al cine, sino que hace que el sujeto presencie un desplazamiento, un cambio de estado. Metz anota que el movimiento permite todo devenir de la irrealidad de la imagen fílmica, gracias a que da corporeidad al objeto, lo substancializa y permite que el lector fílmico lo comprenda como sustituto verosímil de lo real; por igual añade que es el movimiento el que permite el relieve y que el relieve es necesariamente vida.

Sí una imagen fílmica entonces se vuelve objeto de la conciencia, es sólo porque la conciencia se intenciona sobre un fenómeno del que ella misma es susceptible; así la tarea de la lectura fenomenológica, es cogitar dicha imagen, explorar la cosa misma que se piensa, la imagen fílmica que como objeto, sólo se encuentra en la conciencia misma. Pero ¿cómo entonces se llega por medio de la fenomenología a las determinaciones ontológicas de la imagen fílmica? es una pregunta que remite a los dos planos en torno a éste problema trazado. Para el analista, como se verá, sólo la lectura fenomenológica como método le permitirá aprehender el ontos de la imagen, mientras que para el lector fílmico tal entidad esencial no aparece, sino que se hace presente de un modo silencioso en la lectura.

La fenomenología de la imagen fílmica no revela la particularidad de lo que está postulado, no aparece un sujeto dibujado en el cuadro con nombre propio que el sujeto lector coacciona intencionalmente, sino lo esencial del sujeto; aristotélicamente hablando, el problema hilemórfico en que se descubre todo separado móvil, el género, la especie y la diferencia que lo determinan, o

platónicamente, la idea encarnada en el mundo sensible. Sin embargo esto no quiere decir que la fenomenología recorra tal ruta, sino que en la aprehensión del fenómeno, toda exploración efectuada procura pasar del caos de sensaciones a una determinación cognoscible, que en tanto se comprende, permite conocer el objeto que está vehiculando.

Todo conocimiento fenomenológico procura en su decurso, encontrar esta idea enunciada de lo invariable del objeto, que le da identidad. Ejercicio que conduce al problema ontológico, a esas determinaciones de la imagen fílmica que le dan su sentido. En esta perspectiva si se asume lo fenomenológico como método, habrá de llegarse a la auscultación ontológica, en este caso de la imagen fílmica; no obstante la fenomenología de la imagen fílmica descubre que lo que postula la imagen, la ilusión de realidad que acarrea, muestra no el objeto particular, su manifestación sensible, sino lo que en él permanece invariable y permite comprenderlo.

Lyotard⁶⁴ señala que la certeza subjetiva en toda fenomenología se da cuando se descubre la esencia del objeto que está constituida por lo que en él se mantiene idéntico, invariable a través de las variaciones. El proyecto husserliano sugiere que el conocimiento del objeto se logra cuando la conciencia lo modifica hasta descubrir lo invariable, el eidos. Como Bubner⁶⁵ lo expone, al interpretar los trabajos de Husserl, la tarea de tal filosofía es pasar de la doxa, de la aprehensión del objeto, de sus matices que son explorados en la conciencia, hasta el eidos, lo esencial, lo invariable que otorga el ontos al objeto. En tal medida, la fenomenología de la imagen fílmica descubre lo invariable de los objetos representados en la imagen, que le permite una comprensión al sujeto lector para dar sentido a la totalidad de la obra, al filme como texto. Igualmente, como método, descubre en esa abstracción eidética, en el telos mismo de la

⁶⁴ LYOTARD, Op Cit., p. 14.

fenomenología husserliana, el plano ontológico, las descripciones esenciales de la imagen fílmica, que sólo son comprensibles por esta vía, pues ¿cómo más estudiar un fenómeno que sólo es inexorablemente actualizado en la conciencia de lector fílmico?

1.5. EL CINE COMO ARTE

Para internarse en las complejas relaciones del cine con el arte, que desemboca en el renombrado estatus de un nuevo arte (el séptimo en una escala erigida históricamente), se aceptará de un modo general que el cine posee en tanto materia concreta lo que se necesita para ser un arte, que la situación histórica en que fue engendrado y que la herencia que obtuvo de múltiples formas de expresión como la novela decimonónica, los espectáculos circenses, las de antaño exhibiciones de magia, hicieron que el concepto se acuñara lenta y tortuosamente. Pero aceptar la posibilidad genérica de que el cine sea un arte, se desmiente totalitariamente en la práctica, pues evidentemente no todos los filmes responden a tan pretendido galardón. Tal situación, conlleva entonces a aceptar con más facilidad la categoría de industria, por lo menos comprendida más como proceso técnico de realización que como estructura conceptual, dado que necesariamente todo film se ve expuesto en menor o mayor grado a un proceso técnico de producción que puede ser entendido como trabajo de manufactura etroncable con las alusiones que se hacen a la producción en serie, argüidas al desarrollo industrial.

¿Qué, entonces, diferencia, en un plano eminentemente práctico, una película de otra?, ¿por qué pueden catalogarse unas cuantas como hechos representativos del arte cinematográfico y otras ser relegadas a obras insulsas, producto de repetidos y gastados formulismos? Entre las muchas vías

⁶⁵ BUBNER, Rudiger. La filosofía alemana contemporánea. Madrid: Cátedra Colección Teorema, 1984. P. 23-27.

metodológicas para intentar resolver esta pregunta, (que en su particularidad alusiva a obras precisas y no a una abstracción de los conceptos arte y cine) se esconde el cine de autor. En este proceso metodológico, no alude a la vía que múltiples autores han convertido en su parangón, entre ellos Mitry, que parte del dato empírico, de las obras terminadas, para luego teorizar y esgrimir las reglas o características que avalan a las realizaciones existentes como un arte, el arte de las imágenes en movimiento, sino a la confrontación de los más cercanos conceptos sobre arte que tiene el cine con la producción real y cuantiosa de obras fílmicas.

Dadas las anteriores observaciones lo que parece primordial es reconocer la necesidad de esclarecer los conceptos de obra de arte y creación artística, para determinar luego cuáles son las interrelaciones que hacen de ellos el compendio que se denomina arte. La intención de estudiar separadamente al autor de la obra de arte, el autor fílmico y el concepto de arte, con precisión el del cine como arte, es una mera segregación metodológica, que incluso para fines académicos es bastante sutil y posiblemente insostenible.

Las diversas investigaciones teóricas a las que se ha hecho alusión, en torno a la delimitación de las cualidades artísticas del cine gracias a manifiestas y sobresalientes obras hechas mediante el cinematógrafo, postulan como consecuencia que los hombres a cargo o que detentan los créditos de tales filmes son por tanto, artistas. Tal aseveración no es, como puede llegar a suponerse, una conclusión ligera, sino el resultado mismo de la asimilación a priori, que dichas investigaciones acarrea, sobre el concepto general de arte que se puede esgrimir del estudio empírico. Esto es, que, por más que se intente dirimir el concepto gracias a la interpretación del dato empírico per se, hay una noción general de lo que el arte debe ser para hacer concordar los filmes con dicha perspectiva. Por consiguiente la idea de que la obra, expresión tangible del arte, posee un sujeto creador primordial, imprescindible y peculiar, es heredada de

la experiencia histórica y de las múltiples concepciones filosóficas que pese a diferir en aspectos fundamentales, casi nunca prescinde o difiere en la necesidad de una mente articuladora dotada de un acervo particular específico para hacer posible mediante uno u otro material la concreción de la obra.

Un posible punto de partida, útil para intentar delimitar las cualidades artísticas del cine, es recordar cómo tradicionalmente el arte ha sido considerado como un proceso creativo a la postre de diferentes procesos de materialización que en un puente entre la idea y la materia, captura el espíritu del hombre, pensamiento expresado en la filosofía hegeliana⁶⁶. Una mirada histórica puede verter interesantes resultados sobre la función del arte, dado que constata cómo la evolución del pensamiento humano, aunada insoslayablemente a las interpretaciones filosóficas de dicho fenómeno, determina su lógica y corpus de trabajo, sin olvidar, por supuesto el genio de los artistas que permanentemente son detonantes paradigmáticos para las transformaciones de un fenómeno encaminado a exaltar manifestaciones metafísicas del hombre.

Esa intención de exaltar el espíritu del hombre alcanza perfecta legitimidad en la modernidad, cuando se aprecia el problema del arte con parámetros humanos; el hombre y su relación con el mundo es el punto de referencia en que el arte debe centrarse. Pero, antes y después de tal coyuntura, las grandes concepciones filosóficas se han encargado de dar una respuesta a la problemática en cuestión. El arte como imitación de la naturaleza (mimesis), es puesto como directriz en los trabajos aristotélicos, propuesta que prima durante los siglos precedentes, alcanzado eco en hombres como San Agustín y Santo Tomás, en que el primero preocupado por el problema espiritual del arte y el segundo por la conciliación entre las formas y su visión teológica determinista, coinciden en la necesidad de la objetivación del mundo por medio de la materia

concerniente a cada arte. Kant y Hegel, por su parte, poseían una idea del arte como actividad encaminada a buscar la perfección de la forma, Courbet consideraba que la misión era representar cosas reales y de orden físico y Diderot pensaba que éste se debía a una transformación intelectual de los objetos. Impresiones que refuerzan la idea de que el arte se compromete con múltiples formas de relatar la relación del hombre y el cosmos.

Interesa entonces poner de manifiesto que el arte es el resultado de una relación de orden dialéctico que el autor o creador establece con los objetos que le interesan, o son parte de la intencionalidad seleccionada al momento de erigir su obra. Pero tal definición es un primer paso en la definición global, porque tal proceso dialéctico necesita de un sujeto perceptor y cognoscente que pueda hacer inteligible, no sólo las condiciones mentales de representación que acompañan al autor, sino las manifestaciones formales que pueden sugerirle la lectura textual de la obra. Tal posición pretende obviar las interesantes y prolíficas discusiones sobre si el arte existe al momento de terminar la obra sin que medie el contacto con el espectador, o incluso si la idea preconcebida, antes de su materialización, es en sí arte. Para efectos del presente trabajo la categoría arte alcanza su concreción sólo cuando el impulso creativo es ordenado en una obra y ésta posee una relación reciproca con diestros espectadores capaces de emoción y en ciertos casos, de leer los valores que la hacen trascendente.

El arte es resultado de un ejercicio creativo, de un acto intencionado en que un sujeto decide organizar de un modo particular, y en virtud de una visión previa, un conjunto de ideas y sensaciones. Dicho artista motivado por una necesidad particular, que puede ser de diferente índole dado el contexto, o la situación histórico o sociocultural en que se encuentre, decide hacer una obra, un ente nuevo, en este caso un filme, debe conciliar múltiples aspectos en el plano creativo para dar lugar a una obra que merezca el rótulo artístico. Por

⁶⁶ HEGEL, Op Cit., p. 34-52.

ahora, bastará con mencionar que la personalidad particular y única de un sujeto movido por una legítima razón estética y un conocimiento, en el menor de los casos intuitivo, de la materia de expresión de la que hará uso, es indispensable para la perpetuación del arte y el desarrollo conceptual de éste en relación con el desarrollo humano en una línea histórico temporal.

Nino Ghelli⁶⁷ es uno de los autores más prestos a sintetizar la manera en general como el autor fílmico y en particular cualquier creador artístico, da origen a la obra de arte, asumiendo en tal proceso el sentido del arte: de la intuición lírica a la objetivación técnica. Este proceso supone un primer estado donde el sujeto creador u orientador de la obra de arte posee o tiene interés en vehicular una visión peculiar, resultado de su mundo poético sobre una temática selecta. Por tanto este primer momento corresponde a un ejercicio de construcción y organización conceptual siempre guiado por la aludida visión poética del autor y la razón estética que permite un puente recíproco entre dicho universo particular y el mundo exterior, que en la mayoría de los casos, es materia prima para constituir la obra. El segundo estado de la generación de la obra, concerniente a la objetivación material, es el que articula la realidad de la obra. En éste hay una comunión entre el proceso de construcción ideal en la mente del autor y la materia que tiene a su disposición, en el caso del cine, en la realización de cada filme.

Ahora es preponderante destacar que el arte, pese a responder a una intuición poética y en muchas concepciones relacionarse con estados alterados de conciencia, o con usos conspicuos a cualquier proceso de coherencia u ordenación inteligible, está dominado por la razón estética, acto que como tal no debe entenderse en un uso unívoco del concepto de razón, sino del desarrollo de una posible significación que mueve al autor y presupone la potencialidad del lector para reconstruirla o ser un co-creador activo. Tal

situación alusiva a la puesta en obra de una intencionalidad, de una posible significación, tiene eco en el concepto de intuición lírica del artista que propone Ghelli, concepto que difiere de una relación intelectual con las temáticas trabajadas, en tanto que propone un uso desde la percepción personal y del hecho estético que embarga tal proceso.

El proceso de intuición lírica que comunica el mundo poético del autor con el mundo extra-subjetivo, plantea una relación dialéctica del yo del autor con el no-yo del mundo, es una representación que propone una relación especial que transforma, tanto el yo particular del autor como el no-yo del mundo. Tal ejercicio impide un acercamiento objetivo al mundo o al artista, pues estos quedan filtrados en la comunión creativa de la obra. La obra entonces, que pretende completarse o actualizarse con el espectador-lector, propone dado el yo del autor, o el ser del artista, otro yo, o un ser decodificador posible, en la medida en que es capaz de interpelar con un nuevo ser que corresponde a la obra. Las hipótesis que ahondan en esta relación son diversas, pero interesa destacar primordialmente la que sostiene que el ser de la obra se independiza, y en su condición esencial, gracias a la nominación ser, es capaz de producir sentidos inéditos dadas las competencias del ser del lector.

El interrogante que puede surgir en este punto, frente al intento de esclarecer cómo es posible la concreción de la obra de arte y cómo se dan allí algunas determinaciones sobre el modo en que se forja el concepto artístico, gracias a la relación artista-materia, ser autor, ser de la obra y ser lector, se puede determinar qué proceso se vehicula en la anterior relación y el por qué de la permanencia del arte como manifestación reiterada del hombre en diversas coordenadas geográficas y en la historia temporal vivenciada hasta el presente.

⁶⁷ GHELLI, Op cit., p. 37-40.

El arte se ha entendido, además de un ejercicio creativo, como una función natural del hombre, una manifestación de la evolución espiritual de la sociedad y como una constatación subjetiva de un puñado de seres que se enfrentan a las constantes paradojas culturales en que la humanidad se ha erigido a través del tiempo. El arte intenta en múltiples ocasiones plantear a través de las obras que le dan cuerpo, lo que le parece destacable de los desarrollos motivados por el devenir del hombre en el cosmos y/o denunciar los torpes desaciertos y los crasos errores de ese mismo ideal de desarrollo. Pero tal vez, la más diestra definición, en la que múltiples concepciones filosóficas coinciden, aborda el arte como un proceso de mediación entre el lugar que el hombre se ha ido esculpiendo en el cosmos y los copiosos lugares ideales que le gustaría habitar. El arte no es otra cosa que el resultado manifiesto en forma material de la realidad que le circunda, de una organización del caos periférico, de la altruista intención de destacar nuevos estados deseables de las cosas que unos ojos ven y sólo pueden ser vistos de igual forma por otros ojos a través del arte. Del mismo modo la intención puede ser moralizante pero de una manera negativa, exaltando en ese nuevo orden que el arte permite, de los aspectos perversos y posibles de lo que una mirada estética se percata.

El arte como transformación de la realidad, parece entonces que abandona el sentido de la mimesis que intenta copiar virtuosamente lo que selecciona del mundo extrasubjetivo, parece no generar transformación, pero el acto mimético puede intentar no perturbar el orden que representa, aunque tal proceso siempre implica una selección y ordenamiento de lo que intenta ser significado. Siempre hay una selección espacial y un condicionamiento temporal, un tipo de perspectiva, un ser artista que no desea desvincularse de sus modelos particulares de representación, por tanto se genera el proceso dialéctico que de una limitada intuición lírica produce un ser obra completamente autónomo, capacitado para evocar incuantificables sentidos, para alcanzar artisticidad.

Hegel pone como directriz de la actividad artística la búsqueda metafísica de lo absoluto, ideal que tiene eco en ese proceso de transposición del sentido del cosmos a través de los nuevos universos creados en la obra. Lo absoluto hegeliano, entonces, queda conciliado en la esencia atemporal de la obra que recupera las esencias de lo que muestra, siempre más allá de ellas mismas, ofreciéndoles una perspectiva única, resultado del contacto con la mente tras el génesis artístico. La reflexión hegeliana sobre el arte, retomando parte de la tradición poética aristotélica, hace hincapié en la relación dialéctica entre la idea expresada a través de las formas sensibles. De este modo la antes sugerida necesidad de investigar cómo el arte tiene concreción, qué es lo que queda manifiesto en la obra gracias al genio creador, es una relación especial entre las motivaciones preconcebidas y la materia sensible, en otros términos, cómo la materia de la que se hará uso será dispuesta de tal modo que encierre el universo de ideas y sentimientos que en principio son el motor para todo tipo de arte.

El arte apela en esa mentada relación sujeto-cosmos a la representación figurada gracias a las formas sensibles que le sirven de sustento. Dicho proceso configura los objetos que son representados, resaltando lo que pueden tener de significativo; es básicamente un nuevo conocimiento de los objetos acorde con esa necesidad de dar orden a la realidad circundante, de liberación de la angustia por un orden impuesto y en el que la arbitrariedad del artista puede resaltar las fuerzas vitales que yacen ocultas.

Sea cual sea entonces la concepción de arte que, como queda expuesto, varía en relación con la intención del artista al momento de la creación, y en un plano conceptual, en relación con los momentos históricos y las nociones filosóficas que acompañan su enunciación, plantea una creación personal interesada en plasmar una manifiesta forma significativa de ver un aspecto de la realidad, donde exaltación, denuncia, declive, pueden conjugarse o estar plenamente

contrapuestas; por eso prima entonces, la necesidad de pensar de qué modo cada arte concilia su materia de expresión con las ideas que pueden, en un momento preciso, suscitar el desarrollo artístico.

Dado este somero recorrido por una posible comprensión del arte, es hora de mirar la particularidad del cine, las posibilidades que presta la materia cinematográfica para desarrollar filmes artísticos. El cine pone un primer obstáculo si se piensa en la característica expresiva de la transformación de las formas sensibles de los objetos del mundo. En la plástica por ejemplo, cercana por su categoría icónica, pueden deformarse a voluntad las formas de los objetos con intenciones no sólo plásticas sino significativas. En el cine, en principio, este proceso es limitado si se considera que la reproducción mecánica de la imagen es el resultado de una simulación muy precisa de los objetos que no parecen sugerir posibles mutaciones figurativas. La imagen icónica puede capturar una perspectiva determinada del objeto, pero parece respetar lo esencial a su composición, por eso las aludidas hipótesis de identificación visual gracias a la precisión de las formas, para comprender mentalmente el objeto que vislumbra fractalmente.

Tal proceso no puede olvidarse, está motivado, gracias a las apreciaciones de Eco⁶⁸, por la carga cultural del lector quien identifica formas conocidas de un modo preciso, gracias a la alta iconicidad. ¿Dónde reside entonces, el genio creador que logra mutar esas formas en análogas a las reales que la suscitan, si hasta el sujeto más alejado del arte puede tomar una cámara y hacer un registro de lo que le circunda? Una posible respuesta la ha dado con anterioridad Louis Delluc⁶⁹, cuando interesado en las posibilidades de la cámara para generar una representación de la realidad autónoma y completamente superior a ésta,

⁶⁸ ECO, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Quinta Edición. Barcelona: Lumen, 1994. P. 189-202.

⁶⁹ DELLUC, Louis. Fotogenia. En: Textos y manifiestos del cine. Segunda edición. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 1993. P. 327-333.

propone el concepto de fotogenia fílmica que básicamente pretende hacer del registro fílmico una exaltación de lo vital de la realidad, se trata de un acto virtuoso, sólo posible por un ojo capaz de retratar fílmicamente aspectos fundamentales de una selección espacio temporal cualquiera y a la vez capaces de trascender la dinámica denotativa de la iconicidad.

El problema de la fotogenia implica ciertas relaciones especiales como la selección específica del espacio tiempo hecha a través del encuadre y la disposición formal de los elementos al interior del cuadro fílmico. No debe olvidarse entonces que el hecho de que el alto grado de iconicidad no permite una primera refiguración de los objetos, si es posible, por no decir necesario, la disposición motivada de estos objetos para la construcción del cuadro fílmico.

Esta primera consideración sobre la connotación de un código traspolado de las reglas fotográficas, tiene que ser entendido en el sentido que Delluc propone, pues la fotogenia fílmica alude al movimiento como determinante del estatuto ontológico de la imagen fílmica. De esta manera es una disposición trascendente en el cambio, en la transformación de los estados que la imagen fílmica proporciona. Por otra parte, las posibilidades de trucaje técnico de la imagen, permiten un cierto grado de transformación significativa de los objetos. Este acto es discutible pues ya no es el objeto que sugiere algo más, sino el artificio en torno a él, el cual ejerce un nuevo orden para el lector potencial.

Si bien el proceso de la fotogenia de Delluc es una de las posibilidades ideales para hacer que la concreción de imágenes fílmicas se acerquen en la noción de arte, podría afirmarse que las imágenes fílmicas, asiladas o como tales, no son el arte fílmico, pero sí lo configuran. De esta manera se vuelve sobre la noción de que el arte se aprecia en las obras acabadas, hecho que implica que el arte fílmico está dado en el filme en tanto obra, por lo que las imágenes fílmicas son el sustento con que se conforma el filme. Por esto es entendido el clamor de

diversos autores en materia cinematográfica, al solicitar que la apreciación fílmica no se dedique a estudiar aisladamente momentos o elementos del filme, sino la dialéctica relación que estas unidades establecen, generado el mutable filme. La apreciación aquí, concuerda con una lectura unitaria de la obra y no con la exaltación de sus partes.

El arte cinematográfico reside en la concreción dialéctica del filme mediante la articulación previa e intencionada de las imágenes fílmicas o en términos de Eisenstein de las células del montaje. El filme alcanza significación al momento de articular las imágenes fílmicas de un modo determinado, generalmente mediante el uso del montaje. Pero tal definición no acarrea necesariamente un sentido artístico, pues muchos filmes igual responden a tal proceso sólo alcanzado en términos semióticos una posible disposición para ser interpretados.

Mitry⁷⁰, un acérrimo detractor de las traspolaciones lingüísticas a las que se expone el cine en aras de generar inteligibilidad, enfatiza que el lenguaje del cine radica en la posibilidad de ordenar articuladamente la materia significativa para sugerir un sentido que puede tener variadas interpretaciones; en la medida en que no tiene un significado unívoco, se acerca a una categoría estética, dado que la infinidad de articulaciones permite permanentes innovaciones y creaciones inusitadas. Para este autor la posibilidad artística reside precisamente en esta condición, que el genio creador sabe utilizar para generar obras de valor. El artista sabrá renovar los contenidos temáticos que le interesa tratar y dispondrá de unas imágenes fílmicas únicas gracias a su intuición lírica, que luego serán dispuestas de una manera particular y única, articulando obras que pasan por un proceso semiótico de significación, pero que por la carga de representación previa suscitan sentidos inesperados y especiales para deleite del espectador lector.

1.6. EL CONCEPTO DE AUTOR

Sólo de prolífera podría señalarse la definición del concepto de autor en el caso de la cinematografía puesto que ha dado tanto a los más sacros adeptos que han visto en dicha definición la manera más altruista de rescatar, no sólo a los hombres detrás de magníficas piezas hijas del celuloide, sino la posibilidad de clarificar el modo de hacer plausibles las condiciones expresivas de un arte que amerita de una permanente evolución, que también ha sido tachado de ser un artificio mercantil para enriquecer las arcas de un cine que intenta por otras vías ser representativo ejemplo de las estructuras capitalistas.

El cine de autor alcanza su más expresa definición en la década de los sesenta gracias a la eclosión de nuevas tendencias fílmicas encaminadas a explorar de un modo personal las formas de hacer cine. La revista *Cahiers du Cinema* en manos de diversas personalidades, no sólo interesadas en la apreciación cinematográfica sino en la realización, establecieron a modo de manifiesto la política del cine de autor, que no debe por ningún motivo ser entendida sino a la luz de los postulados axiológicos que una conformación política puede acarrear. Con esto se pretende señalar que si se hace referencia a este explícito concepto del cine de autor, se entiende que correspondía a una manifestación teórica que pretendía dirimir la metodología prima para el obrar fílmico, y que tuvo acogida por un puñado de directores bastante reducido, dado que sostener los lineamientos de tal política fue de hecho una difícil tarea.

La denominada Nueva Ola Francesa, es con seguridad el movimiento donde la política de autor tuvo mayor resonancia, pues muchos de estos realizadores tenían estrechos nexos con la revista *Cahiers du Cinema*. Para no introducirse en las postulaciones de dicha política de autor, pueden resaltarse como

⁷⁰ MITRY, Op cit., p. 45-49.

imperativos generales el que cada autor debe escribir sus historias, sin valerse de guionistas, ni de adaptaciones de textos previos, sean éstos literarios o inclusive de orden fílmico. Al ser los creadores de las historias, deben por consiguiente ser directores capaces de generar modelos expresivos únicos y particulares que respondan icónico-sonoramente a los propuestos en la historia de un modo evocador y expresivo singular, sin caer en las tradicionales fórmulas que se han convertido en moldes institucionales para solucionar los conflictos fílmicos. Esta política intenta ir más allá de dichos imperativos y procura que la producción del filme sea independiente a los grandes estudios y que el mismo autor se encargue de los conductos necesarios para financiar el filme.

Hombres como Alain Resnais o JeanLuc Godard son representantes de alta monta de tal política, al igual que personajes del Neorrealismo Italiano, que sin proponerse de un modo manifiesto hacer parte de tal política, desarrollaron obras dignas de incluirse en tal concepto, como Victorio De Sica o Luchino Visconti. Con el decurso normal del desarrollo cinematográfico la política de autor resultó ser no sólo limitante, sino inoperante, pues muchos grandes directores no estaban interesados en desarrollar su trabajo bajo ningún tipo de lineamiento teórico antepuesto, y por conflictos coyunturales, pero de gran peso, como no poder adaptar textos literarios que podían generar excelsas obras fílmicas, en relación con el motivo literario que las inspira.

Sí, como antes se anotaba, el concepto general de cine de autor ha sido en esencia polémico, la política del cine autor tuvo serios detractores que con el tiempo terminaron por convertirla en un recuerdo del pasado que rememora la importancia crucial de generar rupturas epistémicas para el desarrollo de todo tipo de actividad humana. Lo que aquellos hombres contrapuestos al cerrado concepto de cine de autor de la revista Cahiers du Cinema, no pueden negar es que deben a la caduca política, el énfasis que puso en la necesidad de intentar

delimitar el problema del creador artístico en el ámbito fílmico, dado que a estas alturas de la historia del cine, su rótulo de arte brillaba con luz propia⁷¹.

La obra de Ghelli⁷², es uno de los primeros trabajos que casi a la par con la política de autor, se interesa en definir si es posible introducir este termino en las discusiones sobre la cinematografía. Esto es bastante explicable dado el carácter artístico que Ghelli observa en el cine, o por lo menos en las potencias de sus modos de expresión. Años después son Metz y Mitry por separado, los que se oponen diametralmente a la política de autor, e intentan definir un concepto, que por otra parte, les parece decisivo, pero que por completo desborda los intentos teóricos de la revista francesa.

La discusión en este punto tiene que ser dialógicamente abierta a otros conceptos que se han introducido en la presente investigación, tales como la condición artística del cine, que ya implican la necesidad de un sujeto creativo motor y delineador de la obra. El punto de encuentro entonces recae sobre el problema creativo que embarga a todo tipo de arte, y que por tanto supone nuevas formas expresivas de resarcir los contenidos que se vehiculan en la obra.

El problema creativo, no sólo de uso exclusivo en las artes, pero sí prioritario en éstas, se ha debatido en términos conceptuales sobre si su tarea es generar formas completamente nuevas o innovadoras, o si por el contrario es un problema de combinatorias y asociaciones que se vale de los recursos a su alcance para organizar unos contenidos ya enunciados de múltiples maneras.

⁷¹ El cine de autor, tampoco puede ser comprendido como una noción que surge en los años sesenta por la determinación de una política en tal sentido, o por que la reflexión académica se manifiesta al respecto. El cine de autor existe gracias a que existen autores fílmicos preocupados por renovar y direccionar el decurso de la cinematografía. Así, el cine de autor, antes de esta década existe, no como una política, ni como una forma teórica, sino como un modo de representación. Los grande directores de la historia, el conjunto que ha revolucionado la cinematografía, ha existido desde que por ejemplo Melies vio la posibilidad mágica del nuevo invento, o desde que Griffith se interesó en meditar la pertinencia narrativas del séptimo arte.

⁷² GHELLI, Op cit., p. 37-41.

Aristóteles aludía a la importancia creativa formal, que principalmente refiere a las casi innumerables formas de presentar una misma historia, a partir de ordenar y combinar, de forma original, sus elementos compositivos, hecho, que sugiere implícitamente, la preponderancia de que la creación piense en la reificación permanente de los referentes diegéticos que le competen a la humanidad.

Varios autores contemporáneos concuerdan en resaltar la segunda hipótesis que confiere al acto creativo un proceso de reificación tanto de los contenidos como de las formas que le competen a todo tipo de obra. Tal presupuesto concuerda entonces con la conciliación entre razón y emoción, sugerida por la razón estética, que básicamente supone que todo tipo de intuición del artista posee un principio racional que le confiere un orden potenciador para ser luego transmitido o decodificado por el espectador. El problema creativo supone, sin profundizar en los modelos de representación mentales que confieren sentido al cine de autor, un necesario ejercicio del entendimiento en el que los procesos de pensamiento resuelven conflictos perennes a la materialización de las ideas que preconizan al artista.

En el caso cinematográfico, una de las primeras controversias sobre quién es el autor del film, no alude a las aptitudes artísticas que este posea para ser denominado un sujeto creativo, sino por determinar dadas las características de la realización cinematográfica sobre que figura recae el título de autor. Por las condiciones colectivas de la realización cinematográfica, una analogía utilizada por Mitry⁷³ al momento de dibujar conceptualmente el rol del autor, compara los procesos cinematográficos con los arquitectónicos, aduciendo así que una construcción con valor arquitectónico, sobretodo desde el punto de vista estético, radica en el arquitecto quien concibe previamente la idea a solventar y desarrollar como proto-forma mental que cobra vida en el proceso de

materialización de esta; por su parte son obreros quienes guiados por las indicaciones del arquitecto-autor los que construyen la edificación, sin caer en ellos la autoría de la obra. En el cine la cuestión es similar, pero haciendo unas determinadas precisiones, pues la analogía puede ser contraproducente si se equipara al creador de la historia, el guionista con el del arquitecto. Este primer error debe suprimirse, pues por más que el guionista sea el sujeto que crea la historia, es el director el encargado de desarrollar expresivamente mediante el material fílmico la idea original, que puede no ser de su autoría.

La figura del director-autor, principalmente constituida por el cine europeo, chocaba con el sistema hollywoodense que menospreciaba la labor de dicho sujeto reduciéndolo a un simple vigilante del proceso de manufactura del filme, en el que influían notablemente el productor y el guionista, sobre su labor de dirección. Para Europa⁷⁴ este director-autor participa activamente de las diferentes fases de elaboración del filme, desde la concreción del guión técnico, que pretende verter unas codificaciones que implican: la materia fílmica, la historia construida en el guión, pasando por la creación del material icono-sonoro, hasta los trabajos de post-producción que incluyen todo el proceso de montaje. Esta identificación del director con por lo menos dos procesos de realización precisa, servirá entonces como base para empezar a definir el concepto de autor, diferente por su puesto al de cine de autor. Se entenderá así primordialmente que el autor fílmico, corresponde a la conjunción entre la disposición del guión técnico y la realización del material icónico sonoro.

⁷³ MITRY, Op cit., p. 39-41.

⁷⁴ Sin embargo quiere recordársele al lector que la magnitud del concepto de autor que se postula en el trabajo, desborda y no está determinado por coordenadas geográficas. El caso del cine Europeo toma primado en tanto en este continente son múltiples los ejemplos de este tipo de cine. No obstante en todo continente pueden encontrarse interesantes ejemplos de autores fílmicos. La eclosión del cine ruso, y las generaciones contemporáneas de cine oriental constatan tal presupuesto con un cine tan revitalizante, que sólo puede avalarse a la luz de la autoría fílmica. Cuestión similar la que acontece con el cine latinoamericano, que por sus difíciles procesos de financiación, y la masiva resistencia que las reyertas políticas de unos países que en la segunda mitad del siglo XX luchaban por establecer regímenes políticos idóneos, han

Pero ¿por qué esta distinción a manera de advertencia entre el cine de autor y el previo concepto de autor aludido? Básicamente porque la alusión al autor esta identificando cuáles son las funciones técnicas prioritarias en las que el autor debe concentrarse para poder dar cuerpo a la idea mediante el material fílmico, pero este resultado no necesariamente genera una obra artísticamente destacable, que es

la que se defenderá como resultado del cine de autor. Por otra parte todo tipo de director a la postre de las actividades aludidas, de crear el guión técnico y conseguir el material fílmico puede denominarse a sí mismo autor, aunque esto no implique necesariamente que su trabajo tenga algún tipo de valor estético, el cual sí pretende el cine de autor.

Para conformar un cine de autor pleno, se necesita que el director-autor esté en la capacidad de responder a unos imperativos básicos de la estética fílmica y a la posibilidad de generar su propio universo estético mediado por sus modelos de representación de la realidad que dan origen primero al hecho estético y luego al hecho artístico. Las obras de un diestro cine de autor, presentan básicamente una relación interactiva con los principios de desantropomorfización y antropomorfización del reflejo, que repercute en una expresa y unívoca relación dialéctica entre el plano del contenido y el plano formal, y la puesta en obra de la verdad.

En un primer momento el espectador-lector que se interna en el acto de apreciar los filmes del cine de autor, ha de encontrarse con obras dotadas de lo que en arte se denomina aura estética, para desencadenar una sensación de autenticidad insoslayable, que no quiere decir que no permita comparaciones o

desarrollado una filmografía rica expresivamente, tan propositiva y personal que solo puede comprenderse con profundidad, apreciando la mirada autoral de sus realizadores.

referencias a otras obras, pero que si implica la imposibilidad de considerarla falta de creatividad o de una identidad única. Y es el concepto de identidad de la obra el que en últimas, va a delimitar las obras de este tipo, pues detentaran un estatus que les confiere una identidad única, sólo equiparable a las constantes tonales de toda las obras del mismo autor. La obra conlleva en su ser disposiciones dialécticas únicas, sólo resultado de un preciso proceso creativo fruto de una mente conspicua.

Para continuar en este proceso de auscultación de las características del autor, son pertinentes las palabras de Adorno en referencia al cine en el caso del verdadero autor fílmico, sobre si este debe ser o no sujeto de su arte. Estas son claves pues el concepto de autor implica entonces la huella personal, una mirada intimista predicada sobre la obra, que puede develar el lector como las sombras del director reflejadas en las formas de su arte. La cuestión, que no pretende ser resuelta, pues no se cree que posea una respuesta única y satisfactoria, es que el autor puede o no quedar encerrado al interior de su obra. De lo que no hay duda es de que el autor, así no encierre su psiquis en el arte, sí es un filtro necesario que convierte toda temática tratada en una temática intimista, motivo de identidad artística.

Se alude entonces a la necesidad de que el autor sea capaz de combinar un proyecto determinado, el proyecto original con las múltiples posibilidades que se presentan al momento de su desarrollo. El autor se debate entre una dicotomía expresa al momento de erigir su obra que alude a las raíces del problema artístico y que le lleva a imprimir, o simplemente a copiar la realidad que le motiva, intentado hacer uso del principio desantropomorfizador o de expresar más de lo que los contenidos de la realidad objetiva sugieren, aludiendo por supuesto, al principio contrario. Cabe resaltar esta desatada dicotomía, como un presupuesto que tiende a delimitar el cine de autor, pues

cuando tal se erige, queda imposible sumirse en un trabajo de impresión, pues la huella del autor es como tal la antropomorfización.

El trabajo de autor, en relación con un cine convencional que termina por ser guiado por modelos de representación institucionales, es un cine que pese a leves variaciones termina por ser resuelto con base en fórmulas, tales como el "Happy End" o la entrada en escena del "Star". De este modo el trabajo del cine de autor debe propender por la reconfiguración de los convencionalismos para darles una nueva dimensión, es la posibilidad de liberar las formas de sí mismas y transfigurar estéticamente el mundo de los objetos que es representado, y a la vez liberarlo de las consabidas representaciones convencionalizadas.

Con todo esto, la conclusión del cine de autor, apunta a la constitución de una realidad fílmica completamente autónoma e independiente, tanto de la realidad objetiva que la motiva, como de cualquier realidad fruto de modelos de representación institucionalizados. Por esto, para no exacerbar el sentido autónomo del cine de autor, la contraposición erigida con el cine de género, no puede ser aceptada totalmente, pues que un autor utilice los modelos de representación pertinentes al cine de género no debe implicar necesariamente que no haga una reconfiguración creativa de las formas antepuestas, mediante un trabajo interactivo entre sus personales modelos de representación y los antes expuestos.

El cine de autor debe ser producto principalmente de unos modelos de representación mental únicos, que en tal condición sólo pueden ser resultado de un sujeto creativo, independiente, con una formación y biografía propia que le implique una representación de los posibles contenidos fílmicos de un modo subjetivo. Ahora esos modelos acordes con los problemas estéticos del cine en tanto género artístico, conllevan una múltiple gama de variaciones y de

aportaciones estéticas codificadas de un modo personal, plausibles o no, de ser interpretadas por el espectador.

2. MODELOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE AUTOR

2.1. EL PORQUÉ DE LAS CIENCIAS COGNITIVAS

Este capítulo sobre los modelos de representación es por variados motivos de suma importancia para el desarrollo del presente trabajo. La tesis que se intenta desarrollar posee una lógica dialéctica, en la que es necesario seguir unos pasos particulares para poder desarrollar todo el panorama de la obra fílmica de autor y su impacto en el universo cinematográfico. Una de las razones obedece a que para comprender el peso de la idea de autor, los modelos de representación pueden ser metodológicamente, el punto de partida de la cadena dialéctica para el desarrollo del estudio. Otra razón de peso alude a que la pretensión de comprender con detalle la constitución del cine de autor escapa parcialmente a estudios estrictamente fílmicos, por lo que se hace necesario valerse de las aportaciones contemporáneas de la ciencia cognitiva con el ánimo de orientar la discusión hacia una propuesta alternativa para determinar la posibilidad de unos constitutivos estéticos autónomos.

La justificación del porqué acudir a los desarrollos de la ciencia cognitiva, sobretudo en su estrecha relación con los trabajos de la psicología cognitiva desarrollados principalmente por las tesis de Piaget, Vigotsky Brunner, y controvertidos posteriormente por la neurociencia, aunque siguen siendo de sumo valor actualmente, aparece cuando se aprecia la relación existente entre los modelos de representación mental, postulado vital para diferentes enfoques cognitivistas y los modelos de representación extra-mentales, en este caso lo necesario para articular una obra fílmica. Es precisamente al estudiar los modelos de representación fílmicos, en especial las postulaciones desarrolladas

por Metz, sobre la intención de suprimir todo tipo de diferencia entre diégesis y discurso en las obras de impronta hollywoodense, la supresión de cualquier vestigio que señale la existencia de narración, que derivan en la existencia de un modelo de representación fílmica institucional⁷⁵ lo que obliga a reflexionar sobre las representaciones que escapan a tales cánones.

Ramón Carmona⁷⁶ en su estudio sobre las relaciones entre la narratología y la puesta en serie, de lo que Delleuze⁷⁷ denominó imagen acción, expone que las asociaciones de montaje del cine de Hollywood impulsan un modelo totalitario que ha primado en la historia de la cinematografía y que dado tal uso generalizado se le ha denominado modelo de representación institucional. De igual modo este autor pone el acento en divergentes formas de asociación en la puesta en serie que dan como resultado universos dispersos e inconexos, que escapan a las reglas del modelo de representación institucional y que por antonomasia han de construirse a partir de modelos anti-institucionales. Tal tipo de modelos de representación anti-institucionales han permitido un nuevo cine que se ha denominado cine moderno, pero éste a su vez ha configurado modelos reconocibles y medianamente unificados a través de los cuales puede ser estudiado. Tal tesis es controvertible dado que las obras del cine de autor escapan incluso a un modelo moderno, y en la mayoría de los casos son el resultado de un modelo único y particular de representación fílmica.

⁷⁵ Esta noción de un modelo de representación institucional, es acuñado originariamente por Noel Burch, cuando sus estudio lo llevan a determinar que el cine tradicional evoluciono hasta un estadio específico en el que logró unos determinantes constitutivos considerados como suficientes para que un filme narrativo tuviera sentido. Así las búsquedas estructurales fueron de alta saturación, dejando de lado toda exploración en tal plano.

⁷⁶ CARMONA, Op Cit., p.184-199.

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paídos Comunicación, 1994. P. 203-226.

Una lectura de las apreciaciones de Sanchez Viosca⁷⁸ sobre el problema de la representación de ciertas obras que contrastadas con el modelo de representación institucional eran útiles para entender el problema del relato fílmico en tendencias como el Neorrealismo o la Nueva Ola Francesa, impulsó a pensar en el modo en que eran constituidos esos alternos modelos de representación, dado que abundaban mayoritariamente en las obras del denominado cine de autor, y que en muchos casos esos modelos de representación fílmica de autor eran tan disímiles e incluso antagónicos que evidenciaban la manera particular en que un autor era capaz de viabilizar fílmicamente un nuevo modelo. Aproximativamente aquí se presenta una respuesta al por qué de la necesidad de estudiar un tema como los modelos mentales de representación; pues es gracias a la obra del cine de autor que se detectan los modelos anti-institucionales de representación fílmica, por tanto es necesario estudiar cómo los autores constituyen dichos modelos. Tal acto parte de aceptar como supuesto, que es en la mente de los autores donde se da origen y se articula, gracias a unas herramientas especiales⁷⁹, la obra fílmica (lo que se denomina pre-filme⁸⁰). Tal supuesto revierte en el estudio de los modelos mentales de representación y el nexo necesario que estos han de sostener con los modelos de representación fílmica, pues es en la capacidad de desarrollar unos complejos y críticos modelos mentales de representación, donde radica el desarrollo de los alternos modelos de representación fílmica.

Puesto el acento en los modelos de representación mental, se hace más evidente el uso de los estudios de ciencia cognitiva, dado que en sus orígenes en la

⁷⁸ Véase por ejemplo el prólogo que este autor escribe al libro de Gian Piero Brunetta el nacimiento del relato cinematográfico, publicado en español por la editorial cátedra, colección signo e imagen, 1987.

⁷⁹ Herramientas que pueden variar o ser múltiples dadas las necesidades del sujeto creador, destacándose entre ellas la inteligencia, el pensamiento, funciones cognitivas, el lenguaje que media tal proceso.

⁸⁰ Por esta noción puede comprender la capacidad del autor de diseñar mentalmente el filme, obviamente antes de su materialización en el correspondiente soporte. Tal pre-filme es en

década del cuarenta y el cincuenta, la preocupación central parte de los procesos de representación y el uso de tales representaciones para desenvolverse en torno al mundo. Tal tipo de concepciones corresponde a modernas posturas filosóficas que sólo conciben el conocimiento a partir de representaciones que el hombre hace de la realidad. El conocimiento como representación, sugiere entonces la necesidad de explorar el irresoluto problema de la mente y todas las aristas que éste posee. Una exploración que arrastre el problema del conocimiento, la capacidad del hombre para adquirirlo e interrelacionarse con el mundo y con los demás a partir de éste. La representación es para las nacientes ciencias cognitivas el paso necesario por medio del cual el hombre construye, en un sentido especial, el mundo y por el cual, igualmente, se pueden desentrañar los misterios de la mente.

La preocupación de la ciencia cognitiva como se había señalado, está emparentada con el desarrollo de la psicología moderna y estrechamente ligada a las aportaciones de la psicología cognitiva. Muchas de las delimitaciones históricas aluden a finales de la segunda guerra mundial ubicándose en tal lapso cronológico dos hechos sobresalientes que sirvieron para el desarrollo de esta nueva disciplina. Por una parte los estudios psicológicos de corte conductista habían encontrado diversos limitantes al no realizar investigaciones sobre los problemas mentales, al igual que el psicoanálisis se veía limitado a los estudios inductivos con pacientes clínicos sin ponderar otras postulaciones al problema de la cognición. Por otra parte, el otro motivo, y en este coinciden diversos autores, es la aparición de los primeros ordenadores, cuyo advenimiento generó la constitución de una hipótesis funcionalista que parangonaba el proceso de información de los ordenadores con la representación mental y el uso compartido del conocimiento.

ultima instancia una determinación mental de una obra particular, una historia específica, a partir del modelo fílmico diseñado.

Carlos Vasco⁸¹ es claro al definir que la nascente ciencia cognitiva parte de la pregunta ¿por qué no considerar al cerebro humano como una computadora? que por demás, dio cabida a una cantidad de analogías que relacionan el hardware, el software y el disco duro con el cerebro, la información perceptual y la memoria, hasta desarrollar múltiples teorías, todas intentando desde diversos enfoques, encontrar explicaciones satisfactorias a como el hombre desarrolla sus habilidades cognitivas, como se posibilita la interacción inteligible y cómo disolver o reforzar el dualismo mente - cerebro. Esta relación con la informática de las ciencias cognitivas, es por cierto una de las fuentes que más preponderancia ha cobrado, aunque estudios más contemporáneos se preocupan, y esto especialmente a partir de la nueva filosofía de la mente, de desvirtuar tal tendencia.

La relación representacional e informática del conocimiento se debe en sus orígenes a Alan Turing y a Kennet Craik⁸², sobre la que comienzan las especulaciones del cognitivismo científico, cuando formula, y en esto se separa tajantemente de una visión positivista, el proceso del conocimiento e interacción humana orientado en tres estadios: primero, por la conversión de un estímulo en una representación interna, segundo, por la posibilidad de manipular tal representación, un ejercicio meta-cognitivo perenne, aunado a desarrollos cognitivos que devienen en nuevas representaciones, y tercero, la traducción y traslado de las nuevas representaciones a acciones.

Sobre esta vía de tres estadios en la que se sostiene las primeras aportaciones de la informática al servicio de la ciencia cognitiva, se han desarrollado los más álgidos debates, como se anotó, desde posturas diferentes. En este proceso representacional citado, que parte de una realidad extra-mental y regresa

⁸¹ VASCO, Carlos. Ciencia cognitiva y pedagogía. En: Infancia, Revista latinoamericana del niño. Vol 1, Nro 4 (1987) . Bogotá: Universidad INCCA. p.p. 13-16.

⁸² Autores retomados para explicar los orígenes de la ciencia cognitiva por: GARDNER, Howard. La nueva ciencia de la mente. Barcelona: Paidós, 1996. P. 319.

transformado y en potencia para transformar la misma realidad, puede vislumbrarse la relación entre los modelos de representación mental como parte del proceso cognitivo, por ende de lo mental, y los modelos de representación fílmica en un tercer estadio, mediado por lo cognitivo y ontológicamente extramental.

La preocupación por el proceso representacional en el que el sujeto aprehende la realidad y el modo como articula el corpus de informaciones que ha de manejar, gracias al desarrollo de habilidades intelectivas, comienza a recibir aportaciones cuantiosas de otras disciplinas conformando lo que Vasco⁸³ denomina el "exágono de las ciencias cognitivas": psicología, informática, neurología, filosofía, lingüística y antropología. La evolución de las ciencias cognitivas implica el estudio de diversos factores que tiene un rol en el proceso de la cognición como por ejemplo, la inteligencia, la cual adquiere nuevas interpretaciones, por una parte, con las metáforas computacionales que entienden su rol como agente dinamizador en el procesamiento de información gracias principalmente a los trabajos de Robert Sternberg⁸⁴ (teorías contextuales de la inteligencia) y por otra, siguiendo la obra Howard Gardner⁸⁵ (teorías espectrales de las inteligencias múltiples), la existencia de al menos siete inteligencias, de las cuales sólo se desarrollan en occidente las referentes a procesos lógico simbólicos y lingüísticos, descuidando el valor de las restantes, para áreas específicas del desarrollo intelectual.

Aportaciones contemporáneas desde la filosofía de la mente han determinado una interesante dicotomía frente a este modelo computacional, la primera, que coincide con el origen histórico del cognitivismo científico, se denomina "modelo simbolista" porque interpreta los procesos cognitivos como procesos

⁸³ VASCO, Op cit., p. 13.

⁸⁴ STERNBERG, Robert. Beyond IQ: A Triarchic theory of human intelligence, citado por VASCO, Carlos E, Op Cit., Ciencia Cognitiva y Pedagogía. P.14.

de manipulación de símbolos. Las operaciones a partir de símbolos corresponden a un nivel de manipulación material, es decir responde a relaciones y asociaciones eminentemente formales. El conjunto de símbolos adquiridos mentalmente es lo que corresponde al proceso de representación mental, lo que equivale a decir que el proceso representacional cognitivo se vierte en proposiciones simbólicas con un contenido semántico y una disposición sintáctica. Pero tales atribuciones, que pretenden dar sentido y orden a las simbolizaciones mentales, se distinguen de las computaciones en sí, que son entendidas como los procesos que se llevan a cabo a través de esos símbolos. El segundo modelo sobre el que versan algunos de los estudios más recientes, es el "modelo conexionista", que pretende en primera instancia, negar el contenido proposicional vital para el modelo simbolista, y supone patrones de conexión de un gran número de unidades muy simples. Ambos enfoques interesan porque plantean: uno, la existencia de un lenguaje mental y dos, la negación de éste apelando a relaciones de orden neuronal que procesa simples unidades de información.

Lo interesante de esta relación es que el problema representacional de la realidad, que depara un proceso de organización y manipulación en el que se centraran las exploraciones constitutivas de la obra fílmica, antes de su materialización, el pre-filme, tendrán diferentes interpretaciones y limitaciones dado que se acepte la existencia de un lenguaje de la mente, pues la articulación está determinada por la existencia de unidades proposicionales o no.

Estas preocupaciones entre ambos modelos aluden, en último término, a las discusiones emprendidas por la filosofía de la mente, gracias a la hipótesis de la naturalización de la mente, una salida al histórico problema del dualismo cartesiano, en el modelo computacional que determinaba desde una postura

⁸⁵Cf. GARDNER, Howard. Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987.

funcionalista la teoría de la identidad que en sus diferentes variantes establece la conexión causal ente los estados mentales y los físicos. Tal propuesta de naturalización mental disuelve no sólo el dualismo, sino que presenta una respuesta de cómo son articulados los estados mentales a partir de conexiones y relaciones con estados extra-mentales que permiten la cognición. Pero no todos son partidarios de este proceso de naturalización y como lo anota Juan José Botero, Jaime Ramos y Alejandro Rosas⁸⁶, hay posturas filosóficas que no coinciden en que la tesis de la identidad sea verdadera, y por ende sostiene que hay estados mentales que escapan a estados físicos, o que no son ni producidos, ni explicados por estos. Son también prestos a la hora de dirigir la mirada al problema de la intencionalidad en las representaciones mentales y en el uso de contenidos intensionales para desenvolverse con información adquirida. Regresando a Brentano, anotan que este problema es rescatado, por tal autor, de la filosofía escolástica y que es una de las piezas claves para cuestionar la creencia en la autonomía de la naturalización mental. La intencionalidad es la que permite el desarrollo cognitivo; siguiendo las posturas Garret Thomson⁸⁷, no es aceptable decir que las mentes computan o que las máquinas son capaces de poseer un grado de intencionalidad. Esto equivaldría a dar autonomía a los ordenadores y determinar que un proceso como la intencionalidad tienen referente en un estado físico. Tal distinción que puede parecer a primera vista sutil es valiosa si se piensa que en el proceso de construcción de los modelos de representación fílmica, en tanto se entiendan como procesos personales, donde la impronta de autor es un rasgo constitutivo, el acto de construcción de la obra debe poseer un direccionamiento no enmarcado en una cadena funcional y resoluta, como lo sería el modelo de representación institucional.

⁸⁶ BOTERO, Juan José; RAMOS, Jaime y ROSAS, Alejandro. La ciencia cognitiva y la naturalización de la mente. En: *Mentes reales. La ciencia cognitiva y la naturalización de la mente*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2000. P. 9-16.

⁸⁷ THOMSON, Garret. ¿Es usted una máquina? En: *Mentes reales. La ciencia cognitiva y la naturalización de la mente*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2000. P. 121-134.

Es importante hacer una distinción en la utilización del término modelo hecha hasta el momento, dado que es uno de los conceptos básicos de la presente investigación, pues la referencia a los modelos computacionales citados no tiene nada que ver con el término modelo aplicado a la representación mental y fílmica. Para el caso anterior simplemente remite a un estilo diferente adoptado a un cuerpo de teorías; mientras en el caso de la representación responde a una especie de arquetipo mutable inherente al obrar mental y al modo de relacionarse con el mundo, en el caso fílmico la representación responde a un arquetipo de construcción de obras, equiparable a una poética particular.

La determinación de los modelos como una pieza fundamental en el engranaje de los procesos cognitivos está presente desde el momento en que hubo la necesidad de explicar cómo se organizaban mentalmente las representaciones inmanentes al sujeto cognoscente. Para cerrar el somero recorrido por algunos de los elementos que justifican el uso de la ciencia cognitiva, es importante señalar que los modelos mentales aparecen desde las postulaciones de Craik, quien consideraba que el sujeto poseía un modelo interno de la realidad a pequeña escala. La evolución de dicha concepción es prolifera y aproximadamente en la década del ochenta se incluye como elemento de las ciencias cognitivas (Johnson-Laird) para organizar el proceso representacional, como un caso especial de esquema⁸⁸, y buscar nuevas interpretaciones al modo en que el sujeto se interrelaciona con la realidad.

2.2. MODELOS DE REPRESENTACIÓN MENTAL

Para trazar algunos de los lineamientos básicos en torno al problema de los modelos de representación mental, se hará caso omiso del concepto de representación dado que la siguiente sección esta dedicada al estudio de tal

⁸⁸ Frente al esquema hay que tener en cuenta que opera como el instrumento de conocimiento, construido mediante la aprehensión de la realidad y la acción misma del pensamiento.

problemática en torno a la cognición y a la obra de arte fílmica. Esta sección versa sobre el problema de los modelos mentales constituidos a partir de procesos de representación, los cuales pueden ser, en muchos casos, representación interna de estados mentales o asociaciones particulares del sujeto cognoscente. Todas esas implicaciones serán relegadas para concentrarse en el concepto de modelos mentales, su relación con concepciones adyacentes y correlacionadas como mapas cognitivos, mapas mentales y paradigmas; y especialmente en el ejercicio de encontrar cuáles son los elementos claves que habrían de mediar en un proceso de meta-representación en la obra de autor.

Es casi innegable que en suma las preocupaciones de la ciencia cognitiva giran entorno al tradicional problema gnoseológico estudiado filosóficamente en diferentes momentos de la historia del hombre. Con el nacimiento de la filosofía moderna, (pugna entre innatistas y empiristas) se sentaron bases sólidas sobre las que discurriría la ciencia cognitiva, preguntándose como es que el hombre puede conocer, qué mecanismos operan sobre tal proceso, al igual si es posible hablar de una teoría general del conocimiento, y como a partir de dicha teoría el hombre se interrelaciona con la realidad. Las posturas son tan variadas, pasando por negaciones de cualquier tipo de proceso mental o de corte metafísico, hasta alcanzar conciliaciones como la kantiana para el conocimiento trascendental. No es el interés ahondar sobre las múltiples posturas de la gnoseología moderna y contemporánea, pero en aras de asumir la postura intencionalista, que como se anotó anteriormente tiene origen en las concepciones de Brentano, la representación mental, la adquisición de información de la realidad, termina en la constitución de un objeto mental que es a la vez manipulable, y en esa medida permite que la realidad sea también en potencia, materia mutable.

Se puede considerar el modelo mental como un particular conjunto de esquemas que le permite al sujeto organizar ciertos elementos que intervienen

en el proceso de conocimiento. Sin embargo es más útil concebir el concepto modelo como una estructura conexas que le permite codificar de un determinado modo los conocimientos, que agrupan globalmente los hechos representados, las teorías que han sido construidas, y que son sostenidas por diversos conceptos, y un grupo múltiple de procedimientos que le permiten manejar los conocimientos que constituyen el contenido mental. Estas relaciones como se ha intentado aclarar corresponden a uno de los enfoques de la ciencia cognitiva, el cual es cuestionable según la tendencia que se aborde. También es importante citar que dada la disciplina que se encargue de proferir explicaciones al problema del modelo mental, aparecen nuevas interpretaciones que pueden o no coincidir en aspectos en la totalidad de la definición del modelo. Por ejemplo, si se piensa en las interpretaciones hechas por la filosofía de la mente al modelo simbolista, se encuentra que los conocimientos y los procedimientos que componen la estructura del modelo, son homologables a la carga semántica de los contenidos mentales y las posibilidades sintácticas que estas conllevan en sí.

Otros autores procurando una especie de holismo en el modelo mental convierten estas estructuras cognitivas en sacos donde cabe todo tipo de experiencia, así: los recuerdos, las emociones, la carga genética, el ambiente, los valores, los aprendizajes son parte de los modelos con que el individuo reproduce la realidad y que le permite a partir de un proceso analógico orientarse sobre ella. Tal concepción abierta, pero eclécticamente desordenada, es bastante difícil de sostener, pues el modelo como tal, al ser una estructura cognitiva no puede equipararse sólo a experiencias externas. Por otra parte, aunque es cierto que las relaciones con los fenómenos externos que el sujeto sostiene, elementos como la memoria y los recuerdos, intervienen de modo indirecto en la constitución del modelo mental. En esta misma línea y considerando que el modelo de representación mental se sirve del mapa cognitivo, de fragmentos de la realidad, éste orienta al sujeto al tratar con la

realidad extra subjetiva e intersubjetiva, suscitando la pregunta ¿Se ve el mundo conforme es el ser del sujeto, conforme son sus modelos mentales? Es posible que esta respuesta sea afirmativa, si se considera que los modelos de representación mental terminan por delimitar todas las actuaciones del hombre, y en la medida en que las actuaciones competen a la realidad sensible, existe una configuración del mundo desde cierto idealismo que se da en los modelos. Esta disposición de la realidad desde procesos cognitivos, se comprende porque son éstos los que dirigen los actos y las manipulaciones del ambiente. Producto entre, muchas cosas, de la experiencia, que siempre llevan a esperar determinados resultados.

Un rasgo constitutivo esbozado en las anteriores afirmaciones es la individualidad de los modelos de representación. Es cada sujeto el que articula sus propios modelos de representación y los manipula o transforma, a partir de racionalizaciones que él mismo hace, teniendo en cuenta las mediaciones que puede ejercer el ambiente o los paradigmas que se adopten en las comunidades aledañas y que interfieran en las relaciones sociales de los sujetos. Puede en algunos casos confundirse la noción de paradigma con la del modelo de representación mental, pues el paradigma siempre alude a la constitución de una matriz epistémica aceptada consensualmente que hace posible guiarse frente a un corpus de hechos (el modelo de representación mental permite adherirse o distanciarse de dicho paradigma).

La distinción crucial con los paradigmas radica en que estos, al contrario de la individualidad del modo de representación mental son el resultado de contratos colectivos. Los paradigmas, y todo lo que implican sus rupturas y transformaciones en el seno del sustento epistemológico, se convierten en las estructuras cognoscitivas generalizadas, o simplemente en los modos de conocer, que orientan a las comunidades. Los modelos de representación terminan por subsumir o hacer a los paradigmas parasitarios de su

estructuración. Aparece un desarrollo dialéctico, donde los modelos de representación mental se nutren de una matriz epistémica dada, de un paradigma instituido y terminan por establecer sus relaciones de operatividad tendiendo tal directriz presente. Del lado contrario es la individualidad de los modelos mentales de representación, la posibilidad de subsumir la noción paradigmática, de escaparse a los límites que esta impone, la que permite la transformación paradigmática, la que permite meditar las flaquezas de una matriz epistémica emblemática. De este modo es comprensible como las revoluciones científicas, por ejemplo, han sido fruto de hombres con modelos de representación que logran escapar a los límites paradigmáticos y plantear la posibilidad de ruptura. Así, en la movilidad de los modelos de representación mental subyace en potencia todo cambio en las matrices epistémicas de las comunidades organizadas en torno a nociones paradigmáticas, y a la vez la capacidad de movilizar estructuras de pensamiento para cualquier tipo de producto con la realidad extra-mental.

La relación entre los modelos de representación mental y los paradigmas sirve para entender qué pasa en un nivel de apropiación colectiva de modelos de representación no mentales, que no están condicionados por una característica como la individualidad. Así, en el cine de autor pueden encontrarse tantos modelos como autores, e incluso diversos modelos de representación fílmica, modelos de meta representación en la obra de un mismo autor⁸⁹. Por ahora, al igual que se establece una relación estrecha, que puede ser dinámica o estática, entre un modelo de representación mental y un modelo de representación fílmica, el paradigma encuentra eco en un cine que convierte su modelo en un modelo consensuado, aceptado en el seno de una comunidad, por ejemplo el

⁸⁹ La obra de autor se caracteriza por ser en sí un modelo que a pesar de la diferencia o la diversidad, se caracteriza por ser abierto, crítico, con mayor posibilidad de reorganización y rupturas permanentes al interior del propio modelo, lo que permite abrirse a la noción de modelo sin modelo. Como tal está ceñido al influjo de un modelo de representación mental soportado necesariamente en la capacidad de meta-representación para flexibilizar, activar, dinamizar y cambiar los esquemas como condición del acto creativo.

denominado modelo de representación institucional atribuido a los primeros años del cine hollywoodense.

Regresando nuevamente a la determinación de la lógica y sentido de los modelos de representación mental, es necesario hacer énfasis en que tales construcciones, en calidad de construcciones, permanentemente se desarticulan y rearticulan según las necesidades que se presenten o también la intencionalidad del portador de los modelos, de transformarlos para enfrentar situaciones hipotéticas. El énfasis recae en la condición dinámica y mutable de los modelos de representación, que se cree potencialmente posible para todo tipo de sujeto. El problema surge entonces, cuando en este afán homogenizador, se ve desmentido en la vida diaria cuando sujetos en las mismas condiciones, y

frente a los mismo fenómenos, construyen y aplican modelos de representación mental diferentes, y en muchos casos se encuentra quienes son capaces de movilizar sus modelos de representación para adaptarlos a nuevos territorios, mientras en otros hay reticencia o incapacidad para detectar que el modelo es inoperante o que se distancia antifuncionalmente de una realidad determinada. La razón que se suele atribuir a tal situación propende principalmente a que la creación de los modelos está condicionada por los aprendizajes que el sujeto hace, y en este sentido el ambiente se vuelve crucial, pues las condiciones de los diversos ambientes son un limitante ineludible al momento de la formación individual. De este modo las costumbres sociales, las determinaciones culturales del contexto y las ideas científicas del medio influyen en la formación de modelos mentales diferentes, hecho que representaría una posible respuesta al por qué se desarrollan modelos antagónicos entre contextos, y con serias diferencias en un mismo espacio, en la individualidad del sujeto que es el único responsable de tales modelos⁹⁰.

⁹⁰ Según Riviére y Nuñez, la capacidad de representación, como la base del modelo, lleva a la posibilidad de teorizar las situaciones, y esto a su vez lleva a la capacidad de construir modelos

Pero esta solución no deja de ser parcial y por ende incompleta, dado que deja las diferencias entre modelos de representación mental al problema de formación cultural y a la carga personal del sujeto, hecho que no explica por qué hay modelos capaces de hacer transformaciones paradigmáticas. Y es que el problema de los paradigmas es metodológicamente el filtro que mide lo asertivo de las transformaciones en los modelos de representación mental y a la vez registra la utilidad de las reconstrucciones hechas en los modelos para el seno de las comunidades. En otras palabras, no hay una explicación satisfactoria al porqué se articulan modelos de representación mental capaces de poner en cuestión otros modelos de representación mental y capaces también de señalar las flaquezas de un paradigma establecido y mostrar la ruta para romperlo y organizar un nuevo paradigma.

En el ámbito fílmico la problemática se patentiza si se observa cómo el cine de autor es per se, el producto de unos particulares modelos de representación, puede decirse que corresponde a las primeras aproximaciones donde gracias a una verdadera individualidad y todas sus condiciones de formación socio cultural, pueden establecerse modelos de representación fílmica diversos, divergentes en muchos aspectos o posiblemente contrarios. Tales afirmaciones dejan traslucir un problema de fondo en la mayor parte de las producciones cinematográficas, en especial en muchas de las obras que se mantenían por adaptarse al modelo de representación institucional; la completa supresión de una individualidad constructora. Es decir, desaparece por completo el modelo de representación mental particular que guía la construcción del modelo de representación fílmica. Por supuesto esto podría, asumiéndose literalmente, equivaler a que si desaparece la individualidad, desaparece el sujeto, y sin la existencia de un sujeto ¿cómo podría generarse una obra fílmica? La cuestión es

diferentes para las diferentes situaciones representadas. Véase. RIVIERE, Angel y NUÑEZ, María. La mirada mental. Buenos Aires: Aique, 1996. P. 100-119.

que lo que desaparece es la individualidad como característica esencial de los modelos de representación mental, que impide una construcción de modelos de representación fílmica autónomos. El sujeto que suprime tal característica, copia modelos de representación fílmica, sin que medien sus modelos de representación mentales en tal proceso.

Se explica como pueden existir modelos de representación fílmica diferentes, pero no se explica con esto, cómo ciertos modelos de representación fílmica son capaces, ya no de desvirtuar paradigmas y articular otros nuevos, sino de convertirse en paradigmas institucionalizados de uso para una comunidad fílmica. En el caso fílmico el problema de los paradigmas funciona diferente al caso del conocimiento del mundo, pues en este espacio los paradigmas simplemente son relatos entre relatos, formas de interpretación diferentes, pero no necesariamente modos de devaluar otros paradigmas.

Esta condición dada a ciertos modelos de representación mental es la que permite cuestionar las condiciones con que se orienta la mirada frente a un territorio de la realidad, donde encuentra explicaciones posibles a partir de dos posturas. La primera, es la adquisición del pensamiento sistémico, que hace hincapié en que los procesos cognitivos dan primado a las habilidades para solucionar problemas a partir de los contenidos mentales, por encima de la adquisición de la información que compone sus contenidos mentales. La hipótesis se centra en que los modelos mentales capaces de generar fisuras, radica en que se concentran en las posibilidades de articular la información para generar salidas creativas, más que en la adquisición de información. La segunda postura, que es la que se asumirá en este trabajo, responde a las aportaciones que la psicología cognitiva ha hecho a la ciencia cognitiva al determinar que no siempre hay conciencia de los modelos mentales adquiridos, ni del modo en que estos operan. Esta tesis a su vez explica que muchos son conscientes de sus modelos mentales de representación y que desarrollan habilidades

metacognitivas que les permite entender la orientación de los modelos mentales propios, lo que hace mucho más fácil su manipulación y direccionamiento. Pero, más importante aun, es que la metacognición se entronca con la meta-representación de otros modelos mentales de representación; así, el sujeto hace representaciones de otros modelos, y esto le permite hacer estudios comparativos, analizar falencias y plantear posibles salidas a las limitaciones o disfuncionalidades de los modelos y los paradigmas vigentes. El paradigma emergente sólo puede materializarse cuando la metacognición evalúa cuales son las incongruencias entre la matriz epistémica y la realidad, por igual le permite desde la meta-representación evaluar la funcionalidad de otros modelos de representación.

Los modelos mentales de representación entendidos como estructuras o bloques de construcción cognitiva, pueden ser combinados y recombinados dadas las intenciones de explicación de parcelas de la realidad. Esta noción de interrelación entre los modelos es tratada con mayor profundidad por otra de las tendencias de estudio del pensamiento que se ha denominado como pensamiento sistémico. Una de las ventajas de esta tendencia es que logra dar un corpus coherente a los modelos de representación, hecho que convierte a tal tipo de pensamiento en un soporte de las interacciones mencionadas. O'connor y Mcdermott⁹¹, parten de la noción de sistema como una unidad cuya existencia y funciones se mantienen como un todo por la interacción de sus partes. En esta medida el pensamiento sistémico es un juego dialéctico cíclico entre las partes y el todo, es decir entre el sistema y los modelos mentales que lo componen. El aporte más crucial que estos autores señalan y se aplica al problema de la construcción de los modelos de representación de la obra, es la interconexión de las partes, (esto se aplica igual para los componentes que articulan los modelos), que no puede ser suprimida, ni tampoco motivo de divisiones, puesto que tal

⁹¹ O'CONNOR, Joseph y McDERMOTT, Ian. Introducción al pensamiento sistémico. Barcelona: Ediciones Urano, 1998. P. 17-23.

acto afectaría el sentido del sistema. La disposición de las piezas para estos autores es fundamental, pues por una parte los componentes dependen de la estructura global y por otra el comportamiento depende de cómo se conectan las partes, lo que implicaría un cambio de comportamiento con cualquier tipo de transformación.

Es innegable que las posibilidades de comprender el sentido de los modelos de representación mental son ilimitadas y que el pensamiento sistémico sólo presenta un sutil acercamiento que seguramente puede ser refutable. El interés por otra parte, es simplemente, siguiendo el trabajo de O'conor y Macdemott⁹², utilizar el pensamiento sistémico para la resolución de problemas (situación que en la construcción del cine de autor es la base de la creación fílmica y en la mediación de la razón estética). Tal postulado, convierte al pensamiento sistémico en una herramienta metodológica para la solución de problemas extra-mentales como la representación fílmica; sostiene que todo proceso de construcción de un objeto X, en este caso la obra fílmica, se realiza a partir de un campo problémico y la resolución de problemas inherentes para llevar a cabo un corpus coherente. Es así como la tarea del pensamiento sistémico es posibilitar la resolución de problemas que se le presenten a los modelos de representación mental, a las interacciones que este haga, a los nexos últimos con la realidad sensible.

La construcción de los modelos de representación fílmica es una transposición que se hace desde los modelos de representación mental por medio del pensamiento sistémico; en este ejercicio tal tipo de pensamiento se preocupa por resolver problemas perennes a la transposición de un modelo de representación mental, a uno no mental como el fílmico, siempre consciente de las condiciones materiales y formales del modelo receptor. Vital es entonces, que no se pierda la mediación meta-cognitiva que es, en última instancia, el

mecanismo de regulación crítica que permite el éxito de los procesos de construcción mental que han de revertirse en una obra fílmica estéticamente definida.

2.3. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN

Abordar lo que se denomina el problema de la representación, no sólo para la ciencia cognitiva sino para la casi totalidad de procesos de conocimiento, es necesariamente continuar con la recapitulación de los tópicos connaturales a las destrezas cognitivas y la conformación de los modelos mentales. La separación que se presenta es simplemente metodológica, pues es imposible generar disyuntiva real entre la representación y los modelos, pues ambos dependen entre sí y se construyen mutuamente. La cuestión central estriba en el no querer pasarse por alto algunas menciones a otro tipo de representaciones, en especial las que permiten la obra de arte, o que en un proceso como el cinematográfico están presentes en el proceso de reproducción fotográfico que ejerce la cámara sobre el referente selecto.

De igual forma, tampoco puede afirmarse, sin ser dogmáticos que todo proceso mental responde a un ejercicio de representación, y en este caso que los modelos mentales son modelos de representación mental. Tal presupuesto tiene que ver directamente con discusiones sobre la relación que presenta un objeto y su reproducción, algo que invita a ser representado y a la representación provocada. Tal discusión suscita aristas múltiples, de las que sobresale por ejemplo, si la relación existente entre estos dos polos es de similitud o de deformación ontológica entre lo representado y la representación. La problemática de la representación no sólo ha acompañado el pensamiento moderno, sino que se ha convertido en la base sobre la que se sientan las investigaciones epistemológicas en todo ámbito del conocimiento. Sin embargo

⁹² Ibid., p. 106-108.

existen perspectivas de abordaje de los procesos de representación que asumen vías diferentes para la comprensión de las actividades humanas que son resultado de otros entes.

Sin desconocer que la representación es un posible enfoque para la comprensión de la producción humana y el desarrollo del pensamiento, se asumirá como el más idóneo para la constitución de los modelos mentales y su estrecha relación con modelos de representación fílmica, primero porque las ciencias cognitivas han dado aportaciones vitales para comprender la relación entre el autor y su obra (problema de la relación sujeto - objeto en el acto cognoscitivo) en todo campo de construcción de artefactos, como los filmes por ejemplo, y segundo porque en el caso iconográfico del universo fílmico la discusión sobre el problema de la representación no es tan difuso o controvertido, pues tal noción para la mayoría de los autores es considerada como el fundamento óptico del ejercicio de construcción del objeto semiótico. De esta manera la estrecha relación entre ambos campos en torno al concepto de representación se convierte en pieza activa de un mismo sistema orgánico que es la obra fílmica, justifica una apuesta tan abierta por un concepto perfectamente cuestionable.

El problema de la representación ha de servir para comprender cómo interactúan los modelos mentales y los modelos fílmicos, como también, su utilidad para explicar el funcionamiento de los modelos, especialmente la cualidad de dinamismo con la que se han calificado y en la que al parecer descansa la capacidad de potenciar transformaciones en las estructuras con que el hombre se desarrolla y con las cuales determina el sentido de la realidad objetiva. Desde otra óptica el problema de la representación entre ambos modelos enfrentados, se sostiene por un sutil vínculo, también bastante cuestionado, pero de valor para estudiar cómo un autor puede resolver el problema de organización fílmica, si la materia de ésta son las imágenes ópticas

y sonoras. Dicho vínculo es la relación biunívoca entre las endeble imágenes mentales y las factuales imágenes fílmicas, que presenta una explicación a la construcción mental del pre-filme. Este aparte sirve no sólo de complementación a todo el problema de los modelos de representación mental, sino para traer a colación la relación entre estos tipos de imágenes que se intentará, dilucidar en el apartado siguiente.

Para abordar el sentido y el uso de la representación en los modelos que determinan las operaciones del hombre frente a los fenómenos, se seguirán principalmente las posturas y trabajos de Josef Perner. Por supuesto se procurará hacer reconstrucciones de algunas limitantes de tal propuesta, al igual que una ampliación con nociones sobre representación que escapen al campo cognitivo y lindan en el terreno semiótico. Por ejemplo la noción de meta-representación de Perner, que justificara en cierta medida la comprensión del filme como meta-representación, será avalada a la luz de las reflexiones de Alan Leslie y Howard Gardner, quienes corrigen y mejoran la posibilidad de aplicación de una noción meta-cognitiva como esta.

Perner⁹³ sostiene su teoría de la mente en la siguiente proposición: la mente se despliega como un sistema de representaciones. Tal afirmación es completamente radical y no aceptan por ejemplo, que actividades cognitivas internas sean consideradas como representaciones. Así por ejemplo, cuando el sujeto se plantea el problema de la existencia de la mente e intenta especular como es esta posible, seguramente no hay representación mas que vaga de referentes externos, lo que para Perner⁹⁴ equivale a que cualquier hipótesis interna es una representación de ciertos estados mentales. Así entonces todo tipo de contenido mental, sin importar su proveniencia es una traducción a partir de representaciones, pues el signo inequívoco de esta noción

⁹³ PERNER, Josef. Comprender la mente representacional. Barcelona: Paidós, 1994. P. 25.

⁹⁴ Ibid., p. 33-35.

representacionista es que la marca de la representación es estar en lugar de algo.

La primera distinción utilizada por Perner es tomada de los trabajos de Goodman, quien plantea el problema de la representación a partir de problemas semióticos estrictos, procurando exponer claramente las diferencias entre sentido y referencia cuando hay representación. Goodman⁹⁵ plantea la tesis exponiendo la diferencia entre "representar" y "representar como". Se pretende describir la naturaleza de la representación en la medida en que se representa algo, la aceptación de que hay un referente existente que en términos hiedeggerianos provoca ser representado, aunque la representación no sólo represente algo, no sólo existe el nexo con el referente, sino que represente algo como algo; hay una transposición ontológica en tal hecho, un cambio de ser que determina un sentido potencialmente divergente al del referente. Esta distinción entre referencia y sentido es asumida en los trabajos de Frege, quien determina que la parte compartida del significado con su objeto se le denomina referente, mientras que la parte diferenciada entre ambos polos sentido. Básicamente, y en esto Goodman coincide con el sentido de la representación de Gombrich⁹⁶, todo proceso de esta índole no tiene por resultado una respuesta mimética como se pretendían en las reflexiones estéticas aristotélicas y de fuerte incidencia en el renacimiento, sino una transformación en la representación que aleja y da una estatuto ontológico al contenido resultante.

Perner⁹⁷, siguiendo de nuevo a Goodman se hace la pregunta ¿qué hace que algo represente otra cosa? no sólo preocupado por la naturaleza de la representación, sino por la relación entre el mundo representado y el medio representacional, con lo que alcanza una distinción clave que de no hacerse

⁹⁵ GOODMAN, Nelson. Los lenguajes del arte, citado por: PERNER, Joseph. Comprender la mente representacional. P. 20.

⁹⁶ GOMBRICH, E.H. La máscara y la cara. En: Arte, percepción y realidad. Segunda edición Barcelona: Paidós Comunicación, 1993. P. 15-67.

puede generar confusiones. Para esto identifica tres mediaciones en el proceso de representación: el mundo representado, el medio representacional y el contenido representacional. La distinción recae sobre medio y contenido representacional, pues muchas veces se asumen como la misma cosa, lo que no permite estudiar la representación a partir del medio que es lo que permite entender como los contenidos cobran sentido. En esta comprensión y direccionamiento sobre el medio representacional, radica entonces la necesidad de estudiar en la representación la relación entre contenido y mundo, entre el sujeto y la realidad, es decir, entre el sentido de un nuevo ente, una posible interpretación y su ente de provocación por medio de un soporte que es el medio.

Perner presenta su estudio del proceso de representación a partir de los trabajos de Piaget en el desarrollo cognitivo de los niños. De esto interesa rescatar los conceptos de representación primaria, representación secundaria y meta-representación, como estados que se consideran van apareciendo en la evolución de los primeros años de vida, pues a partir de estas categorías se entiende cómo se construyen y manipulan los modelos mentales, y en consecuencia se construyen y articulan los modelos fílmicos.

Las representaciones primarias son entonces, un primer paso en el proceso de aprehensión de la realidad y de construcción de modelos mentales. Su principal distinción radica en que para que un sistema establezca la significación de sus elementos representacionales es necesario que funcionen en estrecho contacto con el mundo que se ha de representar. En esto Perner se apoya en los trabajos de Leslie⁹⁸, procurando exponer que tales representaciones primarias procuran asemejarse a copias, en tanto que intentan que la figura que representa un elemento del mundo sea coherente y que la distribución de las figuras en un

⁹⁷ PERNER, Op cit., p. 35-39.

mapa cognitivo sea concordante también con el fragmento del mundo representado. Las representaciones secundarias se determinan a partir de los que se denomina representaciones erróneas, que básicamente ocurren cuando no hay concordancia entre la distribución de los elementos en el modelo construido y el mundo representado. Tal estado de representación secundaria es el que permite la manipulación mental de los elementos, sin que tengan que haber cambio en el mundo representado para que puedan hacerse en el modelo. Esta incoherencia entre el estado interno y externo, anota Perner⁹⁹, representa las cosas no como son, sino como podrían ser, lo que permite la representación de mundos hipotéticos y completamente manipulables. Las meta-representaciones pueden entenderse de un modo simple como la habilidad que pueden tener los hombres en una comunidad o en un medio social para representar el modo en que otros organismos, otros sujetos, también llevan a cabo representaciones¹⁰⁰. Tal situación es un paso consecutivo en los tres estadios que permite generar conscientemente el estado de representación.

Antes de profundizar en los usos de los diferentes niveles de representación es importante señalar que dichos procesos son los componentes que permiten instaurar un modelo mental, en tanto son el medio representacional que conforma la denominada estructura cognitiva que organiza y da sentido a la realidad aprehendida. Siguiendo de nuevo a Perner, se encuentran concordancias con las nociones reseñadas frente al modelo de representación mental, en tanto reconoce que éste es un mecanismo de información sobre la realidad representada. Esta noción cartográfica de la realidad, se amplía cuando el modelo, con el uso de la representación secundaria, puede representar estado futuros, situaciones meramente posibles. Este punto es de suma importancia

⁹⁸ Véase sobre la teoría de la representación de Leslie y sus relaciones con el problema representacional en Perner en: RIVIÉRE, Angel y NUÑEZ, María. Op Cit., 1996. P. 107-119.

⁹⁹ PERNER, Op cit., p. 46-54.

¹⁰⁰ Para Perner estas no son la representación de la representación sino la representación de las relaciones representacionales o cómo tales relaciones se manifiesta en la mente. RIVIÉRE y NUÑEZ, Op cit., p. 100.

pues gracias a esta posibilidad reconocida del modelo de representación mental es que se pueden explicar coherentemente las construcciones fílmicas, independiente de la ficción en términos del relato que esta acarree. Perner no sólo ve posible la condición de transfiguraciones o estados de dinamismo en el modelo a partir de la reorganización de los elementos del modelo mental, sino que en tal situación las situaciones futuras son gobernables, siempre, claro está, que se encuentre un medio o una ruta para crear fácticamente tales situaciones.

Perner sin embargo reconoce el simple valor analítico de las situaciones hipotéticas en tanto estas permiten estudiar las posibles consecuencias de un reordenamiento de los elementos de la realidad representada. Tal ejercicio de manipulación de lo representando se proyecta en lo que Perner denomina un modelo alterado de representación mental. Por otro lado, no debe confundirse este modelo proveniente de la representación secundaria que según Perner sólo es consciente en el sujeto por medio del error, con las representaciones erróneas. Este tipo lo define, en términos de Frege, como una dislocación completa entre sentido y referente, pues el modelo interpreta el medio representacional a partir de un referente difuso lo que produce un sentido incoherente con la realidad objetiva.

Otro elemento que enriquece la representación es la constitución del pensamiento sistémico como trasfondo estructural del modelo de representación mental, que aparece en estos procesos; pues Perner, preocupado por las líneas temporales dice que cada estado de tiempo necesita un modelo diferente de representación, hecho que le exige a la mente mantener diversos modelos mentales al mismo tiempo. Tal acto hace que la propuesta teoría de la mente corresponda al uso de la multiplicidad de modelos de representación y los nuevos problemas representacionales que ésta acarrea. En el momento en que se constituye la multiplicidad de modelos de representación, se utiliza la meta-representación para evaluar dicho ejercicio o la posibilidad de reflexionar

sobre la representación constituida. Esta se entiende además como la representación de una representación en tanto representación para Perner¹⁰¹, la cual permite la aparición de un meta-modelo que estudia las relaciones entre los modelos, y así la identificación del proceso completo que realiza el sujeto con el conocimiento de la realidad, para determinar lo que distingue entre el mundo real y los modelos.

La utilización de los meta-modelos, será fundamental si se piensa por ejemplo que el autor fílmico fabrica los modelos de representación fílmica a partir de las condiciones de representación secundaria, desde los modelos mentales alternos que le permite un trabajo hipotético que alcanzará materialización por vía de la representación artística, y si al igual, se entiende que las posibilidades de rupturas con los modelos que cuestionan a los modelos de representación institucional, sólo se alcanza con el uso de las meta-representación y los meta-modelos, que permiten apreciar cómo operan otros modelos representacionales y permiten determinar la flaqueza en incoherencias internas en la disposición estructural.

Perner es incisivo cuando afirma que la mayor ventaja del meta-modelo es que dada la manipulación, el sistema representacional se abre a la realidad, lo que permite pensar y desarrollar alternativas para la resolución de problemas. Algunas lecturas de la obra de Perner y Leslie, diferencian ambos sistemas, esgrimiendo que la teoría de la mente de Perner se limita simplemente a la comprensión de un cuerpo "X" a través del proceso representacional, mientras que Leslie va más allá aludiendo a la capacidad de manipular ciertas representaciones, lo que necesariamente movilizaría el modelo de representación adquirido. Esto no es cierto totalmente, pues una lectura cuidadosa de Perner puede mostrar cómo el concepto de meta-modelo está indicando la posibilidad de manipular las representaciones y generar movilidad

¹⁰¹ Ibid. p. 49.

en las estructuras. Por otra parte es cierto que Leslie va más allá de las interpretaciones de Perner, y como anotan Riviére y Nuñez¹⁰², se entronca profundamente en discusiones connaturales a las ciencias cognitivas frente al problema del uso de las meta-representaciones como estados intensionales, que hacen imposible una noción de concordancia entre sentido y referencia como la de Frege, cuando precisamente se construye un nuevo sentido de un referente ya reificado.

Leslie¹⁰³ plantea que el problema meta-representacional, es vital en tanto que permite la manipulación última de ciertos fragmentos de la realidad que permite al sujeto desarrollar ciertas competencias cognitivas que le posibilitan constituir nuevos modelos y desarrollar salidas alternas en el momento en que tenga que solucionar cualquier tipo de problema. La manipulación se da precisamente en las meta-representaciones que son las que le permiten al sujeto generar universos ficticios y la oportunidad de desenvolverse en ellos. La cuestión radica en la posibilidad meta-cognitiva de saber que el sentido se atribuye a una representación de una representación y no a la realidad objetiva. Esta noción se vuelve funcional para el contexto fílmico pues en ella recaerá el peso de entender la obra fílmica de autor como meta-representación.

Para cerrar este fragmento sobre el problema representacional y el modo en que se articula con los modelos mentales, se plantearán algunos de los puntos sobresalientes en la discusión sobre la representación en el campo iconográfico que de algún modo subsume el universo fílmico. Ya otrora Bruner¹⁰⁴ anticipaba, cuando realizaba los planteamientos sobre cómo el hombre lleva a cabo representaciones mentales, que hay categorías, y que una de ellas es la iconicidad que permite conocimiento a partir de la representación en imágenes

¹⁰² RIVIÉRE y NUÑEZ, Op cit., p. 107-119.

¹⁰³ LESLIE, Alan. Pretence and representation: the origins of a theory of mind. citado por RIVIÉRE, Angel y NUÑEZ, María. La mirada mental. Buenos Aires: Aique, 1996. P. 116-119.

mentales, que conservan cierto grado de naturalidad con el mundo representado por su carácter no arbitrario. Bruner también hace énfasis en que la complejidad del sistema representacional escapa a las ciencias cognitivas y que posee diferentes problemáticas dados los diversos campos donde es utilizado.

Se había mencionado que el problema de la representación se convierte en uno de los enclaves de las construcciones teóricas de diferentes disciplinas, en especial las científicas que concebían sus postulaciones como representaciones de hechos naturales. Es entonces cómo el concepto tiene gran difusión cuando se empieza a entender el fenómeno artístico como un proceso representacional, y más aun cuando autores contemporáneos como Adorno o incluso Goodman, atribuyen al medio representacional la posibilidad de conocimiento en el plano estético. La cuestión es que este problema ha evolucionado según los soportes donde es vehiculado, y el cine en consecuencia se convirtió en uno de ellos, máxime si se tiene en cuenta que la imagen en movimiento posee un alto grado de iconicidad, en términos peircianos, que pone al concepto de representación en tela de juicio y hace que sea necesario replantearlo nuevamente.

No es el interés profundizar en la complejidad de tal fenómeno en el campo fílmico, y mucho menos en el universo iconográfico en general, en donde la pregunta guía, posiblemente, sería ¿cómo representan las imágenes fílmicas? Interesa simplemente señalar que entre las posibilidades de abordar tal situación sobresale, gracias a sus interesantes resultados la investigación semiótica.

Ramón Carmona presenta un interesante y completo recorrido por el problema de la representación iconográfica, que puede aplicarse desde la obra de arte

¹⁰⁴ BRUNER, Jerome. Acción, pensamiento y lenguaje. Madrid: Alianza Psicología, 1988. P. 144-170.

pictórica, hasta la imagen en movimiento articulada en un texto visual. La discusión inicia con el problema de la semejanza entre el mundo representado y la representación que nunca deja de ser dirimida por el medio representacional, lo que dirige la mirada a cuál es el vínculo que une ambos polos. Diversas posiciones se la juegan por una relación natural, en las que el referente o el objeto del mundo que es representado, es el directo responsable de la representación como ente provocador. Esto lleva a Carmona¹⁰⁵ a retomar a Saussure y entender en primera instancia la representación semiótica como un proceso de sustitución, coherente con las posturas cognitivas donde la representación está siempre en lugar de algo, o Peircianas donde el signo es un sustitutivo de otra cosa. Tal interpretación concibe entonces el resultante de la representación como un signo que remite al mundo, pero no es el mundo.

Este nivel previo de sustitución que entraña esa evocada idea de un nexo natural entre ambos polos del proceso de representación, es más adelante, en manos de Eco, puesto en duda, pues no le parece que ese posible signo icónico, siguiendo la división de los signos peirciana, sea necesariamente un signo producto de la representación por analogía con el mundo representado, sino por un tercer elemento mediador que denomina como competencias culturales del lector del signo, y del medio que lo produce. Esto implica que la relación representacional está mediada por unos condicionantes extra-semióticos que completan el proceso de semiosis y hacen posible una decodificación de códigos culturales inmersos en la construcción del signo.

Carmona extiende sus disertaciones a otros terrenos y basado en posturas del estructuralismo y del análisis textual complejiza el problema de la representación procurando dilucidar la naturaleza de tal proceso en el campo semiótico. Sin embargo el interés es retomar simplemente estos primeros acercamientos, pues hay un nexo interesante entre las posiciones de Eco que

¹⁰⁵ CARMONA, Op cit., p. 118-127.

remiten al universo cultural, con las concepciones de Bruner quien determina la constitución de todo proceso intelectual, incluido el proceso de representación, a partir de la pugna ente herencia Vs medio, o simplemente entre los patrones genéticos y el desarrollo cultural del contexto. Tal vínculo será útil para comprender cómo se articulan los contenidos de los modelos de representación mental y fílmica de cada autor, y por otra parte darán cabida a la relación dialógica entre imágenes mentales e imágenes fílmicas que implica por una parte la construcción cognitiva de las primeras y por otra el problema semiótico de las segundas.

2.4. IMÁGENES MENTALES, IMÁGENES FÍLMICAS

La línea de las ciencias cognitivas se ha preocupado por el problema de la existencia de las imágenes mentales, y de cómo operan si es que son existentes. Carmona¹⁰⁶ reconoce que es pertinente que esta ciencia se cuestione por la relación entre las cosas que son susceptibles de representación, en tanto imágenes que adquiere la mente. Luego este mismo autor reconoce que la necesidad consecuente es determinar, de ser cierta la existencia de tales imágenes mentales, qué papel desempeñan en la cognición, es decir cuál es la utilidad frente a sistemas como el computacional simbólico que parte de relaciones entre proposiciones, sin mediación perceptual imaginística, y su relación para generar conocimiento, si no tiene necesidad de una representación de tal tipo.

Estas preocupaciones no son renuentes a las investigaciones de Gardner¹⁰⁷, quien no descarta, y en esto está muy cercano a las nociones de representación de Bruner, el uso de un formato de tal índole para adquirir conocimiento. De este modo se pregunta si es posible que cualquier sujeto niegue que

¹⁰⁶ Ibid. P. 118-127.

¹⁰⁷ GARDNER, La nueva ciencia de la mente, Op cit., p. 349-351.

mentalmente encuentra o construye imágenes, en cierta medida análogas al mundo sensible, hecho que le induce a pensar comparativamente si es posible negar que los demás también las poseen. Esta discusión tiene un prolífero trasfondo histórico que podría llevar, sin cortapisas, hasta el empirismo inglés o incluso hasta el período griego (obsérvese la teoría de las ideas de Platón), pues es precisamente en el seno del problema gnoseológico donde surgen diferentes interpretaciones de las imágenes mentales como copias de la realidad sensible, como el resultado de percepción, que almacenadas en la memoria presentan la información sustento del conocimiento.

Esta primera noción que entendía la imagen como una reproducción mental de un estímulo perceptual y que por ende debía, para ser útil en teoría del conocimiento, conservarse en la memoria, es posteriormente rechazada por diversas limitantes como la estaticidad que no permite transformaciones en su contenido, o argumentos a favor de que mentalmente podían generarse imágenes sin relación directa con referente reales. En esta línea se ubican los trabajos de Mitry¹⁰⁸, quien convencido de que el cine por sus condiciones estructurales no puede ser estudiado exclusivamente por la filosofía del arte, y que por eso disciplinas como la psicología complementen su comprensión, plantea las imágenes mentales como pilares de la concreción del pre-filme.

Mitry¹⁰⁹ sostiene que aunque se niegue la concepción de las imágenes mentales como contenidos de consciencia, en tanto son reproducciones de estímulos perceptuales, o en otras palabras imágenes-cosas, no se puede sostener que el pensamiento no opere con imágenes en sí. Tales argumentos poseen un fuerte carácter fenomenológico, en tanto no hay una consciencia sustancialmente hablando, sino una consciencia de..., hecho que lleva a diferenciar, siguiendo a Husserl, la consciencia del objeto con el objeto del cual se tiene consciencia. Este

¹⁰⁸ MITRY, Op cit. p. 124-132.

¹⁰⁹ Ibid., p. 124-132.

proceso depende de una mediación perceptiva, y Mitry señala que la percepción es parcialmente diferente de la representación por la cual es posible la imagen. De este modo la imagen mental no es ofrecida como imagen de, resultante por tanto de un referente sensible, sino que es el pensamiento el que ofrece una imagen creada intencionalmente. Es precisamente la intención la que genera la imagen mental como forma que permite percibir un universo externo insustancial y en potencia de ser transformado. Este tipo de concepción no permite sólo la articulación de imágenes sin un referente real sensible, sino uno simplemente hipotético. Tal hecho es de utilidad en el pensamiento para anticiparse a posibles situaciones y plantear alternativas cognitivas a realidades posibles o para desentrañar estados aparentes. Mitry le interesan éstas imágenes mentales, pues siguiendo a Sartre, son la consciencia de un objeto como imagen, hecho que sirve para que los desarrollos conceptuales del pensamiento se remitan de algún modo a la substancia objetual. Esto permite enfocar en las imágenes situaciones reales o elementos de la realidad, lo que permite plantear mentalmente relaciones y elaboraciones estructurales para guiarse en el mundo.

Kosslyn¹¹⁰ es uno de los teóricos que sostiene la existencia y utilidad para la psicología cognitiva de las imágenes mentales. Dichas entidades son entendidas como construcciones o visualizaciones espaciales y temporales en la memoria activa, a través de representaciones abstractas alojadas en la memoria a largo plazo. Tal posición es una posición que puede denominarse naturalista y que posee similitud con las concepciones gnoseológicas reseñadas en que hay una relación entre el referente real y la mente por la percepción y el almacenamiento en la memoria. La ventaja o la salida de Kosslyn al problema de la estaticidad de tal concepción, radica en que en la medida en que hay una técnica para

¹¹⁰ Véase todo el problema de la imagen mental desarrollado por este autor y contextualizado en las nacientes ciencias cognitivas desarrollado por GARDNER, Howard. La nueva ciencia de la mente. Barcelona: Paidós, 1996. P. 351- 356.

representar y no reproducir las imágenes, hay una técnica para interpretar y transforma la información que hay en ellas.

Este autor se sitúa en una relación directa con el referente o el posible mundo a representar, y plantea que las imágenes son producto de representación no arbitrario de las cosas que la provoca, en tanto su condición de forma conserva en ausencia esa sustancia a la que formalizan el mundo real. Pylyshyn¹¹¹ es considerado como la contrapartida de Kosslyn, pues no acepta que el sujeto tenga una capacidad biológica para generar imágenes mentales, como lo implican no sólo la posición de Kosslyn sino de otros autores y corrientes. Su enfoque, que está estrechamente ligado con las posiciones cognitivistas duras, comprende la teoría de la mente como una relación proposicional que gracias a sus codificaciones produce conocimiento, y que éstas en relación con la evidencia del fenómeno permiten la imagen.

Gardner se preocupa por la posibilidad de manipulación de las imágenes, dado que en tal facultad radicaría su utilidad en el proceso cognitivo y en ejercer influencia sobre el mundo externo. Apela a la diferenciación entre procesos cognitivos penetrables e impenetrables, en donde los primeros poseen relación con fenómenos externos, y los segundos son respuesta a conexiones neuronales. Las imágenes mentales serían, dice Gardner, cogniciones penetrables y su modificación respondería a instrucciones proposicionales que el individuo diera sobre ellas. Las imágenes mentales se convierten en uno de los elementos claves para la constitución de los modelos mentales, adjunto a las representaciones proposicionales o simbólicas, y enactivas en términos de Bruner, para quien la importancia de las imágenes está directamente relacionada con las acciones, y su organización.

La relación directa con las imágenes fílmicas no es una relación causal, ni absolutamente necesaria, pues no se ha establecido que sea necesario un mecanismo de conversión de lo mental al soporte cinematográfico. El nexo radica en que la utilización en los modelos mentales las convierte en un excelente elemento cognitivo para hipotéticamente solucionar problemas pertenecientes a la distribución en el cuadro fílmico, en la medida en que puede potenciarse en el nivel representacional secundario y manipular los elementos tanto espacial como temporalmente. Mitry es justo cuando piensa su nexo y atribuye que la imagen fílmica es de condiciones materiales tan divergentes que ésta necesita de un soporte completamente objetivo para su existencia. Pese a esto han de convertirse, en el cine de autor, en un puente necesario, pues si se aceptan las condiciones de intencionalidad, éstas y su rol fundamental en la construcción del conocimiento, son un paso previo e imperativo para las imágenes fílmicas que necesariamente han sido intencionadas. En la obra de autor, la noción de meta-representación garantizará, por supuesto esta intencionalidad, que será estudiado a continuación. De igual modo en el capítulo sobre estética se profundiza sobre la naturaleza las imágenes fílmicas donde se encuentran explicaciones y concordancias con lo expuesto sobre la imagen mental.

2.5. EL CINE DE AUTOR COMO META-REPRESENTACIÓN FÍLMICA

Este último eslabón en el problema de los modelos de representación pretende sugerir una interpretación posible a la conjunción de algunos de los procesos sobresalientes de la construcción de una obra fílmica, especialmente de los dispositivos extra-cinematográficos que median siempre previamente a la materialización de lo que se ha denominado pre-filme, y que no es más que la aproximación hipotética que éste puede hacer o anticipar al filme, a partir no

¹¹¹ Acerca de este autor confróntese las relaciones antitéticas que Gardner asume frente a Kosslyn, para ahondar en el problema de lo imaginístico en GARDNER, La nieva ciencia de la

sólo de los modelos de representación mental, las imágenes mentales y su función didáctica en este caso, sino de toda la carga personal y las variantes socioculturales del medio.

La realización de un filme, como lo puede constatar una extensa bibliografía al respecto, es un proceso en el que median múltiples instancias y está supeditado, en la mayoría de los casos, a un colectivo o múltiples personalidades, lo que hace imposible que el director tenga un dominio total sobre lo cinematográfico. Por otra parte, gracias a las distinciones de Metz, que Huertas¹¹² ha sabido actualizar y ampliar satisfactoriamente, para hacer de lo fílmico y lo cinematográfico dos unidades del mismo todo, pero al mismo tiempo piezas separadas y con cualidades particulares, permite que el director sí sea regente absoluto del ámbito fílmico. En lo fílmico, que es lo pertinente al problema estético de la obra, en tanto obra de arte, y por ende al papel del autor en su constitución, en este caso desde la representación de los modelos mentales, sí existe un total dominio de la mente constructora, en el que no ha de mediar ninguna otra instancia, hecho que abre la posibilidad de hablar de obra de autor, y de una necesaria autoría per se.

La comprensión de los procesos cognitivos y su necesaria inserción en la construcción de una obra fílmica, hace necesario situarse en el momento previo a la materialización de la obra y determinar como ha de vehicularse un posible asunto, un contenido fílmico en potencia. Este es un tema bastante endeble, pues implicaría una variadísima gama de interpretaciones dados los múltiples tipos de filmes, o específicamente los múltiples sustratos de realidad que dan origen a una obra. Así, es necesario superar una discusión irrelevante para este problema, como sería la diferencia entre la construcción de un filme a partir de la adaptación de una obra literaria, de un hecho histórico, de una simple idea,

mente, Op cit., p. 358-362.

¹¹² HUERTAS JIMENEZ, Op cit. p. 48-50.

de la traspolación de un argumento clásico a un contexto contemporáneo, y las infinitas combinaciones posibles. No se niega en ningún caso que hay diferencias sustanciales cuando el sustrato de realidad que suscita la obra es tan disímil, y que en cada caso se presentan diferentes problemas que seguramente deben superarse para realizar una obra sólida. La cuestión radica en que en el proceso de constitución de los modelos de representación mental, siempre habrá representación de un sustrato de la realidad sea cual fuere la disposición material de este, y de ese modo el autor siempre ha de verse enfrentado a traducir posteriormente el material fílmico de dicha realidad. Cómo se presente la idea que moviliza al filme, es de menos cuantía, pues lo vital es la articulación de tal pieza en un modelo de representación mental, y las condiciones de los múltiples modelos del pensamiento sistémico de ese autor pueden operar para dar salidas creativas a los problemas fílmicos que tales elementos le deparan.

Esta relación que necesariamente establece el autor con una realidad o en otras palabras con un cúmulo de circunstancias que debe construir para desarrollar una idea determinada, pasa por el filtro de la interpretación que por una parte necesariamente transforma, es decir aumenta o merma, desfigura o reconfigura, pero nunca mantiene una concordancia equivalente con lo representado, con esa realidad base, y por otra, el proceso representacional es arbitrario en la medida, en que los modelos de representación mental ya articulados en el sujeto, seleccionan de esa realidad los elementos de interés, por considerarlo pertinente para elaborar el insustancial pre-filme¹¹³.

Dado tal nivel de representación mental de una realidad base, se sigue entonces que el autor habrá de trabajar directamente con la información aprehendida y articulada posiblemente en imágenes o en proposiciones, en los modelos de

representación mental, pues precisamente es ahí donde ésta se presta para ser configurable y ordenable dada una intencionalidad previa. Dicho proceso por otro lado, remite a la realidad base para confrontar informaciones representadas, ampliar o refutar hipótesis posibles, o incluso adquirir nuevos elementos claves para el desarrollo del pre-filme, pero siempre la articulación se da a nivel mental. Aquí podría tacharse de absolutamente idealista la pretensión del pre-filme como instancia previa al filme, queja que es en gran modo razonable; la cuestión es que en ningún momento se niega el mundo sensible como una experiencia de confrontación y delimitación de la acción discursiva de la mente, ni tampoco el uso de herramientas físicas para materializar las vías por las cuales ese pre-filme va tomado forma.

Es necesario que si se consideran como secundarios o simplemente como modos didácticos de vehiculización de la información pre-filmica organizada por los modelos mentales, a todo tipo de herramienta extra-mente para configurar lo que será el filme, centrarse en el proceso cognitivo en que sí opera la resolución de problemas y la selección del método idóneo para la concreción de una obra con impronta de autor. Primero hay que recordar que la obra de autor se caracteriza porque gracias a su estructuración y todo el proceso de semiosis que el espectador-lector ejerce sobre ella como texto fílmico, ésta desencadena una autonomía estética propia que le hace connatural el rótulo de arte, por ende, de un proceso de creación selectivo y particular sólo atribuible a una mente capaz de desnaturalizar las formas fílmicas de sus cánones y potenciar nuevos sentidos a través de ellas. Así los modelos mentales interfieren en la organización de la información escogida de la realidad, y como dichos modelos varían de un sujeto a otro, es explicable porque un mismo sustrato de realidad puede desencadenar obras tangencialmente opuestas. Las operaciones sobre la información generan un modelo de representación mental

¹¹³ Rasgos consustanciales al cine de autor que basados en el pensamiento sistémico, hacen viable que existan tantos modelos de representación, como autores fílmicos, y de igual forma

pre-filmico en que las diferentes combinatorias de procesos cognitivos intervienen delimitando los marcos de acción de dicho modelo. En este nivel la preocupación central de organización radica en poder por una parte, anticiparse a cómo las imágenes quedarán organizadas espacialmente y temporalmente, y por supuesto a como pueden ser decodificadas en una cadena o flujo lógico, y por otra, a cómo materializar, cómo realizar una traspolación del ser del modelo de representación mental al ser de representación fílmica con los limitantes que este nuevo soporte, físico y objetivo posee.

La resolución de problemas no implica dificultades técnicas, sino todo el conjunto de pasos para que el modelo de representación mental pre-filmico, pueda ser traducido al modelo de representación fílmica, hecho que, siguiendo a Carmona, puede generalizarse al problema de la puesta en escena y la puesta en serie. Ambas constates implican que la traspolación de modelos, piénsese que la realidad vehiculada, es ahora objeto y que debe desarrollarse en un espacio y en un tiempo fílmicos, por eso tales coordenadas sirven para ilustrar como se logra dicho proceso. Esta indicación no deja de ser una indicación teleológica en aras de la obra en general, pero los elementos que realmente median para las transformaciones en cuestión son, por una parte, la intencionalidad y por otra, las habilidades metacognitivas y sus respectivas meta-representaciones.

La intencionalidad, siguiendo por supuesto a Brentano, y en general a ese enfoque que tan hábidamente defiende Garret Thomson¹¹⁴ en las ciencias cognitivas, y que se niegan a convertir la mente en un producto computacional, en simple respuesta a conexiones neuronales, es la luz de la transposición y generación de modelos. La mente es capaz de intencionar e intencionarse, lo que en términos fílmicos permite que la obra cobre vida, y que sus

tantas configuraciones y reconstrucción de los modelos como filmes de esta impronta.

¹¹⁴ THOMSON, Op cit. p. 121-134.

disposiciones tengan un sentido posible, capaz de ser interpretado. El paso de un modelo mental a uno fílmico, es necesariamente un proceso cognitivo que se opera no sólo por la intención de desarrollar una acción, sino porque dichas acciones son el resultado de intenciones coherentes y dispuestas según un orden.

Por otro lado, y con seguridad, de mayor importancia, aparecen las habilidades metacognitivas y el uso de las meta-representaciones del autor para dar lugar al modelo de representación fílmica. Todo los filmes posee de un modelo de representación fílmico, modelo que está condicionado por un modelo de representación mental explícito o implícito. ¿Qué diferencia a todos los demás filmes, de los filmes del cine de autor? Por una parte que las obras que responden un modelo de representación institucional y que termina por engrosar lo que se denomina industria cinematográfica, son el resultado de copiar con mayor o menos rigor un modelo de representación fílmica, donde los modelos mentales procuran simplemente adaptarse a un modelo externo y no operar como la fuente de configuración crítica del pre-filme (modelos de carácter hermético). Por otra los modelos de representación fílmica de autor, son modelos que cuestionan los arquetipos que erigen los modelos tradicionales, y procuran plantear salidas creativas a los problemas abordados

El autor genera la ruptura o la configuración de un modelo de representación fílmica auténtico y coherente con su modelo de representación mental, cuando es capaz de estudiar y entender cómo opera su modelo de representación mental, como podría ser su modelo de representación fílmica. Puede estudiar por anticipado su modelo de representación fílmica para mejorarlo y corregirlo, a partir de la meta-representación, en la que estudia sus representaciones para poder emitir un juicio crítico sobre ellas. Por igual ejerce un proceso de meta-representación con otros modelos, por ejemplo el institucional, lo que le permite ver convergencias y divergencias con sus modelos. El verdadero cine de autor

es el que es producto de una meta-representación que avala su calidad y garantiza un modelo de representación fílmica genuino.

3. CÓDIGOS DE REALIZACIÓN FÍLMICA

3.1 APROXIMACIÓN AL DECURSO SEMIÓTICO

Tan complejo como los múltiples artificios de los que el hombre se vale, y con exactitud constituye con fines sociales, pensando en intensificar los talentos intersubjetivos y desarrollar esa apuesta de una razón consensuada, una razón que dirija los desplazamientos históricos del hombre, el lenguaje desempeña un rol decisivo en las sociedades contemporáneas, no sólo por el interés de diversos movimientos en comprenderlo, sino por la posibilidad de vehicular, por él mismo, todo movimiento de la conciencia colectiva de la humanidad.

Cualquier revisión histórica del origen del lenguaje y su desarrollo través de los siglos, delatará que tal problemática ha sido motivo de estudio en occidente desde los griegos, pasando por escolásticos medievales y filósofos modernos, hasta la actualidad. Cuestión que se vislumbra en la medida en que hombres de la talla de Wittgenstein, determinan que los límites del mundo, para cada sujeto cognoscente son los límites de su lenguaje, o en esa explorada idea que por diferentes vías desemboca en el pensamiento del hombre, preguntándose por ejemplo ¿cómo lo pensado puede alcanzar un estatus epistémico, mediante las deficiencias y limitaciones de las herramientas lingüísticas? O en otra línea ¿por el modo en que el lenguaje determina las posibilidades del desarrollo de la razón, es de importancia modeladoras para el entendimiento?

En el siglo XX, posiblemente procurando superar las determinaciones historicistas de la centuria predecesora, se desarrolla un interés orgánico por el

estudio del lenguaje que en diferentes vías propone posturas de sumo interés para este difícil debate. Ferdinand de Saussure preocupado por los estudios en materia de comunicación del hombre, especialmente en los desarrollos del habla, se centra en el problema lingüístico, que él considera una pequeña parte de la semiología, que ha de ser necesariamente la ciencia que se encarga de estudiar todo tipo de signo existen dentro de una comunidad, y los usos que socialmente se hacen de estos. Este autor pone todo énfasis en el problema del signo, en la medida en que orienta toda investigación en materia del lenguaje a descubrir como existe un ejercicio de sustitución para tratar una realidad cero de la cual el hombre genera representaciones para poder intercambiar sistemáticamente todo conocimiento sobre ella.

Antes de profundizar en el problema constitutivo de los signos, y de procurar comprender su imperante necesidad de estudio en las sociedades contemporáneas, es de valor traer a la palestra el nombre de Charle Peirce, por ser sus aportes de suma importancia en la orientación de estas temáticas, y por que es a quien se debe el nombre de semiótica para el estudio científico de los signos, como se le debe el de semiología a De Saussure en la misma materia. Las posibles confusiones frente a estos dos términos que tratan genéricamente el mismo objeto de estudio, se deben a dos autores que trabajan en diferentes coordenadas geográficas, pero cercanos en el tiempo sobre la misma materia de estudio, y que promulgaron propuestas similares con diferentes nombres. Siguiendo de cerca los trabajos de Pierre Guiraud¹¹⁵, puede descubrirse una sutil diferencia entre la propuesta saussuriana y la peircina, en tanto la primera se centra en el problema del signo dentro del seno de los intercambios sociales, la segunda se preocupa por verter una mirada a las disposiciones lógicas de funcionamiento de dichos signos. Sin embargo Guiraud no logra despejar en tal acercamiento las dudas sobre ambas propuestas, y deja su argumentación

¹¹⁵ GUIRAUD, Pierre. La Semiología. Duodécima edición. Méjico, Siglo Veintiuno Editores, 1985. P. 7-10.

inconclusa. Robert Stam¹¹⁶ logra una mirada más penetrante en ese problema, en especial luego de estudiar todo el decurso de ésta naciente ciencia en la década del sesenta donde múltiples autores, influenciados por la postura estructuralista se preocupan por desarrollar investigaciones en este norte. Así, Stam, expone que la semiología cobra peso en autores franceses, mientras los anglosajones le apuestan a la terminología peirciana. Además de esto, dice Stam, la semiología en manos de los trabajos de Barthes se convierte en un estudio del lenguaje, cuando éste es dependiente de un lenguaje previo, convirtiendo a la semiología en una para lingüística, que dependería necesariamente de las investigaciones en toda lengua oral, para comprender otros sistemas de signos. La semiótica por su parte, anota, logra zafarse del lastre taxonómico al que se había dirigido todo estudio semiológico, procurando establecer sendas estructuras que validaran las posibilidades de todo intercambio sígnico, postulando de este modo un estudio de orden comprensivo sobre toda operación de lenguaje, donde la lingüística es uno más entre los posibles sistemas.

La semiótica se perfila en este sentido como una ciencia de los signos que no pierde la idea de sistematización y comprensión de constantes, pues sólo es posible todo tipo de intercambio de sentido en la medida en que el código opera, y requiere tanto del pacto entre usuarios, como de la constancia reincidente que puede leerse asertivamente; pero procura meditar cómo es posible la constitución del sistema de signos, los cruces entre diferentes sistemas, la relación entre los usuarios, la materialidad de los diferentes signos y la capacidad de posibilitar significados; como por igual de qué manera los signos encajan en el desarrollo progresivo de las sociedades modernas, siempre, como señala Stam, gracias a que tal postura epistemológica posee autoconsciencia metodológica. Y es, en este nodo, donde se halla el valor de lo

¹¹⁶ STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999. P. 17-26.

semiótico frente al problema estético del cine, al asumirse no simplemente como una ciencia de los signos, que los describe, señala y dota de un sentido, sino como meta-disciplina que se pregunta por el sentido mismo de tales descripciones teóricas; no le basta la mostración fenoménica de toda semiosis en flujo, sino la indagación epistemológica por tal semiosis, por el rol que ésta desempeña en el tortuoso camino del conocimiento.

Ferruccio Rossi Landi¹¹⁷, señala que todo interés semiótico en ese primer plano de estudio de los sistemas de signos y sus intercambios, se considera plausible en la medida en que todo estudio semiótico asume que la tríptica semántica, sintáctica y pragmática, ineludible en este campo, está dotada de significación; que tales nodos no son unidades formales carentes de verdad, puesto que en la medida en que se comprendan tales interacciones y se profundice en el sentido que promulgan, en las ideas que acarrearán, se puede comprender la relación del hombre con el mundo, el proceso sujeto objeto que está mediado, en el intercambio semiótico, por los sistemas de signos que dotan de sentido a todo intento por comprender la realidad que rodea y embarga al hombre. Eco¹¹⁸ señala que la mirada semiótica consiste en la reducción de todo fenómeno de comunicación, entendido de un modo global, a un posible intercambio intersubjetivo de sentidos entre los sujetos de tal ciencia, a una dialéctica entre códigos y mensajes. Así, la instancia del mensaje es la traslación esencial del objeto del que el signo es sustituto, cómo el código es el grupo de convenciones de relación que se establecen entre los sistemas de signos para que adquieran una funcionalidad social.

Eco da especial énfasis en sus estudios semióticos al problema del código, en el que se centra la exploración en ésta investigación sobre el cine de autor. Tal

¹¹⁷ ROSSI-LANDI, Ferruccio. *Semiótica y estética*. Buenos Aires: Ediciones Neuva Visión, 1976. P.151-156.

¹¹⁸ ECO, Umberto. *Sobre la articulación del código cinematográfico*. *En*: *Problemas del nuevo cine*. Op cit., p. 78-83.

propuesta se vale del código como un elemento nuclear que permite, no sólo las articulaciones, sino las pistas fenomenológicas para que el sujeto lector las reconstituya. Mediante el código, señala Eco, se pone de manifiesto que el desarrollo social responde realmente a una nueva mirada, genera nuevos aportes al devenir de un proceso epistémico, o por el contrario no aporta nada en absoluto al conocimiento del mundo histórico del hombre. Los códigos permiten, en un mensaje de orden estético, resolver las ambigüedades que dicha actividad en sí representa, dado que el mismo código es el elemento articulador que se pone en cuestión, (tarea de la semiótica como meta-disciplina, cuestionamiento del sentido mismo del proceso sígnico), implica un necesario replanteamiento para identificar su grado de novedad, sobre todo en relación con el contexto en que se halla dada la posibilidad de diversas connotaciones. Todo proceso de sentido en la obra de arte, las evocaciones posibles en las lecturas que se hagan de ella, están determinadas, en términos semióticos, por la violación o transgresión del código y por el respeto o reivindicación de éste. Dicho juego dialéctico es su único método posible, por donde el devenir estético puede encaminar su desarrollo, a través de las sugerencias comprensibles, y las restituciones, que deben estar per se, en capacidad de ser objeto de convencionalidad social.

El acento puesto en el problema del código no deja de ser una posible ruta metodológica para la comprensión del fenómeno semiótico, entre tantas otras que dan privilegio a una u otra instancia. Eco se inspira en la posibilidad de transgresión de las determinaciones sociales, de las pre-concepciones del entendimiento, que en el campo estético pueden estudiarse, si se aprecia cómo la obra de arte es una posibilidad de conocimiento a partir de unas herramientas del lenguaje; es una instancia de comunicación, donde la estructuración taxonómica sería castrante, por lo que toma primado el libre juego de las posibles articulaciones sugeridas por el autor o las deconstrucciones que la mirada del lector crítico, puede hacer, penetrando de

un modo descentrado el logos de la obra. Yuri Lotman¹¹⁹, por su parte, concede al problema semiótico, en tanto este asume la tarea auto-consciente de su propia vigilancia, de la auscultación misma del lenguaje, un tono pragmático que vierte interesantes resultados para comprender la obra de arte. Este autor sólo concede que el significado del arte, y se refiere en especial a lo poético, (tal idea puede encontrar eco en la propuesta de Pasolini del cine poesía), se da dentro de un contexto, en que el intercambio sígnico se logra a partir de semejanzas y oposiciones. Dicha evocación trae a colación las ideas estructuralistas sausserienas, que posibilitan la multiplicación de significados en este juego dialéctico propuesto; sin embargo, Lotman le concede al plano estético un tono diferente, en tanto éste lleva al máximo la idea de choque y de tensión constante, entre diferentes sistemas, para producir el denso y paradójico conocimiento del mundo mismo; proceso que como tal, sólo logra violentar en demasía los códigos de expectativas de todo espectador. La tarea semiótica se orienta a descubrir todo grado de violencia dentro de los sistemas sígnicos, para procurar otorgarle un sentido, pues en la medida en que lo determina le coarta la libertad, pero también le permite ser convención para enriquecer, ese sugerido universo intersubjetivo, para que todo lo social converja para beneficio de las sociedades contemporáneas.

3.2. EL PROBLEMA SEMIÓTICO DEL CINE

Una de las principales preocupaciones que han tenido los analistas de cine contemporáneos, es el problema de la significación del filme o de la vehiculización de sentido que se opera en la actualización de este, hecha por los espectadores y que les permite diversos grados de comprensión y posterior interpretación del fenómeno fílmico. Sin embargo tales intereses no son nuevos, ni exclusivos a una sola postura epistemológica, sino el resultado del decurso histórico que desde postulaciones teleológicas hechas en pro del cine como arte

¹¹⁹ LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. P.135-145.

en manos de manifiestos futuristas y vanguardistas, pasando por las preocupaciones de la Escuela Formalista Rusa en aras de un cine para y por la revolución (un documento social), y teóricos franceses preocupados por la relación entre realismo y cine, como una posibilidad de interpretación sociológica, han desarrollado de diversas maneras y con intereses distintos el problema de la significación del filme.

Como todo ejercicio teórico que revisa y clasifica hechos factuales, poco a poco fueron surgiendo postulaciones a modo de directrices que determinaban de que modo el cine debía desenvolverse para hacer efectivo ese efímero ideal de legibilidad que le permitiera ser comprendido por las masas. Dados los experimentos que diferentes cinematografías desarrollaban, iban forjándose diversos modos de direccionar el obrar fílmico, creando cánones que procuraban ser métodos universales aplicables a toda situación que fuera de interés fílmico, y que le permitiera en dicho ejercicio, lograr inteligibilidad sustancial, sin lugar a equívocos o confusiones lógicas al interior del todo fílmico.

Tales cánones por ejemplo, permitieron, por una parte que analistas posteriores dieran al traste con la noción de modelo de representación institucional para explicar como un grupo de realizadores aplicaba un mismo modelo para la construcción de sus filmes, donde primaba la intención de borrar toda huella discursiva, de la existencia de un narrador que determina la obra y por otra, que todo sujeto interesado en la realización fílmica tuviera un modelo establecido y probado al cual acudir, y que servía de guía para solucionar inconvenientes, que permitía hacer filmes, sin tener que centrarse en preocupaciones epistemológicas sobre su ejercicio de construcción.

En este caso los realizadores fílmicos no necesitaban preguntarse cómo sus filmes podían vehicular unos contenidos específicos, o cómo la organización de

las imágenes en diversos flujos potencialmente se evidenciarían como significativas. Tales problemas estaban resueltos por el modelo, lo que permitiría que siguiendo sus parámetros se garantizara, probabilísticamente, la efectividad de sus postulaciones. Para los analistas la tarea tuvo que transgredir su objeto de estudio o por lo menos ampliarlo, puesto que el interés ya no era directamente los filmes, y el modo en que estos alcanzaban significación o no, sino la relación entre el modelo institucional y los filmes como praxis de dichos modelo. El interés académico era explicar cómo se habían instituido las convenciones de significación, y en que medida estas sufrían transformaciones en la praxis fílmica. Los análisis en este campo fueron fecundos y posiblemente todavía quedan cosas por decir de tal instancia, pero con el tiempo estos comenzaron a preguntarse ¿por qué un modelo como este era tan restrictivo, y en que medida el énfasis en el modelo había desviado las investigaciones por el problema de la significación?

El énfasis en una observación como la anterior no quiere decir que a partir de ésta se dieran cambios radicales en los modos de articular los filmes y mucho menos que se disolviera este meta-modelo como el regente dogmático de la cinematografía, pues el tiempo fue demostrando que no sólo existían detractores de tal modelo, sino partidarios capaces de ver un desarrollo permanente de sus postulados a la luz de las necesidades de cada período, quienes hicieron que el meta-modelo¹²⁰ perdurara hasta hoy. Por otra parte fue el mismo desarrollo empírico de otras cinematografías y el afán de exploraciones estéticas de otros realizadores lo que permitió salir de un estancamiento en la investigación sobre la significación, al demostrar que la concreción del sentido fílmico puede darse en muchos niveles, sin necesidad de

¹²⁰ La noción de meta-modelo remite necesariamente a la comprensión de la regencia de un modelo, es la capacidad de estudio de cómo opera un el objeto en cuestión. En el caso en donde es utilizado, posee un giro; es referido al modelo insitucional que a determinado parte vital de la historia del cine que, pese a que puede ser equiparada con la idea de paradigma, se utiliza para poner el acento en la existencia consciente de un modelo verdadero, un modelo que rige el corpus fílmico y deslegitima los restantes.

responder a las reglas que el modelo institucional establecía, y poniendo el acento en que las posibilidades escaparan a unos cánones cerrados.

No se quiere tampoco afirmar que los estudios en la primera mitad del siglo Veinte se centraran exclusivamente en el modelo de representación institucional, pues de hecho tal noción es reciente, y por otra parte, como se anotó, se desarrollaron investigaciones sobre la significación basándose principalmente en establecer paralelos metodológicos y conceptuales entre los estudios lingüísticos y la conformación del cine como una posible lengua capaz de responder a una gramática. Por ejemplo las investigaciones formalistas que establecían el sentido por la dialéctica establecida entre las unidades significantes puestas bajo una estructuración de montaje que pretendía una ideología de choque y no simplemente forjarse como una estructura sostén, de la idea de filme en general.

La segunda mitad del siglo veinte tiene como hecho significativo diferentes movimientos cinematográficos que plantean nuevas postulaciones estéticas, que per se llevan nuevos modos de organización de los elementos significativos del filme, lo que en consecuencia produce transformaciones en el proceso de dación de sentido. Tanto el Neorrealismo Italiano con la nueva Ola Francesa, como otras tantas escuelas, sirvieron para que las investigaciones en materia de sentido avanzaran, y en especial para derrocar en cierta medida el mito del metamodelo, dando paso a la multiplicidad de modelos de representación fílmica, y al denominado cine moderno. Lo más representativo de los estudios en esta materia, es que el enfoque epistemológico, a la usanza de la época, es el semiótico pues este se vuelve idóneo cuando las investigaciones sobre la sustancia de la imagen tienden a concebir que esta se articula como signo, dada su condición de representación, y cómo el filme en general responde en cierta medida a la relación dialéctica de signos de diferentes clases.

Pese a la preponderancia del enfoque semiótico en el estudio del cine, de la posibilidad de considerarlo como un lenguaje o no, de interpretar a la luz de las concepciones narratológicas en boga la constitución de su materia y forma, de no perder de vista los condicionamientos extra-semióticos que lo cruzan y de resaltar el papel fundamental del espectador en el ejercicio de la significación, los desacuerdos en este campo son prolíficos, y las interpretaciones en ocasiones tan distantes que es difícil conciliar las postulaciones de algunos autores que parecieran estar tratando dos o más objetos de estudio. Principalmente se seguirán las concepciones peircianas sobre la determinación del signo, y las discusiones que se han desencadenado en el campo de la imagen fílmica por su concepción de lo icónico. A Peirce se le considera el padre de la semiótica moderna, y en gran medida son sus investigaciones las que impulsan tal enfoque, por lo que se está de acuerdo con Eco¹²¹, cuando explica que la semiótica se diferencia de la semiología, especialmente de la nueva dimensión que le otorga Barthes en condición de translingüística, al intentar interpretar un universo de signos, sin ceñirse, ni estar condicionada por determinaciones lingüísticas. Tal idea de semiótica permite superar limitaciones frente a la comprensión fenoménica del cine, que la lingüística le ha atribuido, al igual que posibilita una movilidad inmensa en la combinación de sus unidades significantes y así la concreción de su condición estética en general.

El enfoque semiótico propende por las formas de significación en entidades que operan con signos y la combinación de estos. Este hecho conlleva entonces a no perder de vista las relaciones que operan en todo proceso sígnico, propuesta por Saussure, que implican un significante y un significado, caras de una misma moneda, en la que el significante se convierte en estatus físico que conlleva a un significado. Tal concepción tuvo un desarrollo progresivo en el que el referente, el objeto que suscitaba tal signo aparecía como un problema al momento de terminar la significación del signo, en especial cuando éste hacía parte de un

¹²¹ ECO, Umberto. *La Estructura Ausente*, Op cit., p. 9-22.

todo mayor como en el caso de un filme, pero a la vez como un elemento de cierto modo deslindable, y cuya función debía ser considerada para comprender todo proceso semiótico.

A partir de Peirce¹²² y su clasificación de los signos surge, en relación con el objeto del que signo aparece en reemplazo, una triada compuesta por, índice, símbolo e icono. Cada uno establece una relación diferente, así Peirce anota que el índice puede equipararse a una señal que dirige el interpretante hacia el objeto con el que posee relación, mientras el símbolo es una construcción artificial que no posee ninguna relación en su constitución material con el objeto del que parte o al que su construcción debe remitir, y el icono, en principio, posee una relación analógica o de semejanza física con el objeto que reemplaza. Los estudios semióticos en torno a la iconicidad de la imagen parten de esta primer noción de semejanza con lo representado, pero no se quedan en ella, pues descubren un cúmulo de limitaciones y de problemas en tal enfoque. El interés no es profundizar en esta discusión, pues hasta el momento no existe una posición definida frente al asunto, sino aportaciones válidas desde ópticas diferentes.

Los trabajos de Eco en materia icónica, y su evidente posición contextualista, han dado aportaciones bastantes valiosas. Eco no acepta por ejemplo que el signo icónico reproduzca el objeto en su esencia, sino simplemente algunas de sus condiciones perceptuales que el interpretante puede reconstruir mediante códigos perceptivos ya adquiridos, y que en tal ejercicio le permiten ir al objeto. En este proceso media un modelo de percepción del objeto que es al que hará referencia el signo icónico como ente mediando con el objeto representado. Es una cadena compuesta por tres estadios donde el interpretante ha de tener el modelo perceptual del objeto para poder decodificar el signo icónico y

¹²² Véase el estudio que Eco dedica a la noción triádica de Peirce en relación con todos los códigos visuales en la Estructura Ausente antes reseñada.

comprender su relación con el objeto a que hace referencia. Este modelo mental está constituido por la experiencia cultural de contexto, pues Eco comprueba que si esta no existiera, sino hubiera un conocimiento del contexto al que pertenece el objeto y que lo dota de significado, el interpretante no podría identificar más que manchas en un papel sin otorgarles un sentido. El desplazamiento fundamental al que Eco hace referencia puede entenderse en la medida en que le proporciona una información que ha de ser útil para un proceso de significación, es el mensaje que ha de vehicularse en el signo icónico, y no la información de la fuente o el objeto representado. En esta medida la interpretación opera sobre la información del signo icónico y no sobre la información del objeto o la fuente que sería simplemente un eslabón funcional en la cadena semiótica. Esta cadena que tiene en cuenta el problema de la naturalidad y la convencionalidad resalta la necesaria participación del espectador, siempre que es sobre él, que recae la necesidad de articular sus propios modelos de representación mental mediante los cuales conoce y aprehende el objeto que motivará al signo icónico, con el modelo de relaciones que el signo icónico construye, a partir de convenciones gráficas.

Eco termina por poner en cuestión no sólo el iconismo derivado de los trabajos de Peirce, sino la tripartición signica que propone, para apostarle a una noción de signo acorde con su actualización pragmática en cada contexto, a una determinación desde el sistema productivo que les da existencia. Otros autores como Greimas y Courtes, anota Zunzunegui¹²³, hacen una reformulación completa del concepto de iconismo, específicamente desvirtuando la idea de su fundamentación en la noción de semejanza con el objeto representado. Combaten básicamente tal posición, pues esta convierte todo proceso figurativo en una analogía unívoca y subordinada al mundo natural, que implicaría convertir a los hechos extra-subjetivos en signos naturales que pueden ser representados. Este rechazo a la iconicidad peirciana, convierte a los signos

icónicos en mecanismos capaces de crear una ilusión de realidad en un proceso que no va del objeto al signo, sino que desde el signo sugieren la existencia de objetos. Zunzunegui¹²⁴ es presto en anotar que en esta postura se genera un contrato enunciativo que dota de sentido a las manifestaciones figurativas, lo que las capacita para producir un efecto referencial. Tal proceso permite en última instancia producir sentido a partir de la constitución icónica de las figuraciones, y no por la relación analógica con un mundo extra-semiótico, como lo es el mundo natural.

Esta primera instancia de la iconicidad convierte a las imágenes fílmicas en signos manipulables que a su vez se transforman en elementos constitutivos del todo fílmico. Una concepción general determina que la combinación de unas imágenes con otras conforma una unidad sintagmática y que la combinación de dichas unidades constituyen la obra como todo el filme, siempre siguiendo una lógica y orden secuencial impuesto por el realizador en pro de una posible significación. Lotman¹²⁵ por ejemplo alude a la categoría ya citada de la imagen como signo, para enfatizar que las imágenes deban estar dotadas de una significación, que permitiría que el espectador pudiera encontrar en ellas una pista tangible del significado general que habrá de reconstruir. Tal concepción alude a las nociones lingüísticas saussureanas que construyen todo proceso de significación a partir de las combinaciones y las diferencias entre las unidades significantes, para este caso las imágenes. Hecho que, siguiendo a Mitry¹²⁶, permite entender al cine como un ejercicio dialéctico en el que las imágenes fílmicas interpelen unas con otras, no sólo para formar el todo, sino para potenciar el posible sentido a reconstruir. La diferencia es que Mitry no coincide con Lotman cuando afirma que las imágenes en sí estén dotadas de una significación, sino simplemente de la capacidad de remitir al referente, de

¹²³ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 1989. P. 55-57

¹²⁴ *Ibid.* p. 59.

¹²⁵ LOTMAN, Op cit., p. 59-62.

¹²⁶ MITRY, Op cit., p. 151-167.

mostrar unas cualidades sensibles del objeto. En tal caso, diría Mitry, simplemente postularían por su naturaleza representativa, mientras que la significación fílmica dependería de la relación entre las imágenes.

El cine combina materias de diferentes naturalezas lo que permite su riqueza y sus posibilidades expresivas. Metz fue uno de los primeros en anotar que tales condiciones materiales son las que deben ser estudiadas, especialmente en el modo en que operan entre sí para comprender como significa el filme. Ramon Carmona¹²⁷ retoma las clasificaciones anteriores y propone entender el problema del material significativo del filme en dos coordenadas. Por una parte un conjunto que denomina "banda imagen" compuesta por imágenes fotográficas de carácter móvil, múltiple, organizadas en series continuas, y elementos gráficos como textos o dibujos, y por otra parte un conjunto que denomina "banda sonora", compuesta por sonidos fónicos, analógicos y musicales.

Vilches¹²⁸ proporciona una interesante forma de entender la construcción fílmica, apoyándose en los desplazamientos que el estructuralismo, en manos de Barthes por una Parte y de Eco, por otra, hacen cuando comienzan a entender las obras como textos, en este caso, textos fílmicos. La construcción en un espacio fílmico se da en el cuadro a partir de un conjunto finito de elementos materiales, que luego articulan un texto fílmico que es posible leer a partir de la distribución convenida que se da a los elementos o a las unidades en su interior. Este es un paso previo que hace del cuadro una unidad sintáctica que se debe combinar y acarrea un contenido semántico. El texto visual aparece en la secuencialidad establecida entre unidades sintagmáticas y bloques sintagmáticos que son estudiados como una acción programática, en el que tal secuencialidad proporciona coherencia al filme a través del montaje que se

¹²⁷ CARMONA, Op cit., p. 84.

¹²⁸ VILCHES, Op cit., p. 72-75.

convierte en el código estratégico de coherencia. Por otra parte, agrega, el concepto de discurso visual que depende de la competencia del lector para actualizar el momento fílmico a partir de una temporalidad que se abduce del texto visual apreciado.

La semiótica fílmica tiene un objeto de estudio compuesto por imágenes sonoras y visuales, organizados sintáctica y semánticamente, en aras de que un lector potencial pueda decodificar tales distribuciones y composiciones, pero su función es establecer un modelo amplio que explique cómo dicha idea de filme corporeiza un sentido y cuáles son los mecanismos inherentes que permiten la vehiculización de una serie de significados, en una instancia mayor; en últimas cómo se gesta y desarrolla una comunicación entre los espectadores lectores y el texto fílmico.

3.3. EL LENGUAJE FÍLMICO

El hecho de encontrar el problema del lenguaje cinematográfico por fuera de las reflexiones sobre la semiótica fílmica, no implica una exclusión fehaciente de un terreno que por definición ha de cobijar cualquier tipología de esta gama. No son áreas de conocimiento separadas, y por el contrario habrá de sostenerse que una concepción del lenguaje fílmico sólo es posible a partir de las aportaciones semióticas establecidas por fuera de condicionamientos lingüísticos por naturaleza. La separación tiene intenciones metodológicas, para enfatizar lo complejo de tal concepción para un arte que posee una peculiar materia de expresión, y que procura a través de unos parámetros semióticos ser lo suficientemente libre para alcanzar niveles estéticos inusitados. Así se verá que la semiótica susbsume al lenguaje, y que pese a que algunos autores consideran necesarias las condiciones lingüísticas para estudiar estructuralmente este fenómeno en el cine, esto corresponde a un enfoque erróneo, como anota

Garroni¹²⁹, sino se considera todo uso lingüístico como una herramienta metafórica o analógica para hacer accesible la comprensión en términos lingüísticos. Es entonces más interesante, en esta medida, el uso de un meta-lenguaje¹³⁰ para comparar en qué se asemejan las lenguas formales y el lenguaje que las estudia y constituye, a la no-existencia de una lengua en el cine y su concepción heterogénea del lenguaje.

De entrada es importante optar por una determinación que sugieren de modo diferente Laffay y Vilches, sobre el modo de comprender el lenguaje cinematográfico. Laffay¹³¹ parte de una peculiar concepción de elementos dispersos que no poseen organización natural dentro del filme pero que lo componen. Es necesaria una dirección que convencionaliza el orden de los elementos dotándolos de nuevo ser, un ser fílmico que el espectador lector podrá leer, no como los elementos extra-semióticos que dan origen a los signos con que él se enfrenta, sino al ser de esos signos, un ser que posiblemente sugiera una realidad extra fílmica, pero que tiene significación sólo dentro de la realidad fílmica que los articula. El lenguaje aparece como un elemento convencional, que primero, no tiene nexos con la realidad extra semiótica, pues no organiza el bloque de esta realidad ni le da sentido, y segundo, como un elemento que potencia el sentido pero que sólo es útil cuando existe un destinatario que pueda desarrollar la hipótesis que el lenguaje fílmico sugiere. El lenguaje se vuelve significativo porque permite convencionalizar los elementos sgnicos del cuadro fílmico, pero este proceso solo es un proceso hipotético que tendrá fin cuando hay un espectador-lector con los códigos de reconocimiento para actualizar la hipótesis, o refutarla sino se encuentran convincentes sus postulaciones.

¹²⁹ GARRONI, Emilio. Proyecto de semiótica. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. P. 67-70.

¹³⁰ El problema del meta-lenguaje remite al uso de ciertos lenguajes que estudian el sentido y el modo de funcionamiento de otros lenguajes. Estas operaciones permiten descubrir a partir de las constitutivos naturales de un lenguaje como otro lenguaje funciona.

Vilches va más allá de la postura de Laffay, y se entronca vehemente con el análisis textual, pues considera que el filme ha de responder a esta concepción para que exista una lectura posible de lo que postula. No se preocupa tampoco por articular una definición funcional de lenguaje, pues considera que es indispensable comprender que ésta se desplaza entre la variada gama de filmes. Prefiere apostarle a la opción barthesiana de gran sintagmática, en la que diversos niveles y elementos se conjugan para distribuir las imágenes a partir de una sintaxis que es perenne a la idea que moviliza la obra, y a unos contenidos semánticos probabilísticos. Aunque Vilches no lo manifiesta, puede inferirse de su propuesta que la interpretación de la obra fílmica como texto fílmico, depende de una lógica abductiva donde no existe en la obra en sí ninguna significación cerrada sino simplemente hipotética, una significación que sugiere rutas de interpretación. De igual forma esta lógica abductiva no da significación al texto, sin la existencia del espectador-lector que desarrolle una o varias de las posibilidades urdidas en dicha lógica.

El decurso del cine ha implicado equívocos al abordar la concepción del lenguaje fílmico, hecho que podría ser explicado primero por la multitud de manifiestos que procuraban delimitar cómo debía ser el cine y como debían operar sus elementos, hecho que llevó no a estudiar el fenómeno, sino a generar modelos que lo condicionaban; segundo, porque ante la necesidad de formalizar el *modus operandi* del cine, se tomaron prestados elementos de la lingüística, procurando establecer una lengua cinematográfica que todos los cineastas pudieran utilizar para universalizar el fenómeno y permitir que fuera comprendido plenamente por el público. Esto no quiere decir que se comprendiera el fenómeno fílmico como los lenguajes verbales, sino simplemente que se intentó comprender el cine a partir del funcionamiento de un sistema que poseía una materia de expresión diferente, lo que implicaba estudiar la articulación de sus componentes naturales de un modo empírico.

¹³¹ LAFFAY, A. *Lógica del cine*. Barcelona: Nueva Colección Labor, 1966. p. 37-53.

Abel Gance tuvo gran tino cuando comprendió que el lenguaje fílmico se acercaba al antiguo lenguaje de ideogramas, poniendo énfasis en la materia visual. Tal posición tiene eco e los postulados del formalismo ruso que especifican que un lenguaje del cine dependerá fundamentalmente del modo como se organicen las imágenes, por lo tanto el montaje a de jugar el papel más importante, pues de él depende la secuencialidad y organización de un filme. Diferentes autores como Bela Balaz y Jean Epstein, adjunto a los formalistas rusos hicieron de los elementos por los cuales se componían los filmes, los elementos pertinentes a un lenguaje del celuloide, pasando así de la composición de la imagen en el cuadro, por la planificación de las secuencias, los tipos de encuadre, hasta la noción de montaje como metaestructura última de la obra fílmica.

Aumont y compañía¹³² explican que las diversas interpretaciones del problema del lenguaje, y la necesidad de semejarlo a las estructuras precisas de los lenguajes verbales, dieron lugar a diversas gramáticas cinematográficas que debían estudiar y determinar las reglas idóneas para transmitir correctamente ideas a través de las imágenes que componen el film. El modelo de representación institucional tiene en gran parte deuda con tal postulación pues establece unas reglas que han de cumplirse, como por ejemplo eludir toda huella de articulación, responder técnicamente a las gradaciones en la escala de planos, apelar a un modelo de representación actancial que borre la huella del actor, etc. El problema básico de estas gramáticas salta a la vista, pues terminaron por limitar el lenguaje como vehículo de significación, a lo que Aumont y compañía¹³³ denominan una estética de la transparencia y del realismo, basada en la no-visibilidad de la técnica y en que la imagen debe producir una sensación de verdad.

¹³² AUMONT, BERGALA, MARIE y VERNET, Op cit., p. 164-175.

¹³³ Ibid. p. 170-173.

El paso siguiente fue rechazar esas gramáticas fílmicas e intentar mirar cómo, no sólo geográficamente, sino en contextos cerrados, era posible la creación de filmes de diferente índole, modelos de representación divergentes, capaces en diferente medida de plantear una significación, lo que hizo necesario estudiar empíricamente la multiplicidad de casos, y exponer cómo el cine poco a poco da lugar y fortalece sus propios procedimientos expresivos. Metz¹³⁴ por ejemplo, señala, y en este campo tiene una serie discusión con Delleuze, que el cine comienza a desarrollar su noción de lenguaje adjunto al problema de la narratividad. Los filmes en su mayoría son narrativos, y en esta medida el desarrollo de una idea con la materia de expresión fílmica queda supeditado al problema dialéctico entre relato y discurso. Metz termina por concebir la existencia del lenguaje cuando el cine se hace narración, presentando una historia y rechazando sus otras direcciones posibles; aduce que la narración se debe a determinaciones del lenguaje, y especialmente a que la imagen en sí conlleva al ejercicio narrativo mientras Delleuze, por el contrario dice que la narración es más que una consecuencia de las propias imágenes y de sus combinaciones directas.

El lenguaje cinematográfico tradicional, explica Aumont, se convierte en una serie de recetas, de procedimientos, de trucos que garantizan automáticamente la claridad del relato y su existencia artística. La preocupación corrió por cuenta de la narratividad y el hecho de que el público adquiriera los códigos de percepción suficientes para comprender la historia y captar los mecanismos artísticos que la enriquecen en el celuloide.

Como se expuso en la parte dedicada al problema de la semiótica fílmica, en la década del sesenta y el setenta esta disciplina desplaza el estudio del lenguaje a sus predios, sin perder nunca de vista las aportaciones de la lingüística que nunca dejan de enriquecer el estudio de la significación del filme. Metz se

¹³⁴ METZ, Op cit. p. 35-53.

convierte en el escritor más diestro y asertivo en este campo, pese a que algunas de sus postulaciones son desvirtuadas y puestas en tela de juicio. Su trabajo parte por negar la existencia de una lengua en el cine y ubicar el problema en el concepto de lenguaje, con ciertas displicencias particulares. Toda articulación hecha en un lenguaje depende en primera medida de la materia de expresión de dicho objeto en particular, por esto Metz, es presto en dilucidar la materia fílmica aludiendo a las imágenes visuales y sonoras, negando que las unidades que lo articulen sean el plano, las secuencias y las escenas, como se había creído hasta entonces. Tal cambio no sólo es abismal, sino que abre las puertas a un nuevo universo de significación, consciente de las limitaciones y posibilidades que siempre son dadas por una ontología de la substancia fílmica.

Es pertinente antes de especificar las nociones metzianas frente a la significación fílmica, traer a colación las ideas de Mitry¹³⁵, pues este autor se preocupa principalmente por pensar el problema del lenguaje fílmico en relación con el pensamiento y cómo todo filme opera intencionado por una concepción mental que pretende vertirse en una materia específica para desarrollar una o varias ideas particulares. Mitry convierte al lenguaje fílmico en el medio de expresión de unos contenidos mentales, y mediado por el pensamiento para organizar y desarrollar un cúmulo de ideas que pueden transformarse. Concibe al cine como una operación con una lógica propia que necesita una coherencia entre la materia significante (las imágenes) que únicamente es posible mediante la puesta en secuencia de tales unidades. Recalca fehacientemente que el lenguaje fílmico opera en un nivel de representación, en una realidad mediada por el proceso analógico de iconización, que le permite libertad al autor para organizar esa realidad recreada y disponerla a su antojo. Así la operación del lenguaje opera en Mitry en un segundo nivel de realidad, es un lenguaje de segundo orden, un lenguaje aplicado a una realidad representada.

Metz en su empresa semiótica pondrá de manifiesto que la condición del lenguaje fílmico, que no permite una lengua o lenguas dentro del universo cinematográfico, tendrá que enfrentarse al problema de la articulación de sus unidades significantes a partir de un concepto fundamental, que no sólo es una salida clave para entender como significan los filmes, sino que será el nodo donde las aportaciones estéticas de los autores tienen una materialización y se le dota de unas condiciones para que el público pueda hacer inteligibles las intenciones del autor. Tal concepto es el de código fílmico, pues este se convierte en una convención compartida con los espectadores en potencia para que se pueda desarrollar una semiosis y una catarsis efectiva.

El mensaje fílmico, que cumple el rol de objeto de estudio de la significación fílmica, sugiere Metz, está determinado por condiciones de percepción adquiridas culturalmente, el proceso de iconización de los objetos visual y sonoramente, el conocimiento de los simbolismos y connotaciones que se da a los objetos en un contexto cultural, el conjunto de las grandes estructuras narrativas y el conjunto de los sistemas propiamente cinematográficos. Aumont profundiza en los trabajos de Metz procurando esclarecer cuáles son los pasos que intervienen en el proceso de significación, destacando principalmente la analogía perceptiva, los códigos de nominación icónica y las figuras significantes propiamente cinematográficas.

Posteriormente el problema del lenguaje adquiere nuevos matices, y procura enriquecer y solucionar dificultades como la doble articulación lingüística traspolada a la construcción fílmica que en un Garroni¹³⁶ se considera inadecuada dado que no hay equivalencia entre los elementos básicos de la cadena lingüística y las imágenes como nodos categoriales del sistema fílmico, o

¹³⁵ MITRY, Op cit., p. 84-91.

¹³⁶ GARRONI, Op cit., p. 73-79.

que en un Eco es remplazada por una noción de triple articulación. El lenguaje de las imágenes fílmicas se acepta como una armazón de tipo sintagmático que presenta todo tipo de sentido por medio de neologismos. Se establece que la relación entre las unidades sintagmáticas es abierta y que pueden guiarse sin la necesidad de un paradigma regente. Tal problema no tiene una solución única, aunque encuentra en la noción de heterogeneidad que lo modifica sustancialmente, una forma de comprender las disposiciones peculiares del cine para generar sentido. Esta condición se da gracias a la aceptada variedad de la materia de la expresión fílmica, que le implica una gama de combinaciones lo suficientemente amplia para alcanzar niveles artísticos de calidad. Por otro lado como se verá, tal condición de heterogeneidad en el lenguaje le permite a los códigos ser de carácter extra-fílmico, apoyándose en usos de la materia fílmica hechos en otras áreas. Garroni reconoce por ejemplo que en tal condición de heterogeneidad del lenguaje cinematográfico es que se hace posible que el mensaje vehiculado en el filme permee la obra de tal modo que se encuentre con las demás artes y alcance un estatus estético.

Deleuze¹³⁷ se aúna en un modo general a las concepciones que dan pie a la existencia de un lenguaje heterogéneo basado en estructuras semióticas, y dependiente por completo de un universo semiótico que explica la conformación icónica, las unidades sintagmáticas, la negación de un paradigma y por ende la captación de los modelos múltiples. Pero, por encima de todo, Deleuze se preocupa por desembarazar al proceso de significación de la realidad objetiva que sirve de vehículo para la realidad fílmica. La imagen movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en su movilidad como función continua. La significación opera sobre este objeto, y sobre los que quedan expuestos como entes extra-fílmicos. La analogía advierte, es necesaria, pero sufre un proceso de modulación donde la semejanza desempeña un papel

¹³⁷ DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996. P. 43-56.

de forma sensible y se ejecuta un código de reconocimiento que la dota de una estructura inteligible. Esta operación permite una imagen reconstruida, unas imágenes movimiento autónomas y capacitadas para responde a un orden macro textual que esconde el efímero lenguaje que da accesibilidad al lector frente a filmes de muy diversa índole.

3.4. LA IMPORTANCIA DE LOS CÓDIGOS

El tema de las unidades codificantes o el encuentro entre grupos de códigos en una obra o en un texto, para seguir a Barthes, ha implicado un desarrollo de diversas propuestas que van desde la existencia de una hiper-codicidad a los sub-códigos que sostiene la significación de códigos entrelazados. El problema se remonta no sólo al universo semiótico, sino a las aportaciones que las investigaciones lingüísticas han entregado a las teorías de la comunicación, sobretodo a modelos como el de la transmisión de información que utilizan tal concepto como soporte que permite a los diferentes polos del proceso compartir unas herramientas significantes que haga comprensible el mensaje. El estudio de los códigos se vuelve no sólo complejo, sino posiblemente inabarcable en el momento en que se asume una postura semiótica totalizante, que convierte a todos los hechos naturales en fenómeno culturales analizables signicamente. Dicha postura implica entonces que cualquier tipo de estructura puede tener un sentido per se, y que en contacto con sujetos en capacidad de hacer una interpretación de ella, ha de poseer un sistema unitario o múltiple de códigos para hacer accesible su decodificación y reconstrucción mental. Totalizar al mundo desde una matriz epistémica que tiene por objeto signos, es perfectamente cuestionable, y posiblemente asumir que los trabajos de Eco están en esta línea, es posiblemente un craso error. Lo que sí es cierto es que gracias a la visión contextualista del autor, todo estudio semiótico se convierte en un estudio de configuraciones significantes a través y por medio de códigos, los cuales para él son necesariamente arbitrarios; respuesta directa de una

necesidad de convencionalizar la realidad objetiva para su inteligibilidad dentro de las comunidades.

Aceptándose o no la necesidad de convertir todo tipo de realidad natural en una realidad semiótica, queda por lo menos claro que los códigos intervienen en dicho proceso, y que dado que son múltiples las facetas de la realidad con las que el hombre linda, son muy variados entonces los tipos de códigos que utiliza. Aquí radica la mayor dificultad cuando se intenta hacer una tipología de códigos en objetos de estudio con una materia de expresión heterogénea, por ejemplo, cuando en un proceso industrial se intenta dar movilidad a la noción de código para mejorar un proceso de producción. En el plano lingüístico se puede entender una materia de expresión homogénea, que restringe los códigos posibles, si se quiere hablar de especificidad, en todas sus articulaciones. Pese a esto el imbricado tejido en que se cruzan las producciones humanas, implica que las lenguas formales tengan nexos con otros contextos, hecho que introduce códigos que escapan a la materia de expresión particular de las lenguas.

La postura más prudente frente a este problema es de carácter empírico pues procura que dados diferentes objetos de estudio, se analicen cuáles son los códigos recurrentes a un mismo objeto, ejercicio sólo posible determinando con claridad la materia de expresión correspondiente, y separando los que no son imperativos en el caso estudiado. Para lo cinematográfico, es pertinente volver, antes de iniciar el análisis sobre cómo se da el desarrollo del sentido codificante, sobre la materia de la expresión que conforma su corpus hilemórfico. Dicha materia parte de dos coordenadas, bandas en el trabajo de Carmona: la visual y la sonora; por lo que todo proceso de construcción hilemórfico parte de las combinaciones que se puedan hacer de dichas entidades. De esta manera por una parte se están limitando los elementos que componen la materia de expresión a un universo significante finito, y por otra se sugiere que los códigos específicos del cine han de ser limitados por ambas coordenadas. Frente a la

finitud de los elementos significantes, se puede inferir que las combinaciones aunque no han de ser necesariamente finitas por igual, si han de estar limitadas a los cruces que se hagan entre ellas al momento de promulgar una hipótesis de sentido para el lector. Por otra parte determinar la especificidad de los códigos desde esta materia es algo peligroso porque, primero, ya Garroni¹³⁸ ha sido claro al rechazar el concepto de especificidad de los códigos, aludiendo a que en la mayoría de los casos todo código es compartido por sistemas similares, y segundo porque la constitución de todo código a pesar de partir de la materia de la expresión no adquiere su posibilidad signficante de dicha materia sino en respuesta a reglas convencionalizadas que están fuera del universo material del filme.

Antes de abordar la definición de código y de cómo este y sus variaciones pueden operar dentro de un filme, es importante tener en cuenta dos salvedades insoslayables. En primera instancia se venía hablando de códigos del cine indiscriminadamente, pero el interés es estudiar los códigos que operan en el filme, sean códigos de orden fílmico porque los da la materia de expresión o códigos extra fílmicos, pero que inciden en el desarrollo significativo del filme. Huertas, y en esto sigue de cerca la distinción metziana entre lo fílmico y lo cinematográfico, expone que un código cinematográfico sólo puede codificar los mecanismos que intervienen en la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, mientras que los códigos fílmicos codifican la comunicabilidad a nivel narrativo de una idea intencionada por el autor en la obra. Esta explicación es válida para diferenciar ambos tipos de códigos, pero se queda corta pues está reduciendo toda posibilidad codificante a la narratividad, desconociendo que son posibles las unidades codificantes en filmes no narrativos. La segunda salvedad corresponde al problema de los códigos específicos, que en esto Aumont es insistente, son tan reducidos que limitar el estudio del filme a éstos, es caer en un nivel de descripción técnica

¹³⁸ GARRONI, Op cit., p. 343-346.

que no ausculta con profundidad cómo se articula en el sentido profundo de la obra. Por tanto se estudiarán códigos perennes a los filmes en la medida en que siendo de carácter extra-fílmico desempeñan un rol decisivo en su proceso de configuración significativa.

Muchas investigaciones han intentado encontrar un desarrollo natural del código dentro de un sistema de significación, procurando establecer su estatus ontológico a partir de un surgir espontáneo y necesario dentro de todo sistema semiótico. Autores como Eco o Lotman no comparten las alusiones a una ontología natural de los códigos, apostándole precisamente a una aparición convencional de estos en el seno de las comunidades que los necesitan como artificios para transmitir una cadena de mensajes. Esto implica que según las intenciones que mueven el desarrollo de un mensaje, es necesario establecer unos códigos efectivos para tal fin, pero perfectamente puede comprenderse lo contrario afirmando que sólo en virtud de los códigos es posible pensar los mensajes que pueden ser transmitidos a partir de tales elementos. La cuestión ha de solucionarse tomando una actitud intermedia entre ambas posiciones. Primero los códigos tienen una existencia real en la medida en que son artificios del lenguaje y de los operarios de dicho lenguaje, pero su condición material los obliga a depender de la materia de la expresión del medio en que son gestados. Por eso los códigos han de limitarse a las condiciones materiales que les proporcione determinado sistema semiótico. Sin embargo, este caso remite al desechado caso de los códigos específicos de una materia X, en este caso la fílmica, lo que deja en entre dicho la finitud de los códigos, dado que la materia posee unos elementos limitados, pues los códigos pueden configurarse y reconfigurarse combinado la materia que presta el sistema de múltiples formas, sin convertirse en sistemas expresamente cerrados y unívocos en su significación. Segundo, los códigos que intervienen en un proceso semiótico, que podrían entenderse como no específicos, no son necesariamente el

resultado de su materia de expresión, sino a la materia de otros lenguajes que se prestan o se cruzan en un universo que acepta intervención externa.

La función del código, es una función de indicación, hacen de guías posibles y no de determinantes cerrados, por eso Aumont y compañía¹³⁹ dicen que no son modelos formales como puede suceder en lógica, sino unidades de aspiración a la formalización, proceso que solo puede completar el receptor articulando las hipótesis abductivas del sistema sintagmático. El estructuralismo abogaría por comprender a los códigos como una combinatoria de posibilidades, que el lector debe descifrar para entender por qué el mensaje tiene una significación y descarta las restantes. Carmona¹⁴⁰ entiende que dichas combinaciones de unidades sintagmáticas responde a un conjunto de correspondencias, lo cual puede convertirse en un repertorio de fórmulas que dada su repetición o el conocimiento y adquisición previa de ellas, le permiten al lector generar un sentido que de antemano se ha diseñado para el texto. No por esto pueden convertirse en reglas fijas que dada su aparición dentro de una estructura tengan que remitir acartonadamente a un significado unívoco ya cifrado. Los códigos están en proceso de formalización, por lo que un desarrollo completo es pertinencia del lector, pero no de un lector autómatas que reconstruye fórmulas sino de un lector activo que discurre y se ve en la necesidad de usar sus modelos de representación personales para generar una interpretación. Por esto, tanto autor como lector interactúan de un modo activo y participativo, pues se encuentran en el código y lo que este vehicula, y hace posible una comprensión interpretativa. Tal proceso se da porque los códigos son simplemente ámbitos en los que se establecen conexiones lógicas que hacen posible la transmisión de ideas, en un juego permanente de posibilidades y convenciones previas.

¹³⁹ AUMOUNT, BERGALA, MARIE y VERNET, Op cit., p. 189-195.

¹⁴⁰ CARMONA, Op cit., p-30-33.

En la concepción de Eco¹⁴¹ el uso de los códigos se establece a partir de computabilidades-incomputabilidades, se escogen determinados elementos y se excluyen otros, para orientar unas posibles determinaciones significantes. Tal proceso tiene dos dimensiones: la sintáctica y la semántica, correlativas y codependientes, pero por igual autónomas y determinadas por condiciones externas. El proceso sintáctico cobra importancia en la medida en que la lectura de codificaciones de este tipo responde al orden secuencia de la materia fílmica. Tales combinaciones intentan reducir la entropía del sistema y generar probabilidades cercanas a la certeza para la decodificación. El sistema codificante en esta generación de posibilidades puede elaborar mensajes distintos, con la intención de hacerlos comprensibles. El estudio de los códigos semánticos es mucho más complejo pues es difícil determinar algún grado de formalización cuando se tratan de ideas inmersas en el sistema semiótico. Eco afirma que las relaciones sintácticas pueden estudiarse con cercanía a la formalización, mientras lo semióticos simplemente como meras hipótesis reguladoras.

En este momento Eco expresa que la polivalencia de los códigos y la multiplicidad de ellos hacen que un mismo mensaje tenga diferentes codificaciones, o pueda expresarse de formas variadas. Los códigos hacen en su construcción inconclusa que el mensaje esté expuesto a cierta indeterminación y apertura que lo hace simplemente con un nodo posible y no un nodo cerrado. En lo fílmico surgen dos tipos generales de códigos: primero códigos antropológicos-culturales que le permiten al lector fílmico comprender cómo funciona el reconocimiento de la imagen, su representación e iconización, lo segundos, de interés para este trabajo, son códigos especializados desde el punto de vista técnico que se refieren a las combinaciones de las imágenes y que permiten el desarrollo fílmico en términos sintácticos y semánticos.

¹⁴¹ ECO, Umberto. *La estructura ausente*, Op cit., p. 55-58.

Los códigos fílmicos son fundamentales en tanto se entiende cómo los vehículos que permiten la significación de los mensajes, son manipulables y dadas las condiciones de construcción del cine y el modelo semiótico que descubre su razón de ser, estos son variados y escapan en especificidad a la materia de expresión fílmica. Indudablemente los códigos operan en la construcción de las unidades sintagmáticas, convirtiéndose en empalmes sintácticos, al igual que en el nivel semántico cargan la significación. No son posibles sin el nivel receptivo por lo que se ven abocados a enfrentar al lector, al intencionado en la obra, a la inmanencia que reside en la construcción de significación que el autor procura en cada filme. La variedad de códigos pese a ser limitada permite a los diferentes autores, y esto es factible al entender la imagen como neologismo del lenguaje fílmico, generar combinaciones inusitadas y resemantizar los códigos, dotarlos de movilidad en relación con su posibilidad de entender que dependen de las decisiones estéticas para abordar el problema entrópico, con soluciones creativas y no necesariamente redundantes.

3.5. LA MOVILIDAD DEL TEXTO FÍLMICO

Un desplazamiento por el universo semiótico, seguramente por una vía o por otra desembocará en el problema de la textualidad de las obras, en la concreción de objetos constituidos por signos, unidad sintagmáticas, en textos acordes a una materia específica. El estudio estético del filme pretende entender tal objeto como una obra de arte, y en esta catalogación de obra entender que existe un sujeto de autoconsciencia que la provoca, y que su estatus ontológico es fenomenal. En el caso fílmico, por lo menos en la propuesta semiológica barthesiana¹⁴² aparece un desplazamiento de la obra al texto en materia de análisis, ya que este desplazamiento implica que una lectura de signos es posible sí y solo sí hay un lenguaje de por medio. El texto fílmico tiene que ser medido por un sujeto gramatical, y ha de ser sostenido con el lenguaje, objeto

¹⁴² STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, Op cit., p. 17-26.

de articulaciones meditadas, heterogéneas en este caso y tendientes a la actualización.

El interés por comprender objetos a modo de textos se justifica cuando tal ejercicio está cerrando un círculo comunicativo que implica las competencias dialécticas del lector y el autor. Existe un autor que puede o no ser consciente de la necesidad de las codificaciones posibles en el lenguaje fílmico, pero que de cualquier modo opera con estas, materializando sus competencias para urdir una intencionalidad en el texto; como existe igualmente un lector con ciertas competencias para decodificar las articulaciones expuestas y comprender el desarrollo secuencial en que se sostiene la lógica del filme. Diversos autores ven en la noción de texto la posibilidad de entender como lo fílmico es permanentemente un juego del lenguaje, una transgresión en múltiples sentidos de la que el espectador se percató, encontrando configuraciones redundantes que de antemano reconoce y puede hacer inteligibles o enfrentándose a otras desconocidas lo que lo induce a procurar descubrir su inteligibilidad.

Barthes y Vilches consideran que la idea del texto procura unificar al filme como objeto significativo en un nivel más complejo que implica necesariamente al lector, la unidad del discurso. Hablar de texto fílmico es hablar de discurso significativo, diría Aumont, pues implica un proceso de estudio no sólo sobre las codificaciones de la materia fílmica, sino cómo éstas son articuladas discursivamente. La interpretación del discurso depende en gran medida de los lectores, quienes deben actualizar la coherencia textual. Así por ejemplo la noción de gran sintagmática del film metziana, que parte de simplemente expresar que cada una de estas unidades es una configuración de códigos heterogéneos, en una unidad textual macro que es el filme, responde a que el sistema se constituye en las relaciones de montaje de las unidades, discursivamente. Esta noción de texto subsume toda categorización que intente determinar las partes del filme, no pretende en ninguna medida ser

reduccionista, sino partir de la idea palmaria de que el filme es una composición sintagmática a partir de una unidad de discurso, y por su puesto encadena imágenes como neologismos de significado dentro del encuadre, que puede comprenderse en términos de Eco¹⁴³ como semas a enunciados icónicos, que luego son unidos en secuencias según indique determinado rumbo de la acción o en escenas por resoluciones espacio-temporales, para alcanzar por último el estado máximo de la obra en sí, el filme como texto.

Centrarse en el problema de los códigos que intervienen en toda obra de arte, en todo proceso de comunicación, es centrarse principalmente en la inmanencia del objeto. Una unificación en el tejido de elementos que conforman un todo arbitrario, puesta en obra, materializado. Sí se aprecia la óptica de un autor fílmico, este texto está compuesto por una multiplicidad de códigos que flexionan y explotan el lenguaje del universo de las imágenes en movimiento. Desde el punto de vista del lector son las pistas puestas estratégicamente para que pueda desarrollar un plan programático inconcluso, abierto a la colaboración constructiva, un ejercicio que debe actualizarse. Dadas las miradas hay variaciones en la comprensión de los códigos, pero innegablemente debe haber o conocimiento o acuerdo entre las partes para comprenderlos. Es de interés meditar sobre qué tanta conciencia poseen los autores de dichos códigos, y cómo, por ejemplo, algunos (cine de autor) son capaces de manipular y hacer asociaciones creativas desarrollando nuevos códigos o codificaciones que violentan y desplazan el sentido de otras codificaciones.

Una respuesta a esta movilidad de los códigos que componen el texto fílmico, se encuentra en el desarrollado problema de los modelos de representación y las salidas que da la meta-representación a la consciencia referente a los fenómenos. Los códigos sin embargo no dejan de desempeñar un rol funcional dentro de la generación de la obra en el plano estético, pues la preocupación del

¹⁴³ ECO, Umberto. *La Estructura Ausente*, Op cit., p. 223-227.

director sigue estando en el desarrollo de las posibilidades expresivas que le brinda el material fílmico en su calidad de autor. Es necesario entonces la capacidad de interactuar y conocer los códigos para desenvolverse en las potencias y privaciones del medio fílmico, encontrar la forma de articular sus decisiones estéticas en unidades significantes discursivas, en bloques sintagmáticos lo suficientemente codificados para que sean inteligibles al lector modelo que todo autor tiene en mente.

Un uso de los códigos no fundado en el uso emblemático, ni regido por reglas, sino un uso constructivo, permite al autor fílmico desarrollar discursivamente una reflexión estética en términos de conocimiento. Es más, sin un uso relegado de los códigos ningún director sería capaz de vehicular con éxito el más simple mensaje en un filme. De esta manera el estudio de los códigos es uno de los medios de acceder, valiéndose de entidades reales, al universo estético del autor y sus relaciones con el contexto cultural donde se enriquece y con el cual está en abierta pugna. Los códigos son una de las instancias por las cuales se reconoce el significado y se construye un sentido que la sombra del autor deliberadamente urdió en su construcción.

El cine de autor, dadas las condiciones de sus modelos de representación está en la capacidad de movilizar o destruir andamiajes paradigmáticos que responden a codificaciones reconocidas y probadas constantemente. El proceso de movilidad en el texto que estos sujetos alcanzan, está dado gracias a que las condiciones de heterogeneidad de los códigos, los específicos a la materia y los que prestan otros lenguajes, permiten un rango de tolerancia lo suficientemente amplio para que la expresividad del cine sobreviva a través del tiempo. El autor es capaz de movilizar codificaciones en la disposición de las imágenes, pasando por las relaciones sintagmáticas expuestas en el mensaje, hasta un universo extra-semiótico, generando nuevas relaciones de lectura para los espectadores que decodifican los textos fílmicos. La movilidad es una cualidad que necesita

de la mente de un autor, lo suficientemente consciente de su obra, para poder poner en cuestión los paradigmas que lo rigen y que alcanza niveles lo suficientemente legibles para que no se pierdan en una discurso virtualmente inconexo y cerrado.

4. RASGOS IRRESOLUTOS DEL CINE DE AUTOR: LECTURAS DE LA DIFERENCIA FÍLMICA

Todo ejercicio teórico puede seguir diferentes líneas para procurar descubrir las determinaciones que dan sentido a un objeto de estudio particular. Tal presupuesto avala la posibilidad de seguir diferentes opciones analíticas al momento de tratar, como en el caso del cine, un objeto de estudio fluctuante, que por su constitución puede ser apreciado desde muy diferentes disciplinas o estudiado con metodologías contrapuestas. Una tara a la que es difícil escapar, es la determinación histórica frente al objeto estudiado, en la medida en que las condiciones temporales de la creación de la obra, y el momento en el tiempo selecto para estudiarlo, seguramente pueden variar, hecho que implica una difícil tarea para encontrar presupuestos comunes en la materia de análisis.

Por esto el interés de estudiar ciertos casos de cine de autor, pese a que no escapa a determinaciones historicistas, sobretodo sí se piensa en la necesidad de especular, en el caso de los modelos de representación, en los referentes que estos actualizan, es centrarse en la inmanencia de la obra fílmica. Tal ejercicio analítico pretende descubrir cómo toda la problemática desarrollada frente a la articulación de los modelos, las rupturas generadas a partir de la meta-representación, el conocimiento estético de temas diferentes, y el aporte general al desarrollo semiótico del cine, se lleva a cabo en lo particular de las obras, en el sutil hilo que urde cada autor en su trabajo, y que desde ese nodo pragmático, impacta la cinematografía en general.

La preocupación por lo inmanente de la obra, procura descubrir cómo toda coordinada teórica permite una comprensión más profunda de cada caso. Así,

al estudiar un puñado de autores fílmicos, se pretende no sólo esclarecer el sentido particular de sus obras unidas por un fino hilo personal, sino, en este caso, comprender cómo las tres coordenadas teóricas que instauran esta mirada al cine de autor se concreta y posibilitan un acercamiento a tan complejo fenómeno. Por utilidad metodológica, se ha dividido el estudio del grupo de autores fílmicos selectos en tres unidades, determinada cada una, por los tres problemas teóricos expuestos. La pretensión es que al poder estudiar detenidamente cada uno de los problemas por separado, se generen luces aclaratorias frente a este tipo de cine. Sin embargo, esto es simplemente un proceso metodológico, pues las tres coordenadas no puede escindirse entre sí, por lo que pese a que cada aparte se centran en un problema teórico específico, aparecen alusiones a las dos restante para comprender totalmente todas las conexiones.

El estudio de cada autor, por ser en esencia un estudio de casos particulares, de unidades de análisis únicas, implica un acercamiento detenido a la obra, y lo que ésta en sí, sin preocupaciones externas a ella, puede proporcionar. Por igual, como toda lectura analítica, el acento recae sobre uno u otro aspecto del conjunto de la obra de cada autor, sin agotar en lo más mínimo todas las posibilidades interpretativas que ésta ofrece. Esta lectura, entre muchas otras, es una obra abierta, una posibilidad de interpretación constructiva para descubrir sentidos. Así, pueden haber sobre los mismo nodos, visiones diferentes, todas ellas en pro de un centro, del sentido como médula, que pese a que nunca logre alcanzarse, puede, gracias a múltiples acercamientos, a miradas insistentes desde diversas posiciones, generar una saturamiento teórico, que permita un nivel coherente de interpretación que satisfaga a los críticos fílmicos. Este capítulo, pretende entonces, ser simplemente eso, una posible lectura en aras de acercarse a la tan lejana saturación teórica, de la que posiblemente hoy el cine de autor dista en demasía.

4.1 DIVERGENCIA ESTÉTICA

4.1.1. Win Wenders: Puesta en obra de la verdad del problema del movimiento

La línea de autor que ha trazado el recorrido emprendido en este trabajo, se hace evidente al revisar la filmografía de un director como Win Wenders, que sin recelo, convierte a su obra en la posibilidad de meta-representar los contenidos problemáticos que le atañen. De este modo una lectura estética permite descubrir el modo en que la obra logra el calificativo de arte, siguiendo las ideas del autor que da origen a los filmes, a la independencia que les permite subsistir de un modo autónomo. De las preocupaciones sucintas en la obra de Wenders interesa, principalmente, el problema del movimiento y su relación dialéctica con la idea de viaje, que desarrollados en su obra permiten poner en obra la verdad estética del movimiento fílmico.

Determinar el modo en que se establecen las posibilidades de compenetración con ciertas conclusiones en torno a una temática específica, descubrir en la lectura estética, cómo una obra de arte proporciona conocimiento sobre la obra que aparece en la obra, implica el recorrido por los aciertos poéticos que dan solidez formal a la obra de arte, para alcanzar realmente, mediante la interpretación correspondiente, la idea de verdad. De esta manera lo importante no es determinar las constantes de una poética, sino cómo en tal idea se articulan las cualidades estéticas de la obra. En el caso de Wenders, la acentuada idea de su realismo poético, o la intención de guiar su trabajo artístico por medio de los tiempos largos y los ritmos lentos, o en los paisajes visuales, espacios retratados plásticamente, simplemente constituyen elementos constitutivos de la obra en los que puede leerse cómo Wenders alcanza el ser de los objetos que son preocupación temática y formal de su trabajo.

La búsqueda en el trabajo de Wenders, remite a la necesidad de señalar dónde radica la artísticidad de su obra, qué tipo de constantes actualizadas en la lectura de su trabajo le permiten al espectador encontrar frente a sus ojos, filmes dignos de ser llamados obras de arte. Este proceso, puede ser el inicio y final, simultáneamente, de toda mirada estética; inicio en la medida en que intentar señalar si una obra es arte, permite descubrir la verdad puesta en obra, y final, porque es precisamente ese conocimiento, la verdad encarnada en la obra, la que esconde la idea de arte, de goce estético. Interesa estudiar como la preocupación fílmica de este autor procura un conocimiento artístico de la idea de movimiento, por una parte presente en la vida del hombre contemporáneo, y presente por antonomasia en el cine. Ambas ideas se cruzan y sugieren nuevos sentidos en la filmografía de Wenders. Esta primera idea que ha de originarse, como se sugiere en sus modelos de representación mental, puede seguirse primero en las soluciones de articulación en el modelo fílmico para materializar la verdad sobre el movimiento inconcluso o un movimiento eterno, en determinar cuáles son las soluciones pragmáticas para vehiculizar los modelos, para luego a través de ellos realizar la lectura estética.

Wenders se encuentra en esa señalada línea del cine moderno que se revela contra la imagen-acción¹⁴⁴, y pretende dar nuevos rumbos al desarrollo cinematográfico a partir de la potenciación del flujo temporal de las imágenes en movimiento. Su interés por la imagen pura, por desarrollar un cine que, si

¹⁴⁴ El mentado problema de la imagen-acción, que es incisivo, pues sirve de punto de quiebre, por lo menos en la crisis del cine clásico, que inicia con el cine moderno, para comprender en qué línea se mueve el cine contemporáneo, es una postulación que Deleuze desarrolla para explicar cómo las tradicionales imágenes fílmicas están supeditas al desarrollo de una acción dramática del relato. La crisis surge cuando hay un desplazamiento de tal línea de acción, lo que hace que el movimiento en la imagen sea un movimiento del mismo signo visual, un énfasis, en términos aristotélico, en la pasión de la imagen, lo que deja de lado la idea de que el movimiento está determinado por condiciones externas como el relato. El movimiento que le es inherente, y no el movimiento que extrae de una historia para subsistir. Para ampliar este problema confróntese el capítulo dedicado a la crisis de la imagen-acción en DELEUZE, *La imagen-movimiento*, Op cit., p. 275-299.

bien, está aunado al problema de la narratividad, es capaz de ir más allá de éste, le permite a Wenders poner de manifiesto la existencia de dos ideas diferentes frente al movimiento: la idea de un movimiento inconcluso, un falso movimiento evocado en el título de uno de sus filmes, y la idea de un movimiento trascendente, uno que escapa a los hechos físicos, un movimiento poético. Así el ir más allá del movimiento, es un proceso que en la primera línea limita, intenta negarlo, y en la segunda lo potencia, una preocupación que tiende a esa idea hegeliana de eternidad en el arte.

Este nivel de instauración de las constantes de representación fílmica del autor, representan el interés de Wenders por la construcción de un espacio estático, un espacio físico en el que el movimiento parece ausente. El interés por planos estáticos, que procuran mostrar la ausencia de movimiento al interior del cuadro, donde la realidad retratada, la realidad del hombre, es estática, es una realidad fija. El uso de planos extensos, que en la mayoría de los casos no muestran movimiento en los elementos que los componen, o cuyo movimiento es mínimo y tan poco acentuado que pareciera ser una ilusión, son representativos en el **Estado de las cosas**. La idea de detener el rodaje de la película de ciencia ficción, historia del filme, es articulada por Wenders a partir de una combinatoria de planos estáticos con planos en los que se perciben sutiles movimientos de cámara. La idea de quietud del hombre contemporáneo, de un movimiento inconcluso que aparece pero se desarrolla parcialmente, se incrusta en los planos que presentan a los diversos personajes encerrados en el cuadro que los retrata. Cada personaje que yace en el hotel sin poder continuar el rodaje del filme, se mueve dentro del cuadro pero no puede escapar de los límites que éste le presenta, proceso en el que todo movimiento es inconcluso, siempre a la espera de poder concretarse, y que casi siempre tiende a desaparecer negando la movilidad física.

Este primer movimiento, el movimiento inconcluso, que procura negarse a sí mismo, movimiento humano que convierte a los personajes en seres que tienden sobre sí mismos sin poder llegar a ninguna conclusión, y movimiento fílmico que niega la movilidad de las historias, que procura atrapar en el instante, borrar la idea de flujo temporal, aparece en una primera etapa wenderiana en que la puesta de la verdad en obra está precisamente en un movimiento que no puede estudiarse científicamente, un movimiento que está aunado al problema de la percepción del lector, a la construcción mental que haga de éste, al influjo temporal que la consciencia ejerza sobre la captación del falso movimiento. Wenders explora el concepto mismo de representación en tanto ésta es el mecanismo que posibilita todo tipo de conocimiento. Un ejercicio fílmico en el que la imagen pura, aunada en esta primera instancia al movimiento inconcluso, a la estaticidad física, la no-movilidad de las cosas representadas, pretende mostrarlas tal como son. En otras palabras, un autor como éste, presenta de modo abierto en su obra, la necesidad de alcanzar las esencias de la realidad, la búsqueda ontológica del ser que compone un mundo que se presenta ante la mirada del hombre. Por esto, procura un desarrollo visual en el que el movimiento desaparezca para dar paso a unos objetos en sí, para que puedan ser estudiados por el pensamiento. Sin embargo, la puesta de la verdad en obra, no radica en esa intención de descubrir las esencias en la negación del movimiento, sino en el ser que se manifiesta en los objetos de la obra, el verdadero ser del que Wenders logra adueñarse, del que logra un conocimiento en sus filmes, un ser de los elementos que aparecen en conjunto en cada filme, aunados a unas delimitaciones espaciales, a un tiempo difuso, a la negación del movimiento. Esta primera línea de Wenders entrega la idea de un hombre contemporáneo que se mueve pero no avanza, de un proceso cíclico de movimiento y la negación del movimiento ejercido. El falso movimiento es el conocimiento que de modo estático pretende verter Wender sobre el hombre perdido en las ciudades, hombre víctima de un espacio exterior, y el hombre que no se controla así mismo, víctima de sus confusiones internas. En el caso

fílmico, la verdad puesta en obra sobre el movimiento, reafirma la tesis de Deleuze¹⁴⁵ sobre el cine como falso movimiento, una tesis donde el movimiento simplemente está en apariencia, figuración encarnada en un movimiento físico que no se desarrolla, que se simula, un movimiento de los personajes que parecieran cambiar de estado, pero siempre terminan sobre sí mismos, donde empezaron, incapaces de liberarse de una identidad mono-temática, de una unidimensionalidad insuperable.

La idea de la verdad puesta en obra sobre el movimiento, sobre el ser estático de las cosas, de los espacios inmóviles que devoran cualquier intento de movimiento, o el ser de los hombres que pese a la idea de movilidad está imposibilitado para determinar un rumbo, para trazar un movimiento, o el ser del movimiento fílmico que es simplemente falso movimiento, aparecen una y otra vez en la intención de Wenders de representación de las cosas en sí. Hecho que por otra parte, es imposible de alcanzar de un modo totalizante, puesto que la obra, muestra es un acaecer de la verdad sobre el movimiento, en este caso su inconclusión, su circularidad, su imposibilidad de completud. Queda inmersa la idea aristotélica de que del ser se predica de múltiples maneras, pues el conocimiento estético es un modo preciso de apelar a la existencia, de mostrar un ser en obra, un ser que sólo puede ser legible en la obra y no en el objeto referenciado. Sin contar, por supuesto, que tal noción del estagirita es la que permite comprender cómo en el trabajo de un mismo autor pueden hallarse diferentes verdades sobre un mismo problema, la idea de una movilidad permanente, un movimiento poético que permite el desarrollo constante del hombre.

Filmes como **Alicia en las Ciudades** o **El Estado de las Cosas**, ponen en la palestra fílmica la idea de ese movimiento wenderiano que no se desarrolla por completo, la inconclusión que tiende a negarlo. Por ejemplo, la secuencia inicial

¹⁴⁵ DELEUZE, Imagen-Movimiento, Op cit., p. 13-26.

de **Alicia en las Ciudades** en que el protagonista divaga por la ciudad, y es presentado en diversos planos, combinando la estaticidad del cuadro, con algunos travellings que por el contrario sí sugieren directamente el movimiento, representa un estado intermedio en el que la preocupación del autor está en la construcción misma del personaje en el decurso del filme. Los protagonistas de los filmes de Wenders están siempre en movimiento, en búsquedas constantes. La necesidad de concentrarse en el desplazamiento, en la vitalidad que el movimiento sugiere, aparece en la idea de viaje que emprenden los personajes de sus filmes siempre en un proceso de conocimiento del entorno, un descubrir a través de la imagen, la realidad de las cosas, el ser de los objetos; por eso no es extraño que el protagonista de **Alicia en las Ciudades** sea un reportero con una cámara fotográfica, o que el protagonista de **El Estado de las Cosas** sea un director de cine acompañado de su cámara portátil.

El autor logra mediante los personajes protagónicos, disgregar esa idea expresa en otros personajes de la negación del movimiento, para articular una de movimiento parcial, puesto que siempre la divagación, el viaje emprendido es un viaje que no alcanza un final, o que se convierte en viaje permanente, en que el movimiento físico no puede equipararse a un movimiento interior o de conocimiento, pues en la mayoría de los casos no hay resultados, ni conclusiones. El protagonista de **Alicia en las Ciudades** recorre junto a la pequeña Alicia diferentes lugares en búsqueda de su abuela, proceso en el que el movimiento físico está representado junto con la búsqueda del personaje por la historia que quería contar, la búsqueda personal en la que no hay movimiento, pues no encuentra una respuesta, y termina sin ninguna movilidad interior, sin un cambio de estado que sería la secuela de la actualización de un movimiento. El caso del protagonista de **El Estado de las Cosas** en que la búsqueda del productor de la película, una búsqueda que implica el desplazamiento físico en la ciudad en pro de una respuesta escueta, termina en las disquisiciones sobre el problema de las historias, de la repetición

de una misma fábula en diferentes obras, la preocupación del director por las imágenes, por la obra. Sin embargo, en un proceso en el que parece vislumbrarse el cambio interior, el movimiento que genera alcanzar conocimiento sobre una problemática se ve culminado con la muerte del personaje. En este caso se articula esa idea heideggeriana de que la muerte es una de las cosas últimas que queda puesta en obra como la inconclusión fehaciente del movimiento emprendido, movimiento que se niega o queda inacabado.

Siguiendo entonces la idea de que son múltiples las formas de predicar del ser, en la obra de Wenders puede encontrarse una verdad diferente sobre el movimiento, un movimiento poético, que busca permanentemente su desarrollo, pese a que no sea acabado. El ser del movimiento aparece como el ser de un movimiento de búsqueda permanente, de la razón de ser del hombre y la razón de ser de las imágenes y su encadenamiento temporal. **El Cielo Sobre Berlín** es un filme donde puede observarse el desplazamiento en el acaecer de la verdad del ser del movimiento. Su esencia no radica en la estaticidad, en la simulación de quietud, sino en su desarrollo a partir de la mirada. El movimiento es en la medida en que existen seres conscientes capaces de actualizarlo, de desarrollarlo. Wenders convierte a la cámara en la materialización de la conciencia del movimiento. Todos los desplazamientos en este filme, presentan la mirada que ejercen los personajes sobre el mundo. El movimiento está dado por la necesidad de movimiento de la conciencia, de conocer, nuevamente, la esencia de las cosas. Los ángeles de la película son personajes que divagan por la ciudad y que permanentemente ejercen una mirada consciente sobre todo tipo de lugar. El movimiento es el resultado del movimiento de los seres, escapando a la idea de movimiento físico, que aunque no se niega, si queda relegada. Los personajes convierten al movimiento de conciencia en un movimiento poético, pues el movimiento de las preocupaciones sobre el estar del hombre en el mundo, es una mirada sobre la

razón de ser de la existencia, una mirada sobre el movimiento interno. El movimiento interno así, es un movimiento eterno, pues el ángel que se vuelve humano constata que toda búsqueda, relacionada con la idea de búsqueda inmersa en los viajes de los personajes de los otros filmes, es una búsqueda sin final. Así se rebate la búsqueda inconclusa, la que queda sin terminar, por la búsqueda permanente, la que no se acaba, pues su ser es la permanencia, el movimiento absoluto.

La verdad puesta en obra, no es otra que el conocimiento de un movimiento poético, la idea de un movimiento que sólo es posible en la medida en que existen seres que lo dotan de sentido o en su defecto, lo actualizan en un proceso que pretende ser significativo. El problema de los sentidos desarrollado en **El Cielo Sobre Berlín** y en **Tan Lejos, Tan Cerca**, es un problema en el que el hombre moviliza su necesidad de sensaciones y la angustia existencial del sujeto contemporáneo frente a los espacios que no comprende, frente al movimiento físico sobre el que no tiene dominio. En el caso fílmico se presenta esa idea de movimiento que ha atravesado a las historias desde el origen del cine, el movimiento permanente de una idea narrativa en los filmes que debe repetirse en cada actualización de la obra. La idea de que el movimiento en el cine es un movimiento permanente siempre que exista una mirada que lo actualice.

4.1.2. Andrei Tarkovsky: Lo absoluto del tiempo en el montaje interno

El trabajo de Tarkovsky presenta diferentes constantes que, básicamente, permitieron a toda la reflexión en torno al desarrollo del cine luego de las rupturas con el cine clásico en la década del sesenta continuaran, y a la vez, algunas relevantes nociones que enriquecieron el cine que adquirió como rótulo, moderno. Su trabajo es citado en múltiples ocasiones para resaltar la importancia de otros terrenos del desarrollo fílmico, siguiendo ideas precisas

como la crisis de la imagen-movimiento, la necesidad de superar la idea de movimiento anclada a las direcciones narrativas de la acción, y principalmente, una nueva orientación del tiempo fílmico y en general de la idea de tiempo para el hombre. Podría afirmarse entonces, que el trabajo de este autor prolongó las líneas de ruptura con el cine clásico (se aleja de la imagen-acción, y se interesa por la imagen-tiempo¹⁴⁶), y que aportó con el desarrollo de unas particulares construcciones fílmicas, al enriquecimiento de la cinematografía, a la posibilidad de hacer constante exploraciones en tal terreno.

Interesa seguir una relación doble en torno al problema del tiempo en la obra de Tarkovsky por varios motivos. El primero es que todo el desarrollo teórico sobre el cine moderno, que es el que interesa al presente trabajo, gira sobre la necesidad de explorar cómo el arte cinematográfico es un arte de la temporalidad, dado que la fluctuación de las imágenes en movimiento sugiere siempre el desarrollo del tiempo, la trascendencia de éste en cada filme. El segundo motivo de importancia es que la obra de este autor sugiere una noción de temporalidad para el hombre que privilegia necesariamente una idea de mediación subjetiva en su realización, la existencia del tiempo como un hecho de la realidad interna. Hecho, que implica una noción de temporalidad completamente diferente en la actualización del filme, en la percepción y organización que el espectador puede ejercer sobre éste. El tercero de los motivos, en el que se procurará profundizar, es la complementariedad dialéctica que alcanzan los filmes de Tarkovsky convirtiendo al tiempo fílmico en el co-relato del tiempo subjetivo, implicando una lectura en tal dirección para comprender el sentido del absoluto, de la preocupación por un proyecto unificador del hombre y el universo, o del sujeto y el objeto.

¹⁴⁶ La imagen-tiempo, es la noción deleuziana utilizada para comprender el interés del cine moderno por la pasión de la imagen en tanto signo. Esta reemplaza el problema de desarrollar una acción dentro de lo representado y se preocupa por que el flujo temporal determine el

Tras de esa idea de complementariedad dialéctica entre el tiempo del filme como objeto y del tiempo como posibilidad del entendimiento para unificar la multiplicidad de sensaciones de la realidad, se esconde el desarrollo dialéctico de forma y fondo, que da coherencia al legado hegeliano que pretende un arte sustentado estéticamente en este principio. De este modo la construcción temporal del filme, su peculiar desarrollo de los fragmentos significantes, sugiere que las formas fílmicas en relación con el tiempo, son una alegato manifiesto sobre una determinada concepción del tiempo, que indica que tal noción sólo puede ser entendida por medio de la intervención de la razón, por la intervención de un ejercicio intelectual, que en este caso se guía por lo absoluto, por una búsqueda de tal idea a través del tiempo que presenta la realidad.

La auscultación sobre el desarrollo estético del cine, sugiere en el caso de Tarkovsky, la idea de una poética de lo absoluto, estado en sí pragmático que presenta la posibilidad de conocer estéticamente el problema de una idea alterna del tiempo fílmico. Tal proceso deja al descubierto que el desarrollo estético del cine moderno, pone el acento sobre el problema del tiempo y sobre la necesidad de que el arte permita un conocimiento sobre éste. Del mismo modo un arte enraizado en lo temporal, no sólo en su construcción material, sino en su preocupación por explorar el sentido que tal materialización implica, señala que la humanidad misma está siendo cruzada por un desplazamiento en las bases epistémicas en que se construye tal noción.

Lo primordial será analizar cómo Tarkovsky da coherencia a la idea de tiempo para ordenar la realidad, pero no como un proceso que acontece de un modo independiente al hombre, sino por el contrario, que la realidad sobre la cual el hombre circula, en la que construye su propio proyecto de humanidad, es una

movimiento y el sentido de todo cuadro fílmico, de las obras en general. Para profundizar véase DELEUZE, Gilles *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.

realidad organizada a partir de asociaciones temporales ejercitadas por el pensamiento. Sus filmes presentan una organización temporal que niega la idea occidental de linealidad progresiva del tiempo, y sugiere un tiempo abierto, un tiempo que sólo se comprende desde y por el pensamiento, es decir, ese tiempo existe sólo en la medida en que el pensamiento lo configura, y cobra sentido o puede ser interpretado, por el uso del mismo pensamiento. Ejercicio que tiene como punto de partida y de llegada el pensamiento, y donde el tiempo ejerce una función de medio y fin, por el que se ordena la realidad y donde la pregunta por su ser, es la pregunta que atañe al ser mismo del universo. En una comparación abierta, Tarkovsky logra dar viabilidad a la idea del absoluto esgrimida por Hegel, en la que el conocimiento que hace el hombre de la realidad misma es un conocimiento histórico cruzado por tres estadios: la lógica, la naturaleza y el espíritu. Así la búsqueda del absoluto, es una búsqueda que en la estética fílmica dispone dialécticamente de una lógica fílmica temporal que descubre la naturaleza, la realidad objetiva, sólo a través de una actividad del pensamiento, de un ejercicio intelectual que organiza y comprende esa lógica temporal con la que descubre el ser histórico del hombre y procura el absoluto como telos, como finalidad.

El desarrollo dialéctico de este doble tiempo, expone la necesidad de hacer de la relación entre esta idea hegeliana del ejercicio unificado de ambos polos, lo que se desarrolla y el modo de hacerlo, de una relación que genere conocimiento y procure ser una vía que capte o tienda al absoluto. Tal idea queda expuesta de modos diferentes en sus filmes, por ejemplo en **Solaris** tal noción dialéctica presenta la idea de un tiempo subjetivo, un tiempo del pensamiento en la imposibilidad de reconstrucción de un tiempo lineal, decantado de la estadía de los personajes en la estación espacial. El argumento de ciencia-ficción que sitúa a los personajes frente a **Solaris** y la extraña influencia que el mar de este planeta ejerce sobre los personajes, borra las señales narrativas que permitan al espectador reconstruir el tiempo real, introduciéndose en la idea de un tiempo

interno, de un tiempo individual que determina la relación de un colectivo. Tarkovsky explora con sus personajes la relación entre el individuo y el colectivo, procurando sugerir que ambas nociones se construyen de un modo separado, pero que son en últimas elementos de un todo. El mundo interno de los personajes refleja la idea del mundo colectivo; poner en cuestión el valor del conocimiento científico por la prelación de las relaciones interpersonales, por el espíritu mismo, es negar los resultados colectivos y al mismo tiempo rescatarlos. En **Solaris** el conflicto interno del personaje se vivencia en la posible reconstrucción del tiempo interno de éste, de la búsqueda que éste emprende dentro de sí. El estudio científico del mar de **Solaris** encarna la necesidad de estudiar la naturaleza, como sus conflictos internos, de comprender el espíritu, (ambos cabos dialécticos que tienden hacia lo absoluto), para comprender el universo y la situación del hombre en éste.

Por otra parte, **Andrei Rublev**, presenta una idea diferente de tiempo, en el que primero no se niega la idea de tiempo cronológico, un tiempo que transcurre conforme a una medida, los años que pasan, pero que al interior de cada lapso reseñado y a la vez separado de los otros por la arbitrariedad de una medida, se esconde el verdadero tiempo, el tiempo que vivencian los personajes, un tiempo que transcurre según su medida subjetiva, es decir su medida interna (tiempo psicológico) y la medida que establecen con todo lo que los rodea. Especialmente Tarkovsky logra en sus filmes construir esa idea de tiempo que tiende hacia un absoluto en el que tanto naturaleza como espíritu se encuentran, no sólo en una imagen-tiempo que subsume a la imagen-movimiento que construye el drama del filme a partir de las acciones que desarrolla el relato, en una imagen tiempo que escapa al movimiento físico del personaje o al movimiento trascendente de su ser, sino en una imagen-tiempo que sigue la relación entre el sujeto y la naturaleza. Por esto sería un error señalar que la imagen tiempo escapa al personaje para descubrir el espacio, pues lo que sugiere es esa relación temporal que el personaje establece con el

entorno. El espacio está medido por la mirada que el personaje impone, mirada que puede ser una mirada ausente, de un personaje que no identifica al espectador, pero que es una mirada permanente palpable en la cámara expectante y móvil. Esta idea alcanza interesantes matices en **El Espejo**, filme en que planos reincidentes, como el del viento asolando una pradera y derribando los objetos de una mesa (secuencia reiterada a lo largo del filme), proporcionan una imagen que sólo es interpretada a la luz de la interioridad de los personajes que viven el drama, de los personajes que buscan la relación con la naturaleza, que buscan la identidad.

El problema de un tiempo que sugiera lo absoluto, que sea medio y fin de tal objetivo, queda magistralmente construido en los complejos planos secuencias que utiliza el director, que por ejemplo, alcanzan interesantes niveles dramáticos en **Andrei Rublev** (piénsese por ejemplo en las secuencias de batalla o incluso en las secuencias al interior del templo donde Rublev trabaja y padece su tragedia). Tarkovsky procura desarrollar esa noción de una temporalidad en aras de buscar lo absoluto, en el acto de trazar largos recorridos de la cámara frente a la narración que realiza, sin violentar en este proceso, no el movimiento de la acción, sino el tiempo que da sentido al movimiento. La preocupación principal recae en que todo movimiento de la relación dialéctica entre el espíritu y la naturaleza, todo proceso de auto-conocimiento de la realidad, fin del absoluto, es un proceso que necesita de tiempo, de un tiempo que está instaurado por la necesidad del sujeto que conoce y las prerrogativas que la realidad objetiva le impone. De este modo los largos planos-secuencia como por ejemplo en el que Rublev, personaje principal del filme, sostiene diálogos con el Griego, desarrollan una temporalidad que determina el movimiento de los personajes, deja que sus preocupaciones internas, que la búsqueda que emprende en pro de la existencia misma determine la duración del plano. Lo que se presenta es una duración temporal del plano-secuencia en relación con las necesidades de búsqueda que los elementos puestos en escena necesitan.

Sin embargo el sentido del plano secuencia, esto lo sugiere Vicente Sárnhez-Biosca¹⁴⁷, pone de presente las marcas de enunciación; destacan, para el espectador, la existencia de un narrador que organiza lo que ve. Tal situación refuerza esa idea dialéctica desarrollada entre el tiempo fílmico y la existencia de un tiempo subjetivo, pues en ese proceso de plano secuencia en que el lector se percata, pese a las cadencias de la cámara, a sus sutiles movimientos, de un sujeto de la enunciación, en tanto que ponerse al descubierto, es poner al descubierto que el tiempo es organizado por el pensamiento, el pensamiento del autor en este caso, y que el espectador mismo es el que lo reconstruye, le da un nuevo orden, negándole al tiempo existencia propia. Es un tiempo para la actualización del hombre que lo usa.

Por otra parte, Tarkovsky procura escribir fílmicamente con planos secuencias sutiles, leves, que niegan esas huellas de la enunciación, para mostrar que esa realidad que se desarrolla medida por un tiempo, es una realidad que esconde la esencia que sólo puede ser develada en el absoluto, en el conocimiento de un desarrollo del espíritu que se manifiesta en la naturaleza, en la existencia objetiva, y que tiende hacia tal auto-conocimiento, explorándose, descubriéndose. Por esto las imágenes son imágenes de descubrimiento, descubrimiento de los personajes de su interioridad y de lo que les rodea. En **El Espejo**, por ejemplo, las imágenes descubren el peso de lo exterior en el viento que se moviliza cercano al drama de los personajes, o en el reflejo mismo entre los personajes; la idea del espejo es la idea de que la madre del personaje se asemeja a la madre de su hijo, y que él en su niñez se asemeja a la niñez de su hijo. Discurso que sostiene que la identidad colectiva se basa en la identidad individual, y que ese proceso que se repite históricamente, traza la ruta al absoluto, que el auto-conocimiento es un conocimiento de lo que se repite o lo que se refleja en el decurso del universo.

El plano secuencia sugiere una nueva idea de montaje, el montaje al interior del cuadro en el que el partícipe principal es el movimiento dirigido de la cámara y el desplazamiento de los personajes al interior del cuadro. Tarkovsky procura un ordenamiento premeditado donde el orden temporal indica las variantes del encuadre, y el desarrollo del drama. Tal proceso en que la idea de tiempo no tiene fragmentaciones acentuadas, hechos que no se preocupan por la destrucción de un tiempo real progresivo, sino por mostrar los cambios temporales, sólo cuando el pensamiento los necesita, cuando es necesario un cambio de tiempo en el modo de organizar los datos, intenta presentar la relación sujeto-objeto como una relación de múltiples elementos en una totalidad. El plano secuencia implica un montaje interno que está perfectamente diseñado para sugerir ciertas relaciones, mostrar ciertas cosas con un orden previamente mentado. En este ejercicio en que en una misma línea de tiempo se muestra una infinidad de situaciones, Tarkovsky presenta la idea de totalidad que sirve de parangón con lo absoluto. Todo sucede simultáneamente, todo está dado como una multiplicidad de sensaciones desordenadas, por tanto el orden temporal, el tiempo como medida percataada, en este caso por la mirada, es el que da orden. Así un montaje al interior del cuadro, es un proceso que da orden a un caos de sensaciones, sin negarlas, sin negar que están todas presentes, que suceden sin un orden, que el orden, que la lógica es el eslabón que completa la triada de lo absoluto, sólo es posible si alguien lo pregona, el espíritu que observa la naturaleza y permite el auto-conocimiento del absoluto, el director que organice el montaje al interior del plano, da al tiempo fílmico una función lógica, lo convierte en la posibilidad de entender el film como un todo, el cine como un eslabón en el camino hacia el absoluto.

¹⁴⁷ SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. El montaje cinematográfico. Barcelona: Paidós, 1996. P.199-213.

4.1.3. Peter Greenaway: El reflejo antropomorfizador del arte

El esgrimido problema del doble reflejo fílmico, que por demás sugiere el modo de organización del cine de autor, de un cine que impele en su organización, la maestra huella del creador, del sujeto que da orden a un objeto orgánico, un objeto determinado por el movimiento, puede encontrarse en un excesivo paroxismo, en la obra del director británico Peter Greenaway. Tras todas las manifestaciones de presupuestos estéticos en la obra de este autor, sobresale principalmente la intención de convertir el segundo reflejo fílmico, el reflejo en el que operan la meta-representación fílmica y que permite dar origen a la obra de autor, en un reflejo plástico de la imagen real objetiva. Greenaway introduce a través de su obra imágenes que adquieren un nuevo estatus ontológico, por medio de la antropomorfización que da el uso de principios pictóricos.

Esta idea manifiesta propone la organización fílmica del relato por actualizar, a partir de estructuraciones visuales que presentan un espacio distribuido en dos direcciones. Primero en una dirección en la que el espacio físico está dispuesto de antemano en virtud de las necesidades de orientación del filme. Por ejemplo, toda la puesta en escena de **Prospero's Books**, está hecha en pro de un espacio físico que en sí mismo es reflejo organizado de una realidad objetiva previa, es decir es un espacio físico existente, existente en la medida que es referente para capturar ese primer reflejo estético, el reflejo que se guía por el principio desantropomorfizador. Pero a la vez es en sí, un reflejo antropomorfizador de una realidad objetiva previa, de un referente extra-fílmico.

Este tipo de desarrollo sugiere la necesidad de hacer del reflejo fílmico en la obra de Greenaway, un reflejo del reflejo, es decir un proceso que fílmicamente posee plena autonomía como se verá en la segunda línea de distribución del espacio, pero que está siendo doble reflejo (transposición en dos grados de la realidad cero), no de una realidad objetiva, sino de un reflejo plástico de dicha

realidad. La idea desarrollada de una estética a partir de un principio antropomorfizador, que convierte al arte en una nueva realidad reflejo, pero dotada del corpus humano como lineamiento de su ser, tiene un interesante matiz en ese primer reflejo que capta la cámara, en ese necesario referente real del que se sirve para producir las imágenes que serían a posteriori, fruto de un discurso fílmico en la obra de este autor. El primer reflejo fílmico siempre está erigido a partir del referente que sirve a la cámara para organizar el filme, y que convencionalmente, en la gran mayoría de películas se ha procurado, es un espacio que podría denominarse convencional, o verosímil para el espectador, en la medida en que éste le permite suponer que tal espacio existe en alguna parte, sosteniendo esa idea de que el filme no es una realidad construida sino la realidad misma. Así todo espacio físico captado en el primer reflejo debe ser un espacio fílmico creíble para cualquier persona que vea dichas imágenes, incluso en el caso de la ciencia-ficción o de películas futuristas, el problema no reside en que el espacio representado exista realmente, sino simplemente que en la captación que hace el primer reflejo mimético sugiera verosimilitud, que el espectador diga "existe, o en un futuro, seguramente existiría de ese modo". De hecho es la primera exigencia que se hace a filmes de tal impronta, que presenten una construcción espacial coherente con lo que podría ser, que comporten un grado de solidez que no haga sospechar al espectador de su artificialidad, de su hechura intencionada.

Precisamente Greenaway lleva a extremos interesantes la idea de antropomorfización, al antropomorfizar de antemano lo que no puede antropomorfizar por conducto fílmico, el primer reflejo. Como se ha señalado previamente, siguiendo a Lukacs, el primer reflejo está aunado al mecanismo técnico con que se captura la imagen, al hecho de la cámara como dispositivo que permite la producción de las imágenes. Así, independientemente, de que la selección del espacio, del marco fílmico, de la angulación selecta, los elementos representados en el espacio físico siempre están regidos por el principio

desantropomorfizador, aparecen de un modo desnudo por el ejercicio de una máquina, del ser contrapuesto al hombre, el que niega su ser móvil e intencionado, y que es ser dependiente, de movimiento limitado, heterónimo por naturaleza. El primer reflejo, y de esto seguramente es consciente Greenaway, no puede antropomorfizarse, por la señalada limitante de la máquina, y de un modo contrario a la plástica, no puede hacer de los artificios técnicos en su totalidad herramientas a la postre del autor. Sin embargo, si puede, por otra parte, hacer de ese referente del cual se vale todo proceso fílmico para organizar su material discursivo, ese referente que da vida a las imágenes, una realidad antropomorfizada previamente, antes del contacto con la cámara, y dispuesta con miras a la obra fílmica.

De esta manera Greenaway convierte al referente del que se servirá para dar vida a las imágenes de sus filmes, en especial en **Prospero's Books**, en una obra de arte en sí, rigiéndose por determinaciones plásticas principalmente. El espacio físico, que en una primera línea de interés, sobresale, no por el simple hecho de estar organizado con una intencionalidad sucinta, por ser artificioso en su distribución, pues hasta el más naturalista de los filmes, presenta un espacio físico artificioso, dispuesto de modo tal que sirva para desarrollar una situación determinada o una idea específica, sino porque este espacio, todo el tiempo, está revelando su artificialidad, está siendo una proclama de que el arte mismo es un artificio del hombre, es una realidad antropomorfizada. El espacio físico de **Prospero's Books**, presenta en cada una de sus secuencias, situaciones que difícilmente pueden suceder en el referente cultural de los espectadores y que éste, automáticamente, tiene que llevar a un plano simbólico para comprender su sentido y para entender que procura señalar el hecho de su confección, la mano que les da vida, que les dota de un ser propio. Greenaway pone al desnudo el artificio del arte, el hecho de que es un proceso mediatizado por los conscientes o inconscientes modelos de representación de sus autores, y que en el cine, pretende borrar, ocultar tal hecho, valiéndose de ese primer

reflejo mimético de la realidad. De tal manera el lector fílmico, así no se haga la pregunta de manera abierta, siempre tendrá la certeza de que ese referente del cual ve un reflejo fílmico, primero, existe y está compuesto por entidades físicas y segundo, puede o no ser el reflejo de otro referente físico existente.

En tal proceso, ya sólo cabe esperar que la reflexión sobre el segundo reflejo fílmico, que además de estudiar el espacio físico en una segunda línea, refleje una realidad que pretende abiertamente insinuar el arte, generando un reflejo fílmico que lo antropomorfiza, en otras palabras, hace del arte fílmico, arte de una realidad artificial per se, y no de una realidad a secas. De este modo Greenaway construye su obra no sobre la idea de hacer arte a partir de la realidad, sino de que la realidad misma es una obra de arte, y que por eso le compete antropomorfizar esa realidad que ya de por sí esta antropomorfizada.

Tal proceso de antropomorfizar el referente, responde en el trabajo de Greenaway al uso de una plástica barroca en que se agrupan de manera ornamental los elementos del cuadro en aras de una expresividad generada, no por el exceso de elementos sino por la forma de agruparlos. El uso de una acentuada decoración, permite presentar una idea de desnaturalización de los objetos que propende siempre por acentuar la línea narrativa de su obra. De esa forma, en **Prospero's Books**, el uso de cuadros sobrepuestos a la imagen base, permite presentar nuevos índices para el decurso de la historia de los múltiples libros de Prospero; el uso barroco de los elementos se vale de una movilidad acentuada de los elementos figurativos que acompañan las páginas de los libros, procurando antropomorfizar la idea de vida en cada texto, de movilidad de las historias que se esconden tras las palabras.

Pese a que el mismo Greenaway manifiesta que en su obra le interesa negar la idea de narratividad, desembarazarse del yugo que ejerce el hecho de desarrollar un relato fílmicamente, no logra escapar en su trabajo de una tenue

línea narrativa que sostiene la lógica del filme. De hecho, el uso del barroco en la construcción del referente que habrá de ser representado, recarga de elementos el espacio físico, para dar fuerza a la acción narrativa. Hay momentos en que se logra una interesante asociación de imágenes sobrepasando la idea de un montaje coordinado por la historia, y que pretende mostrar en un presente continuo los hechos que componen el filme, como por ejemplo en **Una Zeta y Dos Ceros**, en que se presentan consecutivamente fragmentos de partes diferentes de la historia, de la protagonista en el hospital, de los gemelos abortos con los documentales sobre animales, de la hija de la protagonista aprendiendo sobre zoología, de un modo entrecortado, sin una lógica del relato tradicional, simplemente como momentos de mismo valor en un presente continuo, un presente que se hace.

Sin embargo, lo interesante de estos desatinos de la construcción narrativa, lo que podría denominarse como equívocos en algunas gramáticas fílmicas o como transgresiones de algunas convenciones en la forma de estructurar el orden el relato fílmico, es el valor que asumen, no por el hecho de generar una escisión, sino por colocarla de manifiesto, dado que en tales situaciones las huellas de la enunciación resaltan, sugiriendo la presencia de una figura que les otorga una significación. El cine de Greenaway pretende que el espectador no pierda de vista la existencia de la artificialidad de la obra, y del autor que le da corpus a un mar de impulsos, a un caos de significantes. La poética de este trabajo abierto, en última instancia, no niega la existencia del relato, sino la omnipresencia del narrador, intentando así involucrar de un modo activo al lector fílmico, sea para que interprete los simbolismos expresos en su trabajo, para que se interrogue por una nueva lógica de ponderación del filme, o para que construya relaciones entre fragmentos sutilmente enlazados sin la tradicional idea de causa y efecto entre las acciones presentadas.

Para desarrollar la idea de una expresión estética fílmica en todo rigor, hay que centrarse en ese segundo reflejo, el de la primera instancia de captación de la realidad objetiva, y que es precisamente en el que el autor se vale de múltiples herramientas, como la misma cámara, de sus posibilidades y, especialmente, de un ramillete de codificaciones que le permiten dar forma a las representaciones icónicas que componen el cine. Greenaway utiliza los planos secuencia, espacialmente los travellings extendidos, para señalar por una parte, que el cuadro es un espacio limitante y que la extensión incuantificable de éste, debe subsumir la misma idea limitante del paralelogramo en que se componen las imágenes. En secuencias como las de **El Cocinero, el Ladrón, su Esposa y su Amante**, donde en un mismo plano se recorren diferentes espacios por un travelling prolongado, presenta la idea de ese presente continuo que se hace, de ese presente en el que se involucra al espectador. Sánchez-Biosca¹⁴⁸ es presto en afirmar que el travelling tiene la facultad de señalar en el filme, la idea de que la imagen es un momento que se hace, y no que es una realidad ya hecha. El espectador toma partido en la medida en que el movimiento de la cámara presenta la totalidad inabarcable del espacio, derruyendo el espacio acabado en el cuadro inmóvil, para descubrirlo progresivamente, con el fluir temporal. Esa segunda línea del espacio físico, aparece en el segundo reflejo, en el que Greenaway logra convertirlo, ahora con herramientas fílmicas en un espacio antropomorfizado. El travelling, muestra ese espacio barroco referenciado a partir de un movimiento donde el ojo debe moverse junto con la cámara y dar orden a cada objeto. Se le otorga a esa realidad referenciada un ser para comprenderla, pues solo la mirada del hombre puede darle sentido al espacio recorrido.

El principio antropomorfizador que opera en el segundo reflejo y permite el desarrollo estético, la presentación de una realidad reificada, o si se quiere una

¹⁴⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, Op cit., p.208-211.

nueva realidad, posee, en el caso de Greenaway, un talante especial que caracteriza su obra, y que como se señalaba, es la necesidad de vehicular sus modelos de representación a partir de un universo referencial que manipula de antemano, para que como resultado, presente nuevas determinaciones estéticas. Se recuerda por ejemplo el proceso llevado a cabo en **El Gabinete del Dr Caligari**, y todo el discurso esgrimido de lo que las construcciones expresionistas del escenario aportaron a la obra en general. En Greenaway, especialmente en su idea de romper las limitantes del cuadro fílmico, de que éste alcance otros grados de expresión mediante la superposición de nuevos cuadros, sirve para que la realidad estética articulada tenga un nuevo cariz, estética, en este caso, de una realidad de base, apreciada como obra de arte.

Así, esa mentada segunda línea del espacio físico, responde a cómo ese universo referencial se representa a partir de la idea de un movimiento perpetuo, de un presente continuo, que le da un estatus orgánico a la obra, y la idea de una antropomorfización del arte. Greenaway genera ese espacio físico extendido mediante los *travellings* y los planos conjuntos que ponen a todos los elementos barrocos distribuidos de un modo global. El espectador debe leer la misma composición barroca del espacio físico, ahora mediante las determinaciones fílmicas, como el plano conjunto, que le implica una visión totalizante del cuadro, o las angulaciones directas que muestran los elementos del espacio físico en línea recta con la visión del espectador. Tal proceso pretende básicamente que la comunión con los códigos fílmicos se realice con una participación activa del lector, primero dotándolo de cierto nivel de ubicuidad, una posible semi-ubicuidad que descubre la obra de un modo global, permitiendo dominio por encima de limitaciones o fragmentaciones narrativas; sin embargo esto se aplica al proceso de la mirada, al señalar mediante la lectura fílmica el espacio del segundo reflejo, pero que para dar una coherencia al discurso fílmico le implica interactuar con índices abiertos, como las imágenes yuxtapuestas, y la noción inconclusa de montaje que debe

terminar el lector. El interés principal es que el dominio sobre el movimiento al interior de la obra sea guiado por las mismas codificaciones fílmicas pero sin seguir lógicas discursivas condicionadas, sino a partir de encadenamientos visuales, logrando de este modo una nueva lógica del montaje fílmico mediante la mirada activa del continuo espacio físico.

4.2. LA MUTABILIDAD DE LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN

4.2.1. Michelangelo Antonioni: Meta-representación fílmica de la imagen acción en corrupción

Establecer las constantes que interrelacionan los modelos mentales con los modelos fílmicos, es un proceso que puede estudiarse de diferentes formas. Por ejemplo, un análisis profundo de los desarrollos biográficos del autor podrían verter información clave para comprender cómo construye sus modelos de representación mental, como también un diálogo profundo con él, podría dar pistas, al estudiar directamente la manifestación verbal de sus pensamientos. Para el presente trabajo, dado que el interés no son en sí los modelos de representación mental, sino el vínculo que estos establecen con los modelos de representación fílmica, será precisamente en la obra, en la lectura de los filmes donde se descubra cómo se entrelazan los modelos del autor y como se plantean soluciones, con la materia de expresión a su alcance, a cualquier tipo de problemática.

Deleuze, al estudiar el fenómeno de transición que sufrió la historia del cine con la aparición del Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola Francesa, que, por cierto, da origen al denominado cine moderno, establece una ruptura significativa en el uso tradicional que se había hecho de la imagen movimiento, dado que se pone en cuestión la reinante imagen-acción enclave fundamental de la narración sin huellas discursivas hollywoodenses, y por ende del modelo de

representación institucional regente. Los nuevos movimientos postulan el uso de lo que Deleuze denomina imágenes puras donde la vitalidad está en el ser mismo de la imagen y no en los imperativos del movimiento que en ella intervienen. El paso de unas imágenes a otras, la necesidad de superar la imagen movimiento en sí, y apostarle a una imagen pura, sin atavíos externos, es un cambio radical en los modelos de representación fílmica, una puesta en cuestión de un modelo institucional cerrado que se agotaba en sí mismo por la dependencia a determinaciones sensorio-motrices.

Tal determinación en el desarrollo de la imagen, expone las transformaciones autorales que los directores emparentados con estas tendencias, lograron en sus obras de diversas maneras. Antonioni, separándose de la herencia neorrealista, alcanza un nivel de representación fílmica diferente que instituye un modelo basado en la objetivación de estados mentales, a partir, precisamente, de movilizar las imágenes puras a límites inusitados, de sortear en cada una el peso de lo que quieren postular.

El interés en cada autor puede variar dado lo prolífico de su obra, o de las constantes autorales que puedan vislumbrarse específicamente en ejemplos concretos de su filmografía. Por tal razón, interesa estudiar el modo en que Antonioni actualiza sus modelos mentales en torno a la sociedad burguesa contemporánea, específicamente las delimitaciones existenciales del ser del sujeto de un periodo moderno, a través de la meta representación de la imagen pura en proceso degenerativo urdida en sus filmes en *Los Espacios Vacíos*¹⁴⁹ y *Los Tiempos Muertos*¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Una dificultad de los Espacios Vacíos radica en que automáticamente se equiparan a espacios físicos carentes de elementos, sin saturación alguna. Se ha de trascender tal acepción defectuosa, y comprender los espacios vacíos, como espacios carentes de movimiento narrativo, espacios inmanentes, espacios que retratan el objeto en su ser mismo, y no en las modificaciones que el sujeto ejerce sobre él.

¹⁵⁰ Básicamente pueden comprenderse la idea de los tiempos muertos como todos los tiempos comprendidos entre los tiempos con valor narrativo y que el cine de impronta hollywoodense

Entre las diferentes características que pueden encontrarse en la obra de Antonioni, las posiciones personales que quedan plasmadas en sus filmes sobre diversas problemáticas, como por ejemplo el peso de la figura femenina desvencijada en las urbes contemporáneas, el desgarramiento intelectual de la sociedad burguesa o la desintegración interna de las ciudades en periferias inconexas, interesa para este análisis determinar cómo meta-representa fílmicamente las ideas que posee, sobre el sujeto disgregado e incomunicado en una sociedad industrializada. Tal coordenada autoral queda manifiesta en una primera ruptura con el papel de la cámara en la construcción del espacio y relación particular del personaje con el tiempo en que vivencia sus acciones.

Antonioni lleva a sus máximas consecuencias el trabajo desarrollado en contra de la imagen-acción que caracterizan el cine de la primera mitad de siglo en el que todo desarrollo del relato, las líneas de impacto de su discurso subsumen la resolución temporal. En este primer caso, puede apreciarse cómo Antonioni debe escaparse a los modelos que sitúan la línea de acción de la historia como el motor vital de los filmes. Este proceso implica que el montaje como representación del tiempo, no responde a la línea de las acciones, las imágenes se aúnan en bloques sintagmáticos no por una determinación perenne a la fuerza del relato, a la consistencia que éste posea, y que, en últimas, pretende motivar una crisis en la decodificación narrativa en el lector. Respuesta clara, en una concepción que se da el lujo de disgregar las líneas de acción para detenerse en momentos que parecieran escapar al referente diegético para privilegiar situaciones alternas. Piénsese, por ejemplo, en algunas secuencias iniciales y finales de **El Pasajero** donde la cámara escapa al personaje para detenerse en el letargo del desierto.

desecha. Tales tiempos, son los que la tradicional elipsis suprime y que el cine moderno ha utilizado con diferentes talentos.

Las imágenes puras desbordan el marco de las acciones del relato generando un modelo de representación fílmico en el que la lectura debe seguir un discurso que se escapa al movimiento de los actos y sólo puede seguir la línea que la temporalidad le presenta. La pregunta a la que, seguramente responde su modelo fílmico es ¿cómo la materia de expresión fílmica puede sugerir la disgregación del sujeto, el miedo sobre su papel en el mundo? su respuesta queda impresa en una noción de temporalidad que subordina a la acción y en la integración de los personajes en espacios vacíos que, en múltiples casos, repelen la presencia de los personajes mismos. Antonioni articula una noción de temporalidad que domina a los personajes y los supera, a tal grado que no pasan de ser simples eslabones más en una cadena de seres que se corroen como cualquier objeto con el decurso del tiempo. De este modo la construcción de unos personajes que tienen miedo constante, que se sienten siempre fuera de lugar, hace de la meta-representación fílmica de sus modelos mentales un ejercicio resolutivo de seres convertidos en objetos, personajes cuyo ser se potencia en la corrupción propia de la estaticidad que depara todo lo inerte. Piénsese en la muerte del personaje de **El Pasajero** que en su escape termina por fenecer en la estaticidad de un espacio árido, o en Juliana protagonista de **El Desierto Rojo** que yace entre fábricas y camina errante con su hijo, sin poder escapar a la imagen de la ciudad.

Los sujetos están atrapados por la fragilidad temporal de un acelerado desarrollo industrial (**El Desierto Rojo**), donde el hombre mismo se maquiniza gradualmente, divagando entre el movimiento industrial de la sociedad contemporánea. El hombre se acerca a la máquina, en tanto la máquina es un objeto atrapado por la quietud. La máquina no llena el espacio, sino por el contrario lo dota de vacío, un vacío del que el hombre poco a poco comienza a hacer parte. Recuérdese cómo en la secuencia final de **El Desierto Rojo** los geométricos encuadres de Antonioni presentan a su personaje en un recorrido sistemático y cadencioso por espacios en los que es difícil distinguir con

claridad, y esto también sucede para el espectador, las formas de los objetos que se masifican en un todo estático e inmóvil.

El hombre no escapa a dicha dinámica, por eso Antonioni debe hacer una traslación de tal modelo mental a uno fílmico, que solo es posible en la construcción de un espacio vacío. La construcción del espacio no remite a un espacio necesariamente vacío por la ausencia de elementos, como por ejemplo en las imágenes desérticas en **El Pasajero** donde la arena o el cielo saturan el cuadro, sino por el vacío mismo de la acción, del movimiento. La estaticidad de sus espacios en las que los personajes parecieran moverse con dificultad, es la correspondencia fílmica de la imagen mental del sujeto que se maquiniza, que tiende su ser móvil a un ser estático, objeto en corrupción.

Antonioni rompe con el ejercicio narrativo tradicional, con el imperativo de una historia cerrada, del relato perfecto, pues su preocupación se centra en la posibilidad de desbordar los límites de la historia, que en cada filme es simplemente una excusa para meta-representar sus pensamientos de modo coherente. Delleuze¹⁵¹ concibe la corrupción del drama tradicional en Antonioni, pues aparece un drama visual y sonoro que los personajes encarnan a través de la mirada. Así toda mirada de los personajes de Antonioni siempre encuentra el espacio vacío, como una posible salida inocua a sus conflictos internos, a la intelectualidad vacía que niega el amor al personaje de **La Noche** o la necesidad de encontrar una vida nueva para el personaje de **El Pasajero** que siempre desemboca en zonas áridas. El espacio vacío siempre es un choque severo, un lugar donde no hay respuestas, sino nuevas preguntas, preguntas por el sentido del ser que vivencia, por la estaticidad a la que tienden sin remedio.

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo, Op cit., p, 16-21.

La construcción de los espacios cerrados permite generar la impresión de agotamiento humano. Tanto el cuarto de hospital en una de las secuencias iniciales de **La Noche** en que los protagonistas visitan a su amigo agonizante, como el cuarto de hotel en que el protagonista de **El Pasajero** organiza el fraude para lograr que su vida tome un nuevo rumbo, o el cuarto donde los personajes de **El Desierto Rojo** se reúnen cerca de la letanía de los barcos para sumirse en una celebración desenfrenada, son espacios vacíos que retratados de diferentes maneras, siempre señalan que la presencia del hombre se desvanece, se corroe con el decurso temporal. Antonioni convierte a los espacios cerrados y estrechos en microcosmos polifacéticos, al presentar una descomposición en pequeños fragmentos de los diversos lugares y recodos de cada cuarto. Este proceso multiplica el espacio, privilegia la estrechez. Tal construcción, por otra parte, se contrapone a la presentación de los espacios abiertos en que los planos no se multiplican desafortadamente, por el contrario casi no son fragmentados, y tienden a presentar los espacio de un modo cadencioso y completo. Antonioni controvierte el orden de los espacios multiplicando los cerrados, generándoles una nueva dimensión, en la que de igual modo los personajes se sienten atrapados, pero conformes, y desplazando los espacios de mayor magnitud en lugares desolados donde la insignificancia del sujeto es latente y por igual siente que hace parte de un vacío de la corrupción misma de la humanidad.

El problema de la temporalidad en la obra de Antonioni, responde a esa intención de superar la imagen acción, y situarse en una imagen pura que está articulada gracias al desplazamiento en una nueva línea temporal, una línea que las mismas imágenes puras sugieren. El tiempo muerto es un tiempo óptico y sonoro que controvierte el desarrollo del relato y lo adapta a sus necesidades. Así, una secuencia como la de la protagonista de **La Noche** deambulando por la ciudad, por las periferias en que redescubre nuevamente los objetos, en que la misma ciudad es una imagen que se representa en las sombras, es mediada por la inmanencia del tiempo que determina la vida de cada signo que compone la

imagen fílmica. Del mismo modo en la secuencia final de **El Pasajero** en que el protagonista fallece y un largo plano secuencia descubre desde adentro del cuarto el exterior desértico, permite que la imagen pura muestre un tiempo muerto, no porque el personaje fallece, sino por la ausencia de una temporalidad manifiesta, dado que el decurso de la imagen sugiere una anacronía en la historia dada por el tiempo diegético, un tiempo al que escapa la historia, un tiempo ahí, un tiempo real de las cosas externas al personaje, materializadas en la idea de un regreso a la realidad, mediante la cámara que sale del cuarto a través de la ventana y luego regresa a ella para encontrar la muerte, único escape a la angustia existencial del personaje.

Antonioni meta-representa el tiempo fílmico como un tiempo del que el hombre no tiene dominio, un tiempo que atrapa todo desarrollo del sujeto. Las imágenes puras ponen de modo manifiesto que la imagen-tiempo es la dominante en la crisis del sujeto; una imagen de la que siente el peso y que lo priva de autonomía, se inmoviliza esa imagen-acción de la que el personaje era un protagonista y un mentor, el insoportable yugo temporal impele la corrupción de los sujetos y el acercamiento a una corrupción de la acción, una actualización en lo estático, en la incapacidad de controlar el influjo de coordenadas que atraviesan la existencia del hombre.

Los modelos mentales de este autor desembocan en la necesidad de una mirada que agota el contenido de los objetos que aparecen frente al sujeto. Es una forma que le permite al hombre contemporáneo encontrar los hechos del mundo, una relación directa con los fenómenos en la que intenta encontrar el ser de cada cosa y tomar consciencia del ser propio. Así la mirada, siempre es una doble mirada en sus personajes, una mirada de contexto que intenta establecer, a partir de un retrato objetivo que la cámara hace de los espacios vacíos y los objetos que los componen, agotando las formas que una perspectiva de cada cosa puede ofrecer y una mirada introspectiva que busca ahondar en el

personaje mismo que se confunde en el espacio, realizada a través de la crisis del personaje al perder el dominio de la acción.

Antonioni presenta cuadros con una duración que sobrepasa la legibilidad impeliendo al lector y a los mismos personajes a una búsqueda de la consciencia que acompaña los objetos. En **El Desierto Rojo** las fábricas aparecen con tanto rigor que la mirada de Juliana las repasa hasta la saciedad en busca de explicaciones sobre el modo en que su propia existencia se agotan en tales construcciones. Los espacios vacíos y la necesidad de que las imágenes puras los consuman, invitan al lector a interpretar lo leído pues el tiempo de cada cuadro agota el recorrido de los elementos que lo componen, obligando a pensar detenidamente en el sentido que puede sugerir el modo de su organización.

Por otra parte, la cámara le permite a Antonioni la representación fílmica de una mirada a la mirada del personaje, una mirada que intenta dirigir la mirada del personaje a la interpretación fenomenológica de los objetos y de sí mismo en el espacio que habitan. La cámara sugiere una mirada semi-subjetiva en que se sugiere lo que el personaje mira, pero nunca se pone en lugar del sujeto para mirar. Este proceso procura mostrar la necesidad de objetividad frente al mundo sugerido en la meta-representación fílmica. Se procura mostrar objetivamente los pensamientos del autor, no sólo procurando mostrar los fenómenos en sí, sino al sujeto en su incapacidad de comprender certeramente cómo lo afectan. Juliana, protagonista de **La Noche**, no comprende nunca cómo esa gran ciudad y el desarrollo industrial se convierten en hechos que desestabilizan su vida, al igual que el personaje de **El Pasajero**, que al mirar por la ventana del cuarto antes de morir, se encuentra con esa imagen desértica de la que no escapa en el afán de huir de su pasado, de lo que era y no comprende por qué, en un recorrido en que por un instante parece que la cámara se vuelve subjetiva, pero que luego regresa al personaje; un engaño en que Antonioni le

permite al lector descubrir lo confuso de los pensamientos mismos del personaje.

Antonioni representa el problema existencial del sujeto que es incapaz de comunicarse consigo mismo y con su entorno, ese problema que los antropólogos definen como un problema de egoísmo de sujetos que se escinden a sí mismos por su egocentrismo burgués, como la visión particular que reconstruye de la sociedad contemporánea. Todas las dificultades del desarrollo neocapitalista y las fracturas sociales se congregan en un proceso de traspolación de un modelo mental a uno fílmico, una meta-representación que es codificada a partir de la crisis de la imagen-acción, y de la instauración de la imagen pura. Antonioni encuentra en la posibilidad de romper la unidad del relato, en los espacios vacíos que escapan a la comprensión de sus personajes, una posibilidad literal de dibujar la crisis del hombre frente a los objetos hiperbolizados del mundo que vive.

El predominio de una línea temporal sobre las acciones, sobre la dación de vida a las imágenes puras, meta-representa las imágenes mentales de un Antonioni que cree que al hombre le queda grande el tiempo y que lo desaforado de su paso sólo lleva a todo esfuerzo de dominio a un callejón sin salida, a la corrupción de la autonomía humana, a la conversión del hombre en objeto, a la inercia de la muerte entre la incapacidad de entender el desarrollo mismo del entorno.

4.2.2. Akira Kurosawa: De la Imagen Mental a la Imagen Sueño y a la Imagen Muerte

Todo esfuerzo por descubrir ese momento preciso, la selección exacta que un autor fílmico realiza para escribir en imágenes fílmicas las imágenes mentales que sus modelos de representación han construido, no es un proceso que pueda

aducirse por la movilización de las estructuras de la historia que va a actualizarse, en la radicalidad con que se rompan las coordenadas narrativas.

El caso de Antonioni estudiado anteriormente, ha desplazando la idea de un relato resolutivo, de un relato que necesariamente se cierne sobre sí y del cual el espectador puede lograr un esquema de orientación, un mapa cognitivo que traduzca la línea que guía la historia, de un nacimiento, de un desarrollo que alcanza un pico y luego decrece hasta fenecer. La historia que discurre en filmes como **La Noche** o **El Desierto rojo**, es una historia que plausiblemente puede identificarse como un relato irresolutivo, un relato que no concluye, en la medida en que no satisface unas posibles expectativas propuestas al poner en situación los choques entre los personajes que vehiculan los temas de interés del director. En el cine de Kurosawa la cuestión es diferente, sí se observa que sus relatos responden medianamente a las reglas de género en que se expresan. No son relatos en los que el espectador puede generar un derrotero mental que se anticipe al decurso de la historia, pero sí una representación de la obra fílmica que descubra esa idea de fábula aristotélica en tres actos, un ejercicio de vida acelerado y conclusivo.

Es entonces difícil poder encontrar una movilidad fílmica en un relato que no es necesariamente una excusa para plantear unos problemas que escapan a la historia actualizada. En Antonioni, los personajes no dejan de ser figuras a la postre de una problemática escondida. Se ponen en juego unas ideas previas, unos modelos de representación mental con unos recursos fílmicos que se vuelven filtro, apariencia del verdadero discurso que conllevan. Pero en el cine de Kurosawa hay una nueva disposición, la problemática que el autor quiere materializar en sus obras, no es una problemática escondida, no es una problemática que utiliza el relato como motivo, sino que por el contrario borra el límite entre los motivos que mueven una reflexión fílmica y los recursos de los que se vale. El drama del relato es un ejercicio tácito de los fantasmas del

autor, su alter ego queda manifiesto en los recodos de la obra, hecho que sustenta la idea de encontrar al autor en su obra, de seguirle la pista, de lo que es, en lo expuesto en su trabajo.

Un primer vistazo al cine que conforma de lo que Manuel Vidal Estévez denomina el cuarto periodo de Kurosawa,¹⁵² termina por sugerir que, a no ser por ciertas cadencias rítmicas en el desarrollo del relato fílmico, el trabajo de este autor no se diferencia de los tradicionales modelos actualizados en el cine norteamericano que da primado a la idea de objetividad en su discurso. Las obras de este periodo, exceptuando **Sueños** que escapa en su conformación fílmica a la línea expuesta en sus otros trabajos, podría afirmarse siguen respetuosamente la idea de un relato que se genera y luego se corroe, de una generación a una corrupción. Tal proceso le impide al lector una interpretación de las ideas sucintas más allá del relato. Los problemas que descubren son los problemas aunados al relato, a los ejes de acción que movilizan a los personajes. Toda reflexión en principio no desborda los marcos del filme, los modelos mentales del autor quedan determinados por el flujo temporal que compone sus obras. De esta manera las historias de Kurosawa no son una excusa para escribir sus pensamientos, sino sus ideas mismas encarnadas en el discurso fílmico, las historias de sus películas son su vida misma, sus pesadillas exorcizadas en formas visuales.

El interrogante que asalta, y se había sugerido al inicio, consiste en saber cuál es la elección del director para guiar sus pensamientos, cómo vehicular sus modelos de representación mental. Deleuze¹⁵³ da una interesante pista cuando explica que la obra de Kurosawa es una obra que intenta unificar todo elemento

¹⁵² Los cuatro periodos responden a un desarrollo estilístico y a unos intereses temáticos fluctuantes. El periodo aquí en cuestión, corresponde a los últimos años de trabajo de Kurosawa. Básicamente los trabajos realizados entre la década del setenta y del noventa. Desde *Dodeskaden* (1970) hasta su última obra, *Madadayo* (1993). VIDAL ESTÉVEZ, Manuel. *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen/Cineastas, 1992. P. 29-50.

¹⁵³ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*, Op Cit., p. 264-270.

en una unidad. La idea del Uno oriental que representa el movimiento cíclico del universo, queda sugerida en los relatos del autor, en el proceso que cuestiona el papel del hombre ante el cosmos, la falta de preparación para la muerte que hace del ciclo de la vida un proceso tortuoso. Pero, principalmente en la idea de una discursividad que no privilegia a la imagen-acción que sigue a toda puesta en situación de una historia, sino a la duda que genera el desarrollo activo de tal situación.

El relato en Kurosawa es un proceso orgánico, que respeta, en relación con cada obra, la idea de la gran forma que sugiere Deleuze. **Kagemusha, la Sombra del Guerrero**, expresa en un marco común a la sociedad tradicional de las dinastías japonesas, el problema del poder y de la muerte, una puesta en escena que sugiere los estragos ex profeso del poder, la devastación aniquiladora que él hombre ejerce sobre sí. Pero, por otra parte, esa necesidad de Kurosawa, que el mismo expone cuando dice que su cine siguió la idea de representar intercaladamente un drama histórico y uno moderno, es ejemplo de la pequeña forma que Deleuze no encuentra en su cine. El ejercicio de meta-representar fílmicamente las problemáticas intimistas acerca de la guerra, de la autodestrucción humana que atañen al autor, aparecen de modo expreso en **Rapsodia en Agosto**, filme en el que reflexiona a partir de un relato íntimo sobre sus constantes, sobre una de sus preocupaciones universales, la devastación de la guerra, aquí a partir del impacto que desencadenó el desastre atómico de Nagasaki.

Deleuze¹⁵⁴ tiene razón cuando contrapone a la gran forma representada en el cine de Kurosawa, con la pequeña forma del cine de Mizoguchi, si se equipara que la finalidad del primero son los dramas humanos que radican en la brutalidad colectiva de las sociedades; mientras la del segundo son las problemáticas personales de cada hombre, las dificultades existenciales que

rodean a todo sujeto que procura ganarse un lugar particular en el cosmos. En lo que no se concuerda con Deleuze, es en que Kurosawa desarrolla diestramente sus problemáticas que desbordan a cada ser humano para privilegiar las coyunturas comunes, las compartidas en comunidad, relegando los conflictos internos, los de poca visibilidad, la idea de privilegiar la gran forma sobre la pequeña forma. Al momento de formalizar sus relatos, el contraste entre lo histórico y lo moderno, refleja su necesidad de señalar cómo, pese a que las constantes que embargan sus modelos de representación mental son casi siempre las mismas, difieren en el rol que tiene en la sociedad, el hombre que las vivencia. El desarrollo histórico señala cómo el rol del ser humano estaba subordinado a las decisiones de los grandes imperios, motivo por el cual sus relatos en tiempos históricos presentan la idea de la gran forma, del impacto global, mientras que el rol del hombre contemporáneo da privilegio a la disgregación en el seno de las sociedades, teniendo al entañamiento del hogar, a las viviendas como claustros, donde pese a la intimidad, no se escapa a los problemas comunes, privilegian, entonces, a la pequeña forma.

Tan interesante contraste entre la gran y la pequeña forma en la obra de Kurosawa, refleja un modelo que da primado a lo cíclico de las constantes abordadas, a la idea sucinta de una espiral orgánica en que las problemáticas se repiten constantemente. Pero el quid de su marca de autor, su decisión de meta-representación fílmica, no radica exclusivamente en la forma de actualizar el relato. También se encuentra en la preocupación por desarrollar fílmicamente un relato reflexivo, un relato que de comienzo a fin se auto-cuestiona. Los personajes están permanentemente realizando una búsqueda, actualizando las preguntas que mueven los modelos del autor. Este encarna sus personajes que intentan resolver sus dudas y temores. Deleuze expone que la imagen-acción sufre una significativa ruptura en el cine de Kurosawa, puesto que no sólo desarrolla coherentemente los hechos del relato, sino que los moviliza a partir

¹⁵⁴ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Op cit., p. 261-273.

de una pregunta que los personajes deben intentar resolver. Este ejercicio permite encontrar que el cuarto periodo de su obra, meta-representa de un modo apocalíptico sus temores frente al mal manejo del poder, la fatalidad irresoluta de la guerra y la destrucción de la naturaleza principalmente. Estas tres problemáticas, interesan fundamentalmente, pues en ellas se halla la idea del autor de que sus personajes se movilicen en el relato, pero siempre cuestionándose de un modo u otro por las dudas señaladas.

El desarrollo de esta constante, se convierte en el meta-modelo que Kurosawa actualiza en su obra. La búsqueda de una verdad inasible, tan bien expuesta en **Rashomon**, se convierte en el motivo de todo el ejercicio de representación fílmica. Los personajes se debaten de principio a fin en un ejercicio de interrogación que no alcanza ningún término certero. Toda respuesta sólo llega al simple nivel de conjetura que, seguramente, cobrará nuevos matices conforme se replanteen las preguntas que atraviesan su obra. Los filmes del cuarto periodo representan el pesimismo que ha embargado al autor, el miedo a la catástrofe que implica todo cruento enfrentamiento entre los hombres. En **Kagemusha**, donde el discurso gira en torno a quién detenta al poder, implica la pregunta al personaje que encarna al doble del lord, sobre por qué mantener la ilusión de mando, por qué el engaño debe primar sobre el conocimiento, el control del pueblo por vías oscuras. El pesimismo sobre el descontrol del poder queda materializado en las imágenes fatales de la guerra, un ejercicio donde la imagen-muerte se construye a partir de la inmovilidad que sugiere la mirada desbordada del poder, encarnada en los embajadores del lord que observan estupefactos los soldados sacrificados en la guerra. Magistralmente Kurosawa expresa el desconcierto mismo sobre esta problemática en el divagar lento del doble del lord entre los muertos, un divagar que no encuentra respuesta, sus preguntas se multiplican, cuestionan la acción, y concluyen con su misma muerte en el río, la muerte como única salida.

Esta misma película meta-representa las ideas del autor sobre el proceso histriónico del acto nipón. El discurso del doble es un ejercicio en que se pone en la palestra fílmica las dudas sobre la fortaleza de la representación y la mirada acusada del espectador. Toda explicación que da uno de los hombres a la diestra del fallecido lord acerca del comportamiento del doble para representar adecuadamente al mandatario, es la correspondencia de las órdenes del director para que el actor se desenvuelva en escena. La necesidad de que el doble pierda la perspectiva de su interpretación, que tome conciencia del rol borrando los límites que separan al actor del personaje quedan sugeridos en el doble que termina por comprender la importancia de su función en el trono. Tanto el nieto del lord, como el grupo de sus amantes ejercen el papel del espectador acusado que evalúa de cerca el desenvolvimiento en escena, la capacidad misma de cuestionar el sentido del ejercicio histriónico. Este proceso representacional permite comprender cómo este maestro equipara la imagen mental a una sombra, imagen que siempre es un doble de algo, pero que tiende a ser real, que tiende a adquirir un ser propio, exento de las determinaciones de lo que mimetiza. La idea del ser propio de la sombra aparece cuando se borran los límites, en este caso cuando el doble del lord padece del modo en que lord habría padecido frente a las acciones que devinieron por su ausencia en el campo de batalla. El actor alcanza el nivel deseado de complementación con el personaje, la idea del Uno oriental, de todas las aristas que tienden a un mismo centro, toda reflexión que procura asir una verdad de la que por igual se tiene la seguridad que siempre será parcial, refutable.

Noel Burch ¹⁵⁵señala que la obra de Kurosawa procura una reflexión estructural inmersa en cada una de sus relatos, sobre el estar del hombre en el mundo, resuelta en un nihilismo frente a la idea de futuro, un desarrollo que termina en tragedia de un modo inevitable. El trabajo de la construcción del modelo de

¹⁵⁵ BURCH, Noel. To the distant observer: Form and meaning in the Japanese Cinema, citado por VIDAL ESTÉVEZ, Op cit., p. 52.

representación fílmica de Kurosawa, convierte a la relación de la mirada del espectador, materializada en la mirada de la cámara, con la escena en un elemento clave de su estética particular. La distancia expresada en planos generales, en un uso reducido, casi nulo de primeros planos, implica la necesidad de alejar al espectador de la escena, de recordarle que está de otro lado y que su función como lector fílmico, es una función crítica. La cadencia de las imágenes, los planos estáticos de larga duración deben ser completados con la lectura del espectador. Por otra parte esta disposición de los planos, la posición lejana de la cámara genera, por ejemplo en **Kagemusha**, una distancia con la intimidad de los personajes, el doble del lord divagando lejano entre los cadáveres de la guerra en la secuencia final, plantea una disposición teatral de los personajes en la escena, en la que el espectador se ve obligado a sustraerse del drama fílmico y a asumirlo teatralmente. Tal proceso sobresaeta de información al espectador que logra dominar con la mirada lo que sucede en escena pero que queda incapacitado para compenetrar dentro del drama del cuadro de un modo tradicional, como en el modelo de representación fílmica institucional que logra tal idea partir de los primeros planos.

La puesta en escena es alejada del drama, lo muestra con respeto, y en tal acto le brinda un dote de grandeza, exalta la idea del autor de que el hombre se aleja de problemáticas comunes, como la guerra, la mira con distancia y no cree conscientemente que puede quedar inmerso en ella. Su construcción fílmica es recurrente a los contrastes, de la gran forma a la pequeña forma, de la movilidad de las imágenes a los planos estáticos, de las escenas de acción a las escenas de reposo, de la vida a la muerte. El derrumbamiento de la esperanza en una sociedad racional queda manifiesto en la imagen-muerte de sus filmes, en la necesidad de la mirada sobre la catástrofe, en no cerrar los ojos, sino en mirar directamente, en la cámara que no recorre las escenas de muerte sino que intercala planos estáticos, pues la muerte niega el movimiento. Se favorece a la

situación sobre la acción, las preguntas se agudizan, avizorando respuestas insatisfactorias.

La alternancia de estados opuestos de Kurosawa logra una nueva perspectiva en **Sueños**, dado que esta obra pese a que conserva algunas de las constantes señaladas del autor, pasa de una imagen de impronta realista a una imagen-sueño. En este proceso las imágenes mentales se materializan fílmicamente como imágenes-sueño que restituyen las necesidades plásticas del autor, de trazar en una línea onírica todas sus pesadillas. La imagen-sueño rompe el peso de lo real, rompe la necesidad de una continuidad narrativa a partir de parámetros verosímiles. Kurosawa metaforiza sus problemáticas, dando prelación a la idea de Burch¹⁵⁶ de la teleología del estar en el mundo del hombre. "El huerto de duraznos", el segundo de los sueños del filme, representa al joven Kurosawa absorto por la destrucción de la naturaleza, en la antropomorfización de los árboles acusadores. "La aldea de los molinos de agua", el último de los sueños, presenta al hombre rindiendo culto a la naturaleza, procurando un legado ecologista, que culmina con esa imagen torrencial del agua que procura recurrir al devenir de la vida del hombre. La idea de la guerra se materializa en los personajes que regresan de la muerte para atormentar a los hombres que sobreviven a la guerra, la idea de no soportar el peso de decidir sobre la vida en el túnel, cuarto de los sueños. La idea de la muerte está representada en la agónica lucha contra lo intangible de los personajes del "Fujiyama en rojo", sexto sueño, que intentan combatir los humos radiactivos sin poder asirlos, un enfrentamiento vacuo contra la muerte infligida por la misma humanidad. "Cuervos", el quinto de los sueños, es un ejercicio diestro en el que el joven (personaje que representa a Kurosawa en su juventud) expresa su amor por la plástica y su necesidad de convertirla en una constante de la construcción fílmica, al perseguir a Van Goh a través de sus

¹⁵⁶ BURCH, Noel, citado por VIDAL ESTÉVEZ, Op cit., p. 54.

cuadros. Una preciosa metáfora que refleja su idea de encontrar al autor al recorrer literalmente su obra.

Cada uno de los sueños retoma la idea de una pregunta por actualizar, y concluye con el personaje que se moviliza sin encontrar respuesta. La meta-representación de la idea de Kurosawa de una verdad absoluta inalcanzable, atraviesa sus filmes. Recuérdese por ejemplo, la secuencia final de **Rapsodia en Agosto**, en la que el personaje principal corre hacia al pasado en la lluvia torrencial, y sus nietos e hijos la persiguen sin poder alcanzarlo, la acentuación por una parte de que la brecha generacional es infranqueable, y que la verdad no se alcanza, es un camino que simplemente se recorre, que sólo alcanza fin con la muerte, con el doble que fenece en las aguas del río en **Kagemusa**.

Kurosawa es un autor que conforme al paso del tiempo maduró sus ideas, movilizó sus modelos de representación, dando como resultado unos modelos de representación que en el cuarto periodo aquí estudiado, hicieron que sus nociones frente a la muerte auto-infligida por el hombre fueran fatales, unas representaciones mentales en que se cuestiona una razón humana que siempre flaquea, en que sus propósitos se corroen. Sus miedos, sus más profundas pesadillas, hicieron de sus imágenes mentales imágenes-muerte, e imágenes-sueños, las primeras reflejos objetivos de la mirada acusadora con la que los filmes de Kurosawa meta-representan sus pensamientos, y las segundas, reflejo poético con el que manifestaba la necesidad plástica del cine de señalar esas problemáticas que reincidían en su mente. Las alternancias permanentes, las preguntas trascendentes que señala Deleuze y los múltiples caminos que buscan una verdad inasible fueron representados en las imágenes violentas de sus guerras, en la estaticidad distanciada con que retrata a sus personajes, en una puesta en escena teatral en la que daba dominio visual al espectador, pero le negaba la posibilidad de compenetración, en la imagen del agua que servía

de símil para señalar que la vida misma se escapa, rueda rápidamente, corre sin control.

4.2.3. Víctor Gaviria: Meta Modelo del personaje dialéctico

El recorrido por los puntos nodales que unifican un modelo de representación mental y un modelo de representación fílmica, es un ejercicio que en el cine de Víctor Gaviria se encuentra con interesantes obstáculos, que implican una reflexión minuciosa sobre el citado nexo. En torno a la obra de Gaviria, el crítico de cine Luis Alberto Alvarez¹⁵⁷ no dudó en señalar que era una interesante propuesta fílmica, y en aducir que el hombre que hay tras de ella, es en todo el sentido de la palabra, un autor fílmico. Sin embargo, al conocer el modo en que este director desarrolla sus proyectos, inmediatamente se piensa en cómo congenia la idea de un autor con la idea de un colectivo que participa en toda configuración creativa. Dado que el interés, como se ha expresado, es alcanzar a delinear el modo en que los modelos de representación mental del autor, son delineados en un modelo fílmico que se lee en la obra, el método privilegiado es una interpretación de las constates fílmicas y una reconstrucción a partir de las soluciones estéticas con que se operacionaliza todo el proceso.

En el caso de Gaviria se encuentran una infinidad de alusiones extra cinematográficas, que permiten entender con profundidad cómo sus modelos mentales son el resultado de una experiencia previa, en que el trabajo con un colectivo le permite una estructuración particular, que intenta dar primado al tratamiento documentalista de los temas selectos. Pese a conocer tal indicación, es irrelevante, por lo menos para efectos de la lectura que se sugiere entorno a los modelos de representación, desvirtuar la impronta de autor de Gaviria por el hecho de tejer sus historias con experiencias colectivas, pues la autoría como se ha señalado, reside en las resoluciones estéticas que se articulan en la puesta

en marcha del modelo de representación fílmica, y no en la constitución de los modelos mentales. La labor del autor fílmico reside en ese nexo entre modelos, y pese al afán testimonial y al modo de trabajo del director que privilegia la investigación de campo para sus filmes, él es el único que urde y da sentido a los modelos de representación que tienen cabida en su obra.

Un recorrido por la obra de este autor revela, sin duda, temáticas diversas, pero del mismo modo intereses definidos, como el rol de los niños en las sociedades en proceso de industrialización, el tránsito de lo rural a lo urbano de las ciudades latinoamericanas, el problema de las micro-culturas, las determinaciones antropológicas de los ghettos urbanos, o quizá la desintegración del seno familiar por razones socio-económicas. Interesa estudiar, a partir de sus dos largometrajes, **Rodrigo D no futuro** y **La Vendedora de Rosas**, el particular modelo de representación de la vida de los jóvenes en las periferias urbanas que se queda en la inmanencia del estar, y no logran identificar una teleología perenne al ser que los constituye. Sin embargo, el modelo de representación que actualiza el cine de Gaviria, no termina por presentar un cine etnográfico, sino un cine que da nueva vitalización a algunas de las postulaciones formales del neorrealismo y que construye una dramaturgia particular a partir de la desdramatización de las reglas mismas del drama¹⁵⁸.

Un cine de este talante, implica preguntarse por el modo en que la construcción de un relato de ficción desarrolla las impresiones del autor sobre los jóvenes que desconocen la idea de una finalidad existencial, de un propósito por trazar,

¹⁵⁷ ALVAREZ, Luis Alberto. Víctor Gaviria, Un Autor En: Páginas de Cine Volumen 1. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992. P. 61-69.

¹⁵⁸ Tal noción sugiere básicamente la posibilidad de corroer las determinaciones connaturales a un género en particular. Toda codificación de un determinado género, espera que exista una combinatoria narrativa de elementos con un sentido preestablecido; el ejercicio de desdramatización es la violación o la transgresión de estas reglas contrariando las determinaciones que les son inherentes.

del direccionamiento de la movilidad de sus seres en una sociedades agresivas y que los repudian severamente. Tal modelo que impera con mínimas diferencias en los dos filmes del autor, logra desarrollarse gracias a que el modelo de representación fílmica de Gaviria se articula a partir de un modelo actancial dialéctico que pone en contacto la sustancialidad de los personajes con las acciones que los movilizan, hecho que implica una particular noción de realismo fílmico, y que unido a la idea intertextual de un meta-modelo de personajes dialécticos, impide al espectador descubrir los límites entre los interpretes y los personajes que aparecen en la obra.

El problema del relato que se había estudiado en los apartes precedentes, primero en el caso de Antonioni donde se pone en marcha la idea de un relato excusa, y que puede perderse para poner el acento sobre otros intereses, como la imagen pura, y segundo, el caso de Kurosawa, en el que la completud del relato y su solidez intrínseca (solidez entendida en términos de generar una línea narrativa que crece y decrece, no dejando ningún eje dramático sin resolver), es fundamental, pues mediante éste se desarrollan las intenciones expresas del autor, cobra un nuevo matiz en la obra de Gaviria. Su trabajo es más cercano al modelo de Antonioni, desde el punto de vista formal, pues la estructuración de sus historias no poseen un desarrollo discursivo conciso que le permita al espectador señalar una línea que crece y decrece, sino por el contrario un relato abierto, inconcluso en muchos aspectos, que no tiene preocupaciones manifiestas por cerrar de un modo cabal todas las líneas de acción de la historia. Alvarez¹⁵⁹ señala que el trabajo de Gaviria se aleja de la narración cerrada, de desarrollar lo que él mismo denomina historias redondas, que pueden decodificarse fácilmente, para convertir así sus relatos en motivos para otras exploraciones expresivas. Pero, por otra parte, su cine es más cercano al trabajo de Kurosawa, en la medida en que la problemática de los personajes trasluce decididamente las intenciones personales del autor. Podría decirse que

coinciden de un modo tangencial, dado que la historia se construye a partir de un estudio de los referentes reales.

Por otra parte, el modelo de representación fílmica de Gaviria hace énfasis en lo que podría denominarse un desarrollo dialéctico de la imagen-acción y las situaciones expuestas a través de los personajes. Por una parte el desarrollo narrativo de sus dos filmes privilegia la imagen-acción en la medida en que todo momento de la historia está determinado por la idea aristotélica de un movimiento, de un cambio de estado que genera por ende una acción. La decisión de asesinar, en la última secuencia de **Rodrigo D no futuro**, al personaje que todavía no había abandonado el barrio, es un movimiento que depara un acto premeditado que termina con la muerte; al igual que la autodeterminación del personaje, Rodrigo, quien salta poniendo fin a sus días; la negación expresa del movimiento. De modo similar toda la historia de **La Vendedora de Rosas** desarrolla una acción, por ejemplo el escape del Zarco de sus compañeros que luego lo asesinan (el mismo final para la acción de escape), al igual que el destino de Mónica que fallece en la idea de viaje que sugiere el estado alucinatorio producido por la inhalación de sacol. El otro extremo queda expuesto en la presentación de situaciones, que aunque no están desprovistas de acción, de una línea de movimiento, les interesa mostrar cómo los personajes están en un contexto determinado, donde no prima la acción desarrollada por el relato, pues escapan a la vitalidad de éste, gracias a que no está cerrado, sino simplemente irresoluto. Piénsese en las secuencias de **Rodrigo D no futuro**, en las que se presenta a Rodrigo solo en la noche jugando con las baquetas de la batería, o del grupo de jóvenes del ghetto dialogando en las ruinas en la parte aledaña a las comunas. Prima presentar la situación, las tensiones y el contexto que situando la carga, da sentido a los personajes.

¹⁵⁹ ALVAREZ, Op cit., p. 64.

Pese a que hay una acción, ésta queda subordinada a las situaciones que componen todo el referente diegético de la historia, las problemáticas, en este caso, existenciales, de los personajes. El desarrollo podría denominarse dialéctico por la capacidad de conjugar ambos estados en cada obra, la presentación de situaciones en las que la acción no está exenta, ejemplo claro en la movilidad de los personajes de Rodrigo D, en que la imagen-acción presenta a la vez las situaciones que determinan a los personajes, dado que éstos recorren permanentemente los sectores del barrio, muestran su entorno y la relación que establecen con dicho espacio, y la idea de acción, en el movimiento permanente de los personajes, en una interacción de modo continuo, en un juego dialéctico en que no hay privación de alguno de los contrarios.

La intención de desarrollar un modelo de representación fílmica en la idea de un desarrollo realista de las historias, pretende dar un profundo grado de verosimilitud a las situaciones de los personajes, pues esencialmente el trasfondo de la construcción de las ideas de Gaviria se encuentra en el drama interior de cada uno de los actores que aparecen en los filmes. El relato es, simplemente, una línea que permite ahondar en la psicología y las determinaciones morales de cada uno de los personajes, que en su condición de actores naturales procuran representar un texto que les es propio. El meta-modelo del personaje dialéctico en la obra de Gaviria, convierte el texto que debe desarrollar el personaje en un elemento que se confunde con todo el subtexto que puede proporcionar el actor en su calidad de intérprete. Este tipo de actores permite que el director privilegie la idea occidental, desarrollada excepcionalmente en el cine, de unos actores que formen un ente único en el que, o no se distinguen los límites entre el personaje y el actor, o en que esos límites son ficticios. Los personajes de Gaviria llevan al extremo esta idea y le dan nueva dimensión, en la medida en que los desarrollos actanciales de la obra se organizan a partir de personajes que virtualmente actualizan la noción de un ente sin límites entre ambos polos. De todas formas es un proceso virtual, y por

eso la apuesta es por un personaje ontológicamente dialéctico, dado que el relato de ficción presenta personajes de ficción, y aunque los personajes sean los mismos actores, hay siempre un ejercicio de representación, se representan a sí mismos. El ejercicio dialéctico queda expuesto en que la carga psicológica y moral de los personajes coincide con la carga real de los actores.

Este proceso resalta que el aspecto semántico del personaje, su representación icónica en la imagen fílmica, luego de un estudio de la obra, coincidirá con las determinaciones ontológicas del personaje. Se perderán los límites en un proceso dialéctico, que terminará por afectar la relación sugerida entre situación y acción, puesto que las situaciones que dan solidez a los constitutivos ontológicos de los actores serán las que se presentarán en las líneas de acción que movilizan a los personajes en el relato. Esta noción de personaje dialéctico, expone que toda caracterización histriónica en la obra de Gaviria, responde a unos personajes sustanciales, personajes que no están mediados por la acción, personajes que se movilizan, por una sustancialidad particular, que posiblemente ellos mismos no entienden, y queda manifiesta en la autodeterminación de Rodrigo, que luego de la dialéctica: situación acción, presentan su fragilidad en el espacio de la ciudad y en la negación de su movimiento vital.

La desdramatización del drama es otra constante en la obra de Gaviria, emparentada con todo el proceso de poner en escena a actores naturales, lo que sugiere la idea de un hiperrealismo en sus filmes. Es un proceso que procura presentar filmes verosímiles, historias que desarrollan un drama, no a partir de las reglas del drama, como sugiere Mitry¹⁶⁰, sino a partir de la exigencia de los hechos. Gaviria desdramatiza la idea de unas reglas formales del drama que se genera en un proceso cíclico y cerrado, y las reemplaza por un drama abierto que los hechos se encargan de señalar. Este proceso podría, sin embargo

ponerse en tela de juicio si se anotan las constantes que pueden configurar su obra y que apuntarían a comprender unas reglas mismas dentro de sus filmes, como lo conclusivo de la muerte; aunque esta idea es de igual modo puede justificarse como el imperativo de los hechos que se retratan en su modelo de representación fílmica.

Pese a que se está tentado a pensar en la obra de Gaviria como un ejemplo de neorrealismo, este autor logra subjetivar las situaciones entregando una obra hiperrealista en tanto ésta desborda los mismos referentes que le dieron origen, imágenes que superan el referente en sí, la idea de una realidad objetiva, para señalar una verdad oculta, la del discurso de sus personajes, la que trasluce toda la sustancialidad de los actores que no queda reflejada icónicamente sino en la posibilidad dialéctica, por una parte de conjugar las situaciones de contexto y las acciones del relato, y por otra la relación recíproca entre la caracterización del personaje, el texto que actualiza, su desplazamiento histriónico y todo el contenido personal, subtextual que lo determina como objeto referenciado en un universo fílmico.

Gaviria se vale así de la idea de un personaje dialéctico y de una interacción particular entre acción y situación, para poner en sus obras su interés por el conflicto de los jóvenes de los ghettos urbanos, por materializar en ambos polos los hechos que los atraviesan, y el porqué de tales hechos, en esa constante fragilidad de la vida que se ve en muchos casos cegada por muertes trágicas. El azar, constante que Gaviria mismo utiliza en sus filmes, aparece como mediador entre la situación de los personajes y las acciones que los impulsan a llevar la vida que llevan. En sus personajes la situación simplemente se vive, es un estar en que la acusadora y trascendente pregunta de Kurosawa se disipa, la problemática de que son reflejo no es inherente, hecho que no les permite direccionar su ser y termina por simplemente hacer de las acciones, de la

¹⁶⁰ MITRY, *Op cit.*, p. 473-499. (Volumen II).

imagen-acción, las conductoras del desarrollo del relato, del desarrollo de sus vidas. Sin embargo en la autodeterminación de Rodrigo y en la placidez con que Mónica asume el encuentro con su abuela, se atisba que en el fondo esos mismos personajes sí se cuestionan, y les preocupa el lugar que ocupan en el mundo.

4.3. LA TRANSPARENCIA DE LAS CODIFICACIONES

4.3.1. Jean-Luc Godard: De la figuración a la abstracción. La negación de las convenciones narrativas

La idea de desarrollar el problema de las codificaciones fílmicas, hace de Godard un nodo clave para comprender cómo es posible el desplazamiento de sentido, o la construcción de nuevas líneas significativas, al interior del cine, gracias a que su trabajo es un vehemente manifiesto en pro de la deconstrucción de antiguos convencionalismos, de nuevas formas de valerse del material al alcance de cualquier autor fílmico para desarrollar su alegato personal, de hacer un filme de género, de adaptar un texto literario, de vehiculizar sus personales modelos de representación. Godard es considerado en la historia del cine, junto, por supuesto con sus coetáneos de la nueva ola francesa, como Truffaut o Resnais, como uno de los fundadores del cine moderno, precisamente porque desarrolló su poética fílmica, valiéndose de transfiguraciones en las convenciones narrativas del tradicional modelo de representación institucional, para desarrollar sus postulaciones personales, que tienen un talante post metafísico por una parte, y político militante, por otra.

Es pertinente retomar los aportes godardianos al desarrollo general de la cinematografía, pues es precisamente el nivel de generalización de algunos de los desarrollos poéticos de su obra, lo que se ha convertido en materia prima para desarrollar otros discursos fílmicos, en constantes obligadas de otras

cinematografías. El cine moderno, en sí, aparece en el panorama mundial como un horizonte común al que se le apuesta en la medida en que es un modelo de representación fílmica que borra la idea del sujeto fílmico unitario, y lo reemplaza por la de sujeto fílmico anónimo. Es decir, Godard o Trauffat o Resnais, desaparecen como los sujetos fílmicos unitarios que gracias a la meta-representación fílmica de sus posiciones personales, dieron origen a una obra codificada de un modo innovador, que con el tiempo se convirtió en un nuevo modelo de representación fílmica, gracias a la generalización y organización de sus particulares codificaciones, borrando la idea de un autor originario y postulando un nuevo prototipo para el desarrollo fílmico. Prototipo que puede ser utilizado como un nuevo paradigma cinematográfico, en el que las codificaciones alcanzan el estatus de convenciones o emblemas a las cuales se puede acudir como constantes que garantizan ciertos efectos en el discurso del filme. El sujeto fílmico anónimo es el que puede acceder a las convenciones de un nuevo modelo de representación fílmico ya paradigmático, en el que no interesa por demás, la idea del autor que le dio vida, sino su aplicabilidad para ciertos problemas de la praxis fílmica.

Pese a que el interés es centrarse en el problema de las codificaciones del lenguaje fílmico, no hay que perder de vista que por una parte las codificaciones cumplen un rol estrictamente funcional, en la medida en que son artificios de los que el director se vale para desarrollar una idea, para generar un choque o para sugerir un efecto, relacionado con la teleología estética propuesta en su meta-representación fílmica; pero, por otra, son, expresamente, las entidades en las que operan el desarrollo dialéctico entre los modelos de representación mental y fílmico, que sostienen el peso de todo el recorrido del trabajo de autor. En los códigos se leen las huellas del autor, y se leen sus intenciones estéticas. Por tanto, una deconstrucción de los sistemas codificantes de Godard, trasluce su sentido, en la medida en que desarrolla sus postulados estéticos.

Interesa observar las codificaciones en Godard, más que por su novedad, pues han sido tan desarrolladas que rigen múltiples cinematografías actualmente, por la eficacia didáctica para señalar la ruptura con otras convenciones y su aplicabilidad para un desarrollo estético. De esta manera, interesa apreciar cómo los códigos de hipercontinuidad y discontinuidad¹⁶¹, sirven, por ejemplo, en **Al final de la Escapada**, para generar una ruptura con la narrativa del modelo de representación institucional, y desarrollar un nuevo discurso frente a la construcción del drama en el cine de género e intimista, y a la vez, cómo tales códigos sirven, en **La Mujer China**, para desarrollar un cine que tiende a la abstracción, a construir nuevas entidades con los elementos que desarrollan un choque a partir del monólogo interior del autor fílmico.

Al final de la Escapada, ópera prima del autor, se ha convertido en icono del cine moderno, dado que rompió con muchas de las convenciones de las gramáticas fílmicas con que hasta el momento operaba el modelo de representación institucional, y que, en su mayoría, habían sido erigidas para, por una parte, mantener la ilusión de realidad de la obra, la simulación de un acontecimiento verídico de modo tal que el espectador pierda de vista la idea de simulación, y por otra parte, la negación de la figura del autor, en este caso del director que narra, que cuenta cinematográficamente una historia. El falso raccord, que niega el empalme invisible entre un plano y otro para mantener la ilusión de continuidad en lo narrado, se convierte en la huella de enunciación que delata sin cortapisas la existencia de un narrador, un autor que da orden al discurso del filme. Hecho claro, en tanto que, el falso raccord, incomoda al espectador, le obliga a poner atención, no sólo sobre el relato, sino en su organización serial. La pregunta para el espectador, versa sobre la puesta en serie, y por qué el falso raccord, le sugiere irrupciones, cambios inequívocos

¹⁶¹ Para ampliar estas nociones véase el estudio que de ellas hace GUBERN, Roman. Godard Polémico. Barcelona: Tusquets Editor, 1969. P. 23-51.

entre los planos. Aunado a esto aparece la idea de discontinuidad, patente, no sólo **Al final de la Escapada**, sino por ejemplo en filmes como **Yo te saludo María** o **La Mujer China**, en que Godard corta abruptamente el desarrollo de la acción dramática en el plano, especialmente las verbalizaciones desarrolladas en cada uno, para volver la atención sobre cómo está contada la historia, su distintiva puesta en serie. Piénsese, por ejemplo, en **Al final de la Escapada**, cómo las escenas al interior del apartamento entre Patricia y Michele, protagonistas del filme, son descuartizadas, a partir de la fragmentación de todo trazo progresivo en la línea argumental, para señalar un nuevo sentido al desarrollo de la acción, un sentido en que la acción se construye en pro de una idea, y no del drama, un paso de un plano concreto a otro abstracto. (interesante, también, cómo, en **Yo te saludo María** se construye el desarrollo del sonido no diegético, a partir de este mismo principio de fragmentación y supresión de trozos en el desarrollo progresivo de la acción. (Las diferentes composiciones musicales de Bach son interrumpidas, se presentan de un modo discontinuo, restándoles peso en su desarrollo dramático, para privilegiar una esencia, no la apariencia que las recubre.)

El caso de la hipercontinuidad es sucinto en los extensos usos de planos-secuencia, en que la cámara es hecha a hombro por el operario, acto que resalta más su presencia, dado que sigue en muchos casos extensos trayectos, como, por ejemplo, la conversación entre Michele y Patricia cuando se encuentran en una calle parisina, en una de las secuencias de **Al final de la Escapada**, o cuando la cámara sigue a Patricia en el interior del recinto donde ella y su furtivo amante se escondían de la policía, en el momento en que ésta decide confesarle a Michele que le había traicionado, por un estrecho recorrido entre recovecos y una pila de objetos amontonados, que delata su zafio movimiento.

Roman Gubern¹⁶² es muy preciso al señalar que todo el ejercicio de discontinuidad e hipercontinuidad, en el que el falso *raccord* desempeña un rol fundamental, no sólo rompe con las tradiciones y convenciones narrativas, sino que al dejar al descubierto las huellas de la enunciación y al obligar al espectador a cuestionarse por la puesta en serie de la obra, desarrolla una reflexión meta lingüística sobre el mismo cine. Godard, de hecho, genera con la codificación de su obra un meta-lenguaje que está sugiriendo, por una parte, cómo debe pensarse el mismo modo de construir los filmes, y por otra, impeliéndole al espectador, el impulso para que lo haga. En esta medida, señala Gubern¹⁶³, se logra un nivel de desnaturalización del drama, que evoca la idea de máscara en Brecht, que se descubre al borrar la naturalidad de la acción. Las acciones que dejan al descubierto su condición artificial, el filtro mediatizado de la mano del autor, o los personajes mismos que pierden su naturalidad al coartar su acción dramática para dar primado a las ideas que estas acciones vehiculan, desdramatizan su representación para dar lugar a la idea que los moviliza, o por la que fueron puestos en escena.

Tal proceso implica una negación de la idea tradicional de naturalismo del personaje fílmico, idea desarrollada por el modelo de representación institucional y que le permite al espectador, dada la configuración realista del personaje, acercarse a la identidad psico-social que el actor desarrolla. La máscara que aparece en la desnaturalización, no es la idea de una máscara freudiana que esconde la psiquis del personaje, sino la de una idea puesta en el personaje. Tal proceso revela una tendencia platónica en la obra de Godard, donde la configuración de las formas narrativas, lo abrupto de una continuidad desnaturalizada de la tradición o el personaje que pierda su línea dramática por lo discontinuo del relato, son manifestaciones sensibles del mundo de las ideas

¹⁶² Ibidem., p. 33-36.

¹⁶³ Ibidem., p. 12-22.

platónico. Así la lectura de las codificaciones de la obra debe descubrir ese mundo de las ideas que sólo puede traslucirse en las sombras fílmicas.

Gubern en pro de la idea de un cine metafísico en Godard, alude a la idea de una desdramatización de las líneas de acción del relato, por lo que define la obra del autor a partir del concepto de inverosímil fílmico. Tal noción es de utilidad, no porque revele una construcción que el espectador no pueda aceptar como verídica, sino porque le implica dirigir la mirada, precisamente por fuera de la tara del verosímil, código que el modelo de representación institucional ha utilizado como pregón y en el cine moderno entra en crisis. La idea de ese talante platónico, del mundo de las ideas al que se tiende por las reflexiones desarrolladas en el concepto de anti-novela en el que se estructura **Al final de la Escapada** o **Yo te saludo María**, adquiere un interesante matiz en **La Mujer China**. El ya citado paso de lo concreto a lo abstracto a partir de los también citados sistemas codificantes de ruptura de Godard, sugiere una negación del valor de la realidad sensible, de los aspectos representados a los que el espectador accede. El inverosímil fílmico citado por Gubern, es el que revela permanentemente las rupturas codificantes de Godard, las que siempre alertan al espectador de la artificialidad de la construcción y que diseccionan la mirada sobre lo que traslucen las construcciones fílmicas. Godard construye un filme fragmentado de un modo absoluto, en donde la idea de discontinuidad es llevada al extremo de presentar los planos de un modo inconexo por las relaciones espaciales y físicas, para regirlas por un orden de ideas, por otro tipo de asociación. El contenido del film desarrolla posiciones políticas de un grupo de jóvenes militantes frente a los conflictos del partido comunista chino, el partido comunista de la URSS y del socialismo occidental. La primera parte del filme describe a cada uno de los seis personajes, procurando construir la posición que asumen dentro del grupo y las constituciones biográficas que los han llevado hasta donde se encuentran en el momento, frente a la cámara. La segunda parte, donde se vislumbra una línea más dramática, bajo las reglas

citadas del inverosímil fílmico, los moviliza y determina el desarrollo exterior de cada personaje antes de que concluyan las vacaciones, hecho con que se cierra el filme. Lo interesante en este proceso es que Godard desarrolla la línea hacia lo abstracto, en tanto que no pone en escena personas con una historia que define el papel que han de desempeñar en ésta, sino posiciones categóricas como la purificación del actante histriónico, donde las ideas particulares que representan cada uno de los actores salen a un primer plano.

Deleuze¹⁶⁴ desarrolla una interesante hipótesis frente al trabajo de Godard, que pese a que no se aleja de la idea de un cine que pone en escena un choque dialéctico entre ideas, relaciona al autor con Aristóteles y su idea de unas categorías que le permiten al hombre el conocimiento del mundo. En tal proceso se podría aludir a que el trabajo de Godard recorrería una línea contraria, de lo abstracto a la determinación concreta, en la medida en que las categorías sirven para estudiar las manifestaciones sensibles. Sin embargo, el trabajo de Godard se centra en señalar en el filme las posibles categorías de análisis, sin desarrollar una relación concreta con dicho aspecto sensible. El desarrollo trasluce siempre lo categórico a través del mundo sensible, y en ese proceso no se aleja de una posible interpretación de las posiciones aristotélicas. En **La mujer China** cada personaje que rompe con la línea dramática encarna una categoría o una idea que puede leerse en lo que presenta la máscara desdramatizada con que se ha trazado en la historia. De este modo el choque dialéctico no se da entre los personajes, entre las máscaras que representan, sino entre las ideas que reflejan la sombra que el espectador observa. Las categorías en choque son en este filme, lo científico, personificado en el estudiante que pretende una convivencia pacífica con la burguesía, lo político, encarnado en el estudiante que hace teatro obrero, para las masas, lo teórico, desarrollado en la estudiante de filosofía que procura dar coherencia al legado histórico, lo pragmático en la joven que egresa del campo y debe prostituirse en la ciudad o

en lo artístico-existencial en el pintor que desarrolla las pancartas del grupo y decide suicidarse.

El uso de la argumentación a partir de unos códigos que niegan los tradicionales códigos de continuidad narrativa, permiten que Godard desarrolle una poética en que pone en verdad el problema de las ideas, el choque dialéctico de las categorías que sirven al hombre para estudiar la realidad, y que de paso sirve de un modo excelso para hacer una revisión meta lingüística al problema mismo del lenguaje fílmico. Delleuze señala que estas nuevas codificaciones godardianas que han sido útiles para desarrollar un cine objetivista, en pro de las esencias, de develar en el ontos del pensamiento humano a través del arte, ejerce un nuevo modo de desarrollar la coherencia del filme. Ya no prima la tradicional ley de asociación causalista, en que se opta por una línea de causa-efecto, en el desarrollo dramático, sino de un método en que las imágenes condicionan inductivamente a las demás señalando un intersticio que las separa y genera una tercera unidad entre las dos encadenadas. El intersticio, señala Delleuze, permite la construcción de un todo fílmico en el que el lector interpreta ese espacio limítrofe y lo hace parte activa de la escritura fílmica. Tal proceso establece una nueva lógica que conduce a la participación activa del lector que ha de leer los intersticios para acceder al todo de la obra. Un todo que construye develando lo oculto, develando la esencia representada en las mascararas de los personajes, en la negación de la continuidad de la novela decimonónica, en la construcción de un modelo de representación que es útil para discusiones de otro tipo, posiblemente las que escapan al relato y procuran verificar que es lo que moviliza tal idea. Así, no puede olvidarse como la disposición de la relación de los personajes en la obra, el discurso que estos desarrollan, es un discurso abierto en el que se involucra el mismo autor, que evoca su alter ego, colocando sus rasgos en la idea que uno o varios personajes representan, o en las misma ideas que otros personajes vehiculan y que pueden

¹⁶⁴ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Op cit., p.240-250.

contrariar a las ideas pregonadas en los modelos de representación mental que le atañen. La posibilidad queda dada en la medida en que las ideas son autónomas, no son coercitivas, ni de dominio del sujeto fílmico autónomo. Estas pueden dar tal albedrío al personaje y escapar a lo diseñado en la meta-representación fílmica, que obligan al lector fílmico a actualizar sus propias impresiones, a contrastar los idearios previos con que afronta el filme con las sombras que representan en el filme ideas de quiebre.

4.3.2. Lars Von Trier: Transgresión en la codificación del personaje naturalista

Uno de los problemas en torno al desplazamiento codificante de cualquier unidad establecida y diferenciada adecuadamente, reside precisamente en el grado de convecionalización con que tales convenciones sean aceptadas al interior de una comunidad determinada. De esta manera, es difícil señalar desplazamientos en esta materia, en muchas obras de autor, pues en múltiples casos las líneas codificantes son prestadas de otros movimientos, o son simplemente códigos comunes que, el espectador puede identificar, pero que van cargados con contenidos particulares que acarrear la huella del autor. Sin embargo, tal situación no es relevante si se compara con el problema de señalar el uso de unos códigos comunes en cada obra de un mismo autor. Tal proceso, sería posiblemente inocuo, en tanto que la línea autorial, como previamente se ha indicado, es dada por el telos estético propuesto, y no por los recursos semióticos que la articulan.

Lars Von Trier presenta de un modo destacado dicha situación, pues lo prolifero de su estilística, al igual que circunstancias particulares como ser uno de los firmantes del manifiesto Dogma 95, permiten o condicionan las formas de organización sintagmática del material fílmico. Es así, como puede descubrirse un interés en la meta-representación fílmica de Von Trier en pro de

una idea de ser humano trágico, sujeto de alteridad social que es víctima de condiciones que superan su propia movilidad, la capacidad de determinar el curso de sus acciones. Todo desarrollo estético en la obra de este autor, atestigua las preocupaciones en torno a esa idea actualizada en el modelo fílmico de sujeto-víctima en situaciones límites sobre las que su control flaquea o es débil en demasía.

Interesa, entonces, estudiar cómo Von Trier utiliza codificaciones diferentes, en diversos filmes, que le permiten adecuar las historias selectas de acuerdo con intereses precisos. Así, por ejemplo, **Europa** es un filme en el que puede apreciarse la idea de artificialidad, de momentos oníricos que no sólo revelan la presencia del narrador fílmico, sino de las condiciones de ficción perennes al cinematógrafo. En este filme la construcción del espacio presenta una nueva lógica, una conexión entre espacios físicos no conectados contiguamente, a través de la ilusión de la imagen fílmica al interior de la misma imagen. Por otro lado, en filmes como **Contra Viento y Marea** o **Los Idiotas**, la idea de artificialidad puede surgir de diferentes formas, de hecho la cámara móvil y abrupta revela la hechura de los filmes; sin embargo se procura un efecto documental, un apelar al realismo de lo narrado a través de convenciones de género completamente opuestas a las aceptadas en la ficción.

El caso de **Europa**, puede caracterizarse por el desarrollo de un relato que le apuesta al citado modelo de representación institucional que desarrolla la idea de un montaje orgánico a la postre de los tradicionales filmes de la escuela norteamericana de pre-guerra. La idea de código sugiere la alternancia entre una situación y otra, de un modo consecutivo o paralelo, según sea el caso, siempre siguiendo la línea argumental que presenta la historia. La construcción de una secuencia como la final del filme en el que el personaje mediante (sobre todo) el engaño del que fue víctima, presenta de modo consecutivo las acciones, desde que decide apoderarse de uno de los rifles hasta que amenaza con él a los

pasajeros, caminando por el corredor del tren hasta entrar en el pequeño cuarto que posteriormente sería el recinto de su muerte. El montaje de tal secuencia respeta la línea argumental, la idea de contigüidad física de los planos en relación con la movilidad de la acción que recae en el desplazamiento por el espacio del personaje. Un montaje entonces, en que los fragmentos constituyen la idea de continuidad física instituida mediante la eliminación de los tiempos muertos a través del *raccord* correcto de los planos. Por otra parte la secuencia de la muerte intercala respectivamente planos en los que se desarrolla la muerte del personaje y por igual algunos de los pasajeros que logran escapar a tan fatal destino. Opera un montaje paralelo en que dos acciones se desarrollan simultáneamente, en pro de una misma línea argumental. La puesta en serie hasta aquí expuesta, pretende señalar cómo gran parte de esta obra responde a la codificación tradicional que otras escuelas cinematográficas han constituido de la idea de montaje y de discurso fílmico.

Sin embargo, Von Trier utiliza una interesante ruptura de códigos, en la que violenta algunas de las convenciones que escuelas tradicionales, como la orgánica norteamericana, habían utilizado para la transición de una secuencia a otra. Si, por ejemplo, el relato suponía cerrar una línea de acción para comenzar otra (acto que acontece la mayoría de las veces con el cambio espacial, el abandono de un escenario por otro, o de tiempo, un cambio temporal en un mismo escenario a otro diferente), se utilizaban convenciones como el *fundido a negro*, o la salida de cuadro de alguno de los personajes (técnicas utilizadas en la construcción cinematográfica como signos de puntuación para separar diferentes secuencias), principalmente el eje de la acción desarrollada, como señal de culminación del movimiento dramático, para dar a entender que acto seguido habrá de comenzar otro nuevo. Este autor propone un nuevo encadenamiento entre las secuencias, un encadenamiento en que se niega la idea de conclusión de la acción dramática por determinaciones espacio-temporales, que implica un cambio permanente en relación con una

transformación realista del universo diegético de la historia. Von Trier presenta entonces, una nueva idea de encadenamiento cuando es necesaria una traslación espacio temporal, que no rompa con la línea de acción dramática, a partir de un artificio fílmico. En este proceso, existe un pequeño lapso en que se supera la influencia naturalista del decurso normal de la historia limitada al espacio y al tiempo, para presentar una falsa elipsis entre un espacio y otro, con el tiempo que la traslación del personaje de uno a otro depara, mediante la presencia permanente del personaje y la transformación espacio-temporal.

Recuérdese como la secuencia del personaje en el tren, mediante un artificio cinematográfico, le hace aparecer en un salón de Berlín, transición en que el código que hace del personaje un índice de la conclusión de la acción dramática y el anticipo de una nueva, queda violentado al no salir del cuadro el personaje en cuestión y por el contrario construir por una falsación en el discurso en un nuevo espacio y en un nuevo tiempo. De este modo aparece la falsa elipsis, pues siguiendo la línea de acción argumental, el drama no es roto y la acción dramática es continua. La identificación del cambio espacio temporal, el proceso que la elipsis disgrega, desaparece y sólo puede ser inferido, a partir de la observación posterior de la acción en un nuevo escenario. Este proceso propone un nuevo código que el espectador debe descifrar, y que corre el riesgo de ser un ejercicio polivalente, en que alguna de las posibles interpretaciones lo tomen cómo un simple ejercicio de evanescencia fílmica, sin peso en el discurso de la obra. Sin embargo, este proceso es coherente con la meta-representación presente en la obra de Von Trier, que procura centrar la atención frente al sujeto víctima, que en situaciones límites termina siendo absorbido por las circunstancias, donde las acciones superan su capacidad de decisión. Hecho compendiado en la muerte del personaje que no puede escapar al vagón del tren, que irónicamente fue su sustento de vida y luego el claustro para una trágica muerte, o al engaño diseñado por su esposa para efectuar crímenes

políticos por una parte, y de los militares para descubrir los planes de la resistencia por otra.

El desplazamiento de esta particular concepción narrativa, sirve de soporte para desarrollar ese personaje incapaz de controlar el transcurso de los sujetos, generando una nueva concepción de continuidad, una continuidad permanente que sugiere una acción dramática continua, un peso en los hechos que la elipsis borra momentáneamente y que en el filme de Von Trier se mantiene, enfatizando el trágico destino del personaje que mentalmente no tiene descanso, en las secuencias en que se desarrolla una continuidad extendida por medio de ese tiempo que sólo tiene lógica en la mente del lector fílmico que lo explica a la luz de un sostenido dramático de la historia; sin olvidar que Von Trier, en este proceso, señala constantemente la ilusión de la que el público es cómplice del artificio onírico de imágenes que él mismo manipula y que en esos nuevos códigos de empalme, el lector fílmico, recuerda o pone de presente.

Ese paralelismo entre codificaciones clásicas en el montaje orgánico y rupturas muy a la postre del cine moderno y de algunas corrientes de vanguardia emparentadas con las poéticas de la imagen electrónica, explica la necesidad de manifestar el artificio fílmico, que en este filme aparece constantemente con la proyección de una imagen al interior de la imagen misma. Von trier plantea un juego espacial en que la imagen fílmica que el espectador presencia se transforma en una segunda imagen fílmica que hace de espacio ilusorio para dar paso a un nuevo espacio fílmico. Piénsese en la crisis del protagonista que aparece caminando en el cuadro con la imagen proyectada de su esposa durmiendo tras él. Esta superposición sugiere la idea de una imagen al interior de la imagen, del artificio onírico del que todo espectador es víctima y del que pierde dominio en muchas ocasiones. El autor se vale de los códigos de representación icónica connaturales al cine y los reifica nuevamente al interior del universo diegético del filme, en aras de sugerir constantemente la

dependencia del personaje; el hecho que de principio a fin es marioneta de los movimientos dramáticos de la historia, donde la idea de personaje del modelo actancial de Greimas, que proyecta al sujeto hacia el objeto es ilusoria, pues éste de antemano no puede alcanzar tal precisión, al poseer un sino trágico, del que no es dueño. Así, el narrador extradiegético que Von Trier utiliza, y que intenta en un tono imperativo explicar al personaje lo que hace y debe hacer, expone esa idea de personaje-marioneta, en que los condicionamientos psico-sociales poco o nada importan cuando se es simplemente una ficha de un muy complejo y diseñado juego.

Por otra parte, en filmes como **Contra Viento y Marea**, la apuesta formal de Von Trier corre de parte de la idea de una escritura fílmica cercana al documental, en la medida en que se vale de ciertos recursos como la cámara móvil, y la ausencia de recursos complejos de construcción escénica para dar una ilusión de continuidad a la acción del relato, para valerse simplemente de un registro desnudo de los movimientos dramáticos, que el espectador permanentemente constata, pero puede leer como testimonio verídico, e interpretarlos como códigos de género documental que le dan una idea diferente de realismo, distinta de la que la ilusión de ficción del modelo de representación institucional puede sugerir.

Von Trier no abandona la idea de develamiento de la artificialidad fílmica, sino que la acentúa de un modo especial en un filme como **Los Idiotas** donde en algunos planos pueden observarse los micrófonos o alguno de los camarógrafos; ejercicio insistente de recordar al espectador que no está ante la realidad, sino ante una representación de esta, ante una realidad fílmica. Filmes de esta impronta, dadas las condiciones documentales, implican una postura completamente diferente para el espectador que debe sumergirse en el proceso onírico de la lectura fílmica, pues aquí los códigos de continuidad causal, de concordancia espacio-temporal, se violentan a tal grado, que no hay garantía de

la ilusión de continuidad. No sólo la cámara móvil, o los encuadres no definitivos, implican una participación en unos códigos diferentes en que la continuidad depende más de un ejercicio mental del lector que aúne los vacíos o que determine la legibilidad-duración del plano, que Burch sugiere como un proceso que completa en todo filme el espectador, o que identifique el sentido del intersticio de un falso raccord acentuado, que sólo posee continuidad por la unidad actante actualizada, sino por el personaje que desarrolla la acción.

Esta codificación puesta siempre al servicio de la idea de sujeto que desarrolla Von Trier, se vale de la misma inestabilidad de la continuidad, o de una continuidad generada por otros núcleos de asociación, como los actantes de un nuevo modelo transgredido de personaje clásico que siempre está al servicio de esa incapacidad romántica de escapar a fuerzas incontrolables. Vanoye¹⁶⁵, define al personaje romántico, como el héroe de tragedia que es dominado por fuerzas externas y que tiene un aciago desenlace, paralelamente el personaje clásico es un personaje determinado en el cinematógrafo por las condiciones psico-sociales del protagonista de la novela decimonónica que emprende una búsqueda en tiempo presente y supera obstáculos para alcanzar un objeto trazado por la acción. Tales ideas son cruciales, pues en una interesante mezcla de las condiciones codificantes de estos modelos surge el personaje contemporáneo de la obra de Von Trier, quien con todas las disposiciones psico-sociales a su favor, en la medida en que estas explican la lógica de las acciones de cualquier situación, tal personaje es presa de constantes externas que no puede controlar. En un trazo romántico, la idea de sujeto de Von Trier es siempre la de una víctima en situaciones-límite que se escapan de su dominio; piénsese, por ejemplo, en la protagonista de **Contra Viento y Marea** presa de una enfermedad mental e incapaz de controlar lo que acontece alrededor suyo, o en el grupo que simula discapacidades mentales de **Los Idiotas**, que en un

¹⁶⁵ VANOYE. Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine. Barcelona: Paidós, 1996. P. 51-62.

afán por manipular el mundo, terminan sumidos en el peso del rol que desempeñan sin poder determinar su albur, y que en condiciones de un drama íntimo, de la pequeña forma fílmica, viven la tragedia de la gran forma, de desplazamientos sociales de gran envergadura.

Tal codificación niega las constantes del personaje natural que es movido por las acciones en la consecución del objeto, para simplemente divagar, confiado de su capacidad de solucionar y determinar la línea de las acciones, sin saber que realmente está condicionado por algo externo, en una puesta en escena contemporánea de un personaje hidalgo, de un personaje-víctima en situaciones-límite. Von Trier, en ambos filmes, se vale de una construcción simple que procura construir la línea argumental a partir de las condiciones naturales del espacio en que se desarrolla el filme, convirtiendo las constantes de transgresión de las normas gramaticales de continuidad clásicas, en elementos poéticos que sugieren su preocupación frente a este héroe trágico en escenarios contemporáneos. Así la destrucción de una naturalidad que brinda la conciencia de las condiciones sociales, el hecho de depender de una manipulación de la que el espectador es consciente, porque Voin Trier en todo momento está recordándole que lo que ve no es la realidad, refuerzan la impresión de un sujeto que siempre está a la postre de algo más, incapacidad del ideal moderno de autonomía, lejos de esa razón cartesiana del Pienso luego existo, que queda reemplazado, por un existo, pues alguien me piensa.

4.3.3. Joel y Etan Coen: El Desdibujamiento del Género.

Las tradicionales biparticiones o enfrentamientos que en todo proceso de confección de representaciones suelen hacerse, no escapan al arte cinematográfico, convirtiéndose en dogma que determina el modo de abordar cualquier estudio o análisis de cierto tipo de filmes, por no decir la totalidad de ellos. La dicotomía entre la idea de cine de autor y la clasificación por géneros

del séptimo arte o como Esteve Riaumbau¹⁶⁶ lo señala Autor Vs Género, es una opción maniquea que, si para efectos de análisis, sirve como corpus metodológico, para comprender la lógica de construcción fílmica, termina por generar hitos falsos, y fragmentaciones innecesarias que en la mayoría de los casos no aportan nada de valor a la comprensión del fenómeno cinematográfico.

Es preciso desembarazarse, no de la idea de género o de autor, pues ambas son piezas claves para comprender el fenómeno cinematográfico, pues permiten entender por qué la codificación de ciertas películas que está estrechamente relacionada, pertenece a un corpus para-fílmico como señalaría Aumont¹⁶⁷ y compañía o un producto archi-guionístico como afirmarían Vanoye¹⁶⁸, o por el contrario posee una codificación tan peculiar que es difícil interpretar los índices que han de guiar al lector fílmico, sino de la idea de un límite irrestricto entre ambas nociones, infranqueable o inamovible, que no deja de recordar esa falsa línea divisoria que ha cruzado al cine históricamente señalándolo como industria de masas o como arte burgués. De esta manera termina por relegarse a toda producción de género a ser un ejemplo más de las condiciones industriales del cine, y al trabajo de autor, a representar el proceso creativo que le da la condición de arte a este tipo de filmes.

Desdibujar la rigidez de esta línea es imperativo si se quiere profundizar en la riqueza de muchas obras, que respetando o no las reglas de género, enraizadas en una completa tradición, logran un excelso grado de expresividad o de renovación de formas fílmicas que permiten comprender la riqueza de este fenómeno. Además si se sigue históricamente la conformación de todo tipo de género fílmico, así este sea heredado de una tradición literaria o incluso teatral,

¹⁶⁶ RIAMBAU, Esteve. *El Cine Francés 1958 - 1998*. Barcelona: Paidós, 1998. P. 234-238.

¹⁶⁷ AUMOUNT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michele; y VERNET, Marc, *Op cit.*, p.202-218.

¹⁶⁸ VANOYE, *Op cit.*, p. 74-79.

éste sólo logra cierto grado de formalización, la formula citada por Jaqueline Nacahe¹⁶⁹ de que un género es simplemente la repetición o compilación acentuada de las diversas manifestaciones de una forma definida, cuando luego de que un primer cineasta o un grupo de ellos, procuran seguir unos códigos particulares, logrados, seguramente, a partir de un proceso de meta-representación fílmica. Por ejemplo el género negro norteamericano, no lo hubiera sido sin la autoría de Howars Hawks o el western de la misma geografía sin la obra de John Ford, lo que implica pensar que los géneros mismos, en principio, son obra de autores fílmicos.

La acentuada solidez de las reglas que la misma producción va dictando determina que posteriormente el género tenga una forma definida y luego diferentes directores puedan desarrollar sus proyectos siguiendo tales normas. Por igual, tampoco puede asegurarse que siguiendo las reglas del género termine por perderse la capacidad de expresividad fílmica o de regeneración del mismo genero, que sería en tal caso una muestra de autoría fílmica. Piénsese por ejemplo en como Sam Peckinpah logra dar una nueva visión al héroe del western, coherente con un nuevo prototipo de sujeto que procura una determinación axiológica fuera de moralismos ortodoxos, sin perder las reglas del código de honor entre los bandos o del acentuado choque entre antagónicos y protagónicos, o como Francis Ford Coppola, ahonda en la construcción de los códigos de honor de los personajes del cine negro, y logra llevar a sus personajes, sin perder de vista las reglas del género, a contextos íntimos y de peso social en la saga del Padrino.

La obra de los Coen, se caracteriza específicamente, por la capacidad de moverse por esta falsa línea que divide el trabajo de autor y el de género, demostrando la posibilidad de la categoría de autor, de la capacidad de movilizar sus propios modelos de representación mental, valiéndose de las

¹⁶⁹ NACACHE. Jacqueline. El cine de Hollywood. Madrid: Acentro editorial, 1995. P. 16-19.

reglas de género, y por igual de la capacidad de movilizar estas reglas, de que la idea de lo obligado y lo permitido, o del verosímil del género, puede y debe sufrir mutaciones que enriquezcan el decurso del filme o del mismo género. La obra de estos autores procura no desplazarse acentuadamente de la mencionada línea, tendiendo más a respetar las reglas de género; ejemplo de ello se encuentra en **De paseo a la Muerte**, que se circunscribe en el género negro norteamericano, como un acusado alegato por la formalidad en el tratamiento de este tipo de relatos, caracterizados por perder de vista el peso de la verdad y por poner en la palestra fílmica el problema de la perspectiva; hacia un apartamiento del género con obras de corte intimista, como podría serlo en cierta medida **Fargo**, sin ser una película que se adentre en las determinaciones internas que mueven la lógica de la acción por las condiciones de construcción del modelo actancial.

Sin embargo la obra de los Coen logra precisamente el desdibujamiento de las reglas del género para colocar sus convenciones, o la transgresión de éstas, al servicio de sus modelos de representación. Las reglas de género se convierten en unidades codificantes que cruzan la casi totalidad de la construcción de un cierto tipo de filmes, y que el espectador luego de un acercamiento reiterado a sus convenciones internaliza, al estas permitirle seguir la ilusión del verosímil fílmico y no traicionar las expectativas que la obra le ofrece desde su comienzo. Las obras de género exponen claramente cómo una previa codificación puede permitir la fácil comprensión del lector fílmico o el sobresalto y la incertidumbre, cuando estos códigos son violados o ni siquiera son actualizados en la obra. Los Coen desarrollan su obra por medio de una transposición de códigos, sea a partir de su hiperbolización o de su negación, lo que enfrenta al espectador o una decodificación del texto fílmico a partir de un cuestionamiento de los valores previos que el efecto género, el corpus de las obras han condicionado es su proceso perceptual seguido por algunos indicios que se le habían expuesto y que luego fueron negado o super-valorados.

Tómese por caso **Educando Arizona**, filme que por el modo de introducir al espectador en la determinación de los personajes, en el modo en que estos enfrentan las situaciones y en la manera en que se interrelacionan, esta de antemano dando pistas sobre sus caracterizaciones. El extraño matrimonio entre un joven ex-convicto y la oficial de policía que tomaba sus datos cuando éste era encarcelado múltiples veces, señala o anticipa una historia cómica, una típica comedia norteamericana que retoma la transición de personajes que escapan en su conformación al arquetipo de ciudadano norteamericano. Sin embargo en el transcurso del filme la línea argumental lleva a situaciones límites en que se rompe la fragilidad psicológica con que es introducido el personaje cómico, para adentrarse en un complejo proceso de figuración del interior de cada uno de estos seres. La línea argumental cómica, que simplemente procura poner en escena una situación de choque, una típica relación entre pérdida y necesidad de búsqueda, como una de las evocadas funciones narrativas sugeridas por Propp en la construcción del relato, se rompe cuando se trasluce que la problemática del personaje cómico ahonda en la angustia del hombre contemporáneo por la imposibilidad de alcanzar el modelo arquetípico del sueño americano. Desde aquí se delata la sobresaliente preocupación de la obra de los Coen por presentar personajes incapaces de encajar en la idea de hombre común, como se vera con mayor profundidad en otro de sus filmes **Barton Fink**.

En **Educando Arizona**, la exageración de la construcción dramática del personaje, pone en alerta al lector fílmico que debe revalorizar el exceso en el filme, pero no por el hecho de exagerar en los actos de los personajes, pues el verosímil del género cómico soporta tal exceso, sino precisamente porque dicha exageración esta revelando la profundidad existencial de los personajes, los conflictos internos que son sugeridos precisamente en el modo en que se sobredimensiona y que violenta la específica codificación del personaje de tal

género. El relato desarrollado en este filme, coloca la peculiar situación de un bebé raptado como el móvil, el "leit motiv" argumental para las escenas cómicas del filme. El robo de unos pañales y la difícil fuga de la policía por tal crimen, o el robo perpetuado por los compañeros de prisión del protagonista a una tienda y luego a un banco dejando olvidado al infante, que los obliga en un desenfadado gesto de incertidumbre y pérdida, a regresar por él; siempre, en una situación o en otra, está develando la profunda crisis existencial de un sujeto inconcluso, sin determinaciones definidas, que se aferra a la vida, a la materialización de los ideales encarnados en el pequeño niño. Proceso en que se escapa a las determinaciones en la configuración del personaje del género cómico, que, tradicionalmente, está dado por una geografía exterior y por unas sutiles insinuaciones internas, y que aquí es reemplazado por la determinación de los personajes característicos del drama clásico.

En el cine de los Coen al igual que es posible identificar la idea de fuga imposible, el rechazo de la noción de búsqueda del personaje icono del cine moderno, por un proceso de escape, una negación de la situación presente y el imperativo del cambio, es posible encontrar cambios radicales en el proceso de codificación de un filme a otro. Como antes se sugería, la codificación no es un trazo unitario que marque toda la obra de un autor, sino una decisión meditada en aras de las necesidades particulares de un proceso de concreción fílmica. **Barton Fink**, por ejemplo, es una obra en que los Coen exploran de manera manifiesta el problema de la fuga del personaje y su imposibilidad de hacerlo; el protagonista queda encerrado en el medio del que quiere huir, pues es escritor y trabaja para uno de los grandes estudios presionado por un sistema sofocante que no comparte. En la historia queda de modo expreso la necesidad del personaje de escribir un "teatro para el hombre común", para el hombre de la calle, procurando huir de intelectualismos vacuos que sólo aluden a la realidad de un modo indirecto. Pero igual que en la mayoría de los filmes de los Coen, esa imposibilidad de cambio, de alcanzar la idea arquetípica del hombre

de masas, se cumple cuando Fink descubre que nadie es capaz de ser ese hombre común que tanto emula, pues el supuesto vendedor de seguros que reside en la habitación adjunta, en apariencia un digno representante de tal sujeto, termina siendo un sociópata, rol que escapa al término medio ansiado.

Barton Fink es un filme en el que se retoman tradicionales códigos del género de suspenso, incluyendo los radicales giros en el argumento. La cámara de los Coen al servicio de tal idea, descubre lentamente el sofocante espacio que sirve para enmarcar la agonía de los personajes, el literal infierno que todo hombre común vive, el que el luchador, idea representada en el filme, debe superar. Los Coen se sirven de los espacios estrechos, tradicionales de las casas donde se desarrollan los filmes de suspenso, para recrear las múltiples preocupaciones internas del personaje.

Retomando la idea de Vanoye del relato que recrea el descenso al infierno, un viaje a los dominios de Hades, y del que se pretende siempre una fuga, tiene eficaz solidez en escenarios donde la iluminación genera una tonalidad amarillosa cercana a las llamas, al igual que el calor desbordante, y las paredes que sudan, sirven para dar al filme la impronta de fatalidad. En este filme el acento en la composición del cuadro, en esa profunda línea de fuga que evoca la construcción de perspectiva renacentista, no sólo es un índice fílmico de la eterna fuga de los personajes, sino que hace de la puesta en escena una preocupación fundamental para la codificación de los intereses de representación, donde todo espacio es acorde con las condiciones de los personajes que los habitan, la incomodidad y precariedad de la casa en donde residen los personajes de **Educando Arizona**, o la crisis y fallecimiento interior de **Barton Fink** enunciado en el grotesco hotel, o la frialdad y sobriedad de los hogares y las calles en **Fargo** que ejemplifican la distante caracterización de los personajes.

Barton Fink logra utilizar de un modo estricto los códigos del suspenso fortaleciendo el desarrollo del relato, y generando a partir de elementos como la construcción del espacio físico y el movimiento de la cámara en la selección de la angulación para el encuadre, la incertidumbre necesaria para intrigar al lector fílmico. Con **Fargo**, reifican los códigos de los filmes policíacos, negando las reglas tradicionales que permiten identificar los choques entre los actantes del relato. Por una parte, generan una negación de la caracterización arquetípica del héroe policíaco que resuelve la intriga del cine, situando a una mujer policía embarazada, que actúa de un modo casi fortuito, determinaciones cartográficas que destruyen todo residuo del efecto género a partir de la negación. La caracterización de los personajes procura desdramatizar todo tipo de gag que permita identificarlos, presentándolos de modo sobrio. **Fargo** se vale de una narración cadenciosa y meditada, que le permite al lector fílmico seguir detalladamente las unidades del relato, identificando con claridad el modo en que suceden las acciones. Se dota de ubicuidad al espectador, para poder identificar códigos de narración que le permiten, a partir de las convenciones, anticiparse a los hechos. La ruptura aparece en la medida en que no logra identificar unos personajes desdibujados, que no sirven para prever los roles, ni el porqué interno de sus motivaciones. El personaje que decide hacer raptar a su esposa, no logra sino en el transcurso de los hechos, descubrir sus conflictos internos, pues la presentación es tan ambigua que no pueden identificarse las reglas que permiten señalar la unidad actante de cada personaje. Los Coen no pierden el interés en el problema de la fuga imposible, y lo recrean con códigos distantes, con una caracterización que carece de artificios, procurando una peculiar mirada sobre el texto fílmico, más cercanas al reportaje cinematográfico que a las codificaciones de la ficción, del drama que recrea el filme. Todo proceso que tiende a desdibujar las reglas, a borrar la falsa línea limítrofe, termina traicionando lo permitido del género y abocando a lo prohibido, en pro de una dirección personal, de una impronta de autor.

Contrario a la tendencia expuesta de algunos autores como Godard, o Von Trier, que revela en su obra la existencia de un sujeto de enunciación, de alguien que organiza lo que el espectador percibe, los Coen se inscriben en la idea tradicional de la transparencia narrativa, del correcto *raccord* fílmico, presentado obras pulcras de discontinuidad en el discurso actualizado. Tal proceso señala desde fuera la existencia de una profunda construcción en pro de la ilusión fílmica que el espectador no logra destruir, a no ser por la reinterpretación de unos códigos transgredidos, que sólo señalan un nuevo enfoque pero no la mano ordenadora, la sutura de las imágenes. Las preocupaciones fílmicas de los Coen giran sobre el develamiento estético de un sujeto escindido del entorno, un sujeto que queda excluido per se, de un arquetipo colectivo vendido por las sociedad organizadas. Así, la hiperbolización o la negación de las convenciones de género son analógicamente, el modo fílmico de representar esa idea de la disfuncionalidad, de un ente preciso que por constitución, violenta reglas, transgrede las formas previas y traza su mismo devenir dentro del medio. La estetización de la violencia, que se le ha atribuido a la obra de estos hermanos, es un resultado de tratamiento de preocupaciones en torno al hombre que procura una reconfiguración en su ser, una movilidad a un estado ideal que nunca se alcanza; la idea de un sujeto que se moviliza hacia un centro inexistente, hacia una idea de bien inalcanzable.

EPÍLOGO

La idea de que todo proceso encaminado a buscar la verdad, a engrosar el conocimiento en su conjunto, es precisamente eso, un proceso, no un fin, movió la presente reflexión, principalmente con el interés de poner el acento sobre puntos que se consideraban de suma importancia para las disquisiciones cinematográficas. De entrada no se pretendió postular conclusiones sobre el problema del cine de autor contemporáneo; ese, que si se desea observar temporalmente, comienza en la década del sesenta a dar frutos en muy diferentes coordenadas geográficas, y con intereses muy puntales que han enriquecido y complejizado todo el proceso de significación de las obras erigidas en los últimos años.

El sólo paso del tiempo que deja al descubierto cómo las formas de hacer cine se metamorfosean, es un argumento que justifica la necesidad, no de determinar conclusiones cerradas sobre el cine, sino de ampliar todo conocimiento al respecto. Por eso, el interés era destacar aquí, algunos de sus recodos, los que se consideran pueden dar luces para continuar las exploraciones sobre el desarrollo de la cinematografía; el desarrollo puntual de diferentes aspectos concernientes al celuloide, desde lo que se ha denominado obras de autor, pasando por el cine de corte tradicional, de las propuestas industriales, hasta llegar incluso al cine no narrativo.

Ante todo debe comprenderse que el cine de autor, no es un movimiento, un tipo de cine que se descubra en la medida en que se establezcan un tipo de codificaciones reiteradas que le dan identidad a un conjunto de filmes, o a la obra de un grupo de cineastas. El cine de autor ha de buscarse precisamente en la diferencia, en la idea contemporánea de corroer los sistemas, proceso que

sólo es posible en el acto de erigir nuevos sistemas. Los directores que soportan la autoría fílmica, son en principio, esos sujetos capaces de transgredir el sistema, de descentrar el logos que rige cualquier proceso fílmico dotado de una lógica expresa, que tiene unos parámetros que no coaccionan todo el desarrollo constituido. La autoría se mueve en la periferia del conocimiento, en el ejercicio de rozar toda línea limítrofe, y detenerse en los resquicios de luz que, del otro lado, invitan a franquear las murallas, a procurar pasar a través de las barreas sin reparos, ni prohibiciones.

La diferencia frente a lo que es legitimado como políticamente correcto en el cine, sirve de herramienta para sospechar qué tipo de obras son de impronta autoral. Sin embargo, este recorrido seguramente sería infructuoso, si se pretendiese hallar universalidad en los constitutivos codificantes del cine de autor. Por una parte, la primera tara para tal faena, sería estudiar la gran cantidad de autores que podrían moverse en la línea de la diferencia, y por otra, la muy difícil labor de encontrar constantes en todas las filmografías. Autores como los esbozados en el estudio, tienen por supuesto puntos de encuentro, intereses muy cercanos como por ejemplo, el problema del hombre contemporáneo, la idea irresoluta de sujeto en las sociedades modernas. Sin embargo, y esto es una pista para descubrir la autoría fílmica, las decisiones estéticas de cada filmografía para presentar tal problemática varían radicalmente entre la mayoría de los autores.

Tampoco puede perderse de vista que la idea de autoría remite al intimismo de la esfera personal, y por ende a la necesidad de encontrar una individualidad tras el cine en cuestión. Encontrar siempre la mirada del poeta, esa, tan personal, que pese a que no puede imitarse, es cercana a todos, toca las fibras porque retrata sin medida, los puntos neurálgicos, no sólo de las sociedades contemporáneas, sino de la humanidad en términos históricos. Sí se estudian otros autores en esta línea, podrán, con seguridad, encontrarse muy diversos

temas de interés, como múltiples formas de resolverlos en términos fílmicos. La cuestión radica en comprender cómo las soluciones que movilizan las estructuras legítimas del cine, pueden enriquecer la mirada del espectador, movilizar sus estructuras de pensamiento para desplazar la periferia misma desde la que observa la realidad, que queda reificada en los filmes, o la realidad fílmica sólo posible en ellos.

El círculo dialéctico del cine de autor (círculo en que se movió la investigación), permite que se comprenda la importancia de los tres nodos estudiados, comenzando o concluyendo por cualquiera de ellos. En el caso de los códigos, que remite a la esfera de la comunicabilidad de todo tipo de conocimiento fílmico, es necesario señalar que el lenguaje del cine, en especial la posibilidad de convertirlo en juego, un juego del que el espectador se hace cómplice, posibilita cuestionar el hecho de la comunicación misma entre los hombres. El lenguaje como herramienta idónea para que el hombre se estudie a sí mismo, se vuelve castrante, si el hombre no es capaz de reconstruirlo, de cuestionarlo. El cine de autor, se preocupa todo el tiempo por explorar cómo pueden movilizarse los códigos tradicionales, generando codificaciones innovadoras que implican ejercicios reiterados, por parte de los espectadores, para comprenderlo.

Frente al cine que se rige sobre unos códigos instituidos con anterioridad, el cine de autor pone en tela de juicio la capacidad de la reiteración para invitar a meditar sobre el ejercicio mismo del lenguaje. ¿Qué mayor manera de meditar sobre el lenguaje, que cuestionándolo, transgrediéndolo, mostrando sus límites o rompiendo los mismos? Por eso las codificaciones reiteradas invitan al cine de autor a explorar nuevas posibilidades, y estas nuevas, a engrosar los horizontes del acto comunicativo.

Los modelos de representación son, por su parte, una posibilidad de comprender cómo el cine de autor, por una lado ejerce su derecho a la

diferencia y por otro, cómo cada obra de este talante, cada filmografía de un director en esta línea, cobra sentido. Hablar en esta medida de un modelo del cine de autor, sería infructuoso, si lo que el lector espera, son unas determinaciones positivas, tal cual son las de los sistemas cerrados y herméticos. Podría decirse que los modelos de representación fílmica existen en la medida en que un autor meta-representa sus personales soluciones a los problemas fílmicos tradicionales. Aun así, el cine de autor, vehicula un modelo genérico, no un modelo definido por unos constitutivos, sino un modelo regido por la duda, por la meditación permanente, por la cavilación de lo que asume como un norte a seguir. El modelo de representación fílmica de los filmes de autor, es ese modelo que le apuesta a lo abierto, al desencuentro permanente con los demás modelos, e incluso al desencuentro consigo mismo. El cine de autor necesita traicionarse, pues la traición en sus creencias es el único modo de no caer en la estaticidad, de no ser precisamente un modelo en sentido estricto.

La constante actitud dubitativa de estos modelos es la que permite que los modelos que creen en reglas inviolables, en algunas ocasiones, también se traicionen y acepten que existen múltiples aristas, otras formas de abordar la realidad fílmica. En esa medida podría decirse que los modelos de representación tradicionales, y los modelos abiertos como los del cine de autor se nutren mutuamente, sirven para determinar límites y para romperlos, para que el cine avance cuantiosamente en polos de atracción y rechazo, y a la vez sean conscientes de que el atrevimiento puede en muchas ocasiones ser infructuoso, que las soluciones también deben ser cautelosas.

Si por una parte la meta-representación fílmica permite que las posiciones personales de cada autor, su mirada sobre el modo en que pueden desarrollarse las obras, se concreten, y por la otra la movilidad de los códigos invita a meditar cómo tal mirada puede ser comprendida en el ámbito intersubjetivo, el conocimiento estético es el que permite describir nuevos aspectos de la realidad

representada en el filme. Todo decurso estético revela que existe una razón útil para descubrir cómo la realidad misma puede ser interpretada desde otros ángulos. Los detonantes estéticos, le permiten al autor meditar sobre el modo en que todo problema fílmico, puede conflictuarse aun más; actitud prima del conocimiento en general. En lo estético, simplemente, hay un acercamiento al ser fílmico, un ser que descubre el ser del mundo, el ser del hombre, pero también resalta su constitución misma; el ser fílmico que presenta una nueva realidad, una realidad que le sirve al espectador que asiste a la comunión fílmica para cuestionarse y mirar con sospecha el mundo en que habita.

El cine de autor es en gran medida la posibilidad de movilizar al cine mismo, de movilizar las estructuras institucionales, que sin dar cuenta de ello se resquebrajan y necesitan por ende regenerarse. Es un proceso que permite un acercamiento incisivo a la realidad misma, no sólo porque sus respuestas estéticas sean vigorizantes, o porque las codificaciones entrópicas, sino porque implica que la mirada logocéntrica de los lectores flaquee, supere la resistencia y descubra en la diferencia, las cuantiosas posibilidades que depara el conocimiento del mundo por medio del arte fílmico. Este tipo de cine en últimas, es un ejercicio que sirve para acercarse a la realidad desde al ámbito estético, y que invita a todos los involucrados en su desarrollo a pensar; a no dejar en ningún momento que la mente descanse, que el pensamiento de frutos al apostarla al ideal de conocimiento, ideal que se engrosa y re-crea, y que con el mayor altruismo, se maravilla con la posibilidad de conocer un poco más, conocer de tantos modos como al hombre le sea posible.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, Luis Alberto. Páginas de Cines. Vol 1. Medellín: Colección Literaria Universidad de Antioquía, 1988. 553 p.

_____ Páginas de Cine. Vol 2. Medellín: Colección Literaria Universidad de Antioquía, 1992. 539 p.

_____ Páginas de Cine. Vol 3. Medellín. Colección Literaria Universidad de Antioquía, 1998. 489 p.

_____ Simón el mago de Víctor Gaviria. La cultura intraducible. En: Kinetoscopio. Vol 5, Nro 26 (julio-agosto 1994): p.p. 98-100.

ANTONIONI, Michelangelo. La Noche. El Eclipse. El Desierto Rojo. Segunda edición. Madrid: Alianza, 1970. 259 p.

ARENAS, V. Fernando. Victor Gaviria en Flashback. En: Kinetoscopio. Vol 5, Nro 26 (julio - agosto 1994): p.p. 73-78.

ARISTÓTELES, Poética. Tercera edición. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1998. 116 p.

AUMOUNT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michele; y VERNET, Marc. Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1993. 313 p.

BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Segunda edición. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000. 281 p.

BARAHONA. Fernando Alonso. Cine: ideas y arte. Barcelona: Centro de investigaciones literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1991. 195 p.

BARBÁCHANO, Carlos. El cine, arte e industria. Barcelona: Salvat editores, 1974. 144 p.

BARTHES, Roland. Lo Obvio y lo Obtuso. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. 380 p.

_____ La aventura semiológica. Segunda edición. Barcelona: Paidós, 1993. 352 p.

_____ El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Segunda edición. Barcelona: Paidós, 1994. 357 p.

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John. Estética: historia y fundamentos. Séptima Edición. Madrid: Cátedra Colección Teorema, 1986. 175 p.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1978.

BERGSON, Henry. La evolución creadora. Tomo I. Madrid: Renacimiento, 1912. 274 p.

_____ La evolución creadora. Tomo II. Madrid: Renacimiento, 1912. 254 p.

BOTERO, Juan José; RAMOS, Jaime y ROSAS, Alejandro. (compiladores) Mentes reales. La ciencia cognitiva y la naturalización de la mente. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2000. 243 p.

BRUNER, Jerome. Acción, pensamiento y lenguaje. Madrid: Alianza Psicología, 1988. 232 p.

_____ Actos de significado. Más allá de la revolución científica. Madrid: Alianza, 1991. 153 p.

BUBNER, Rudiger. La filosofía alemana contemporánea. Madrid: Cátedra Colección Teorema, 1984. 268 p.

BRUNETTA. Gian Piero. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid: Cátedra, 1987. 141 p.

CAICEDO, GONZALEZ, Juan Diego. Stalker, de Andrei Tarkovski. La metafísica de la debilidad. En: Kinetoscopio. Nro 19 (Mayo-junio 1993); p.p. 79-94.

CARMONA, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico. Madrid: Cátedra: Signo e Imagen, 1991. 323 p.

COMPANY, Juan Miguel. El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y Texto fílmico. Madrid: Cátedra, 1987. 121 p.

CROCE, Benedetto. Breviario de estética. Segunda edición. Buenos Aires: Espasa, 1939. 171 p.

DE LUCAS, Gonzalo. Joel y Ethan Coen. El lado irónico de los géneros americanos. En: Dirigido. Nro 297 (octubre 2000); p.p. 45-67.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994. 318 p.

_____ La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996. 391 p.

EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998. 267 p.

ECO, Umberto. La definición de la obra de arte. Bogotá: Planeta, 1985. 285 p.

_____ Sobre la articulación del código cinematográfico En: Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza, 1971. 229 p.

_____ La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Quinta Edición. Barcelona: Lumen, 1994. 446 p.

ECHANDIA, Gustavo Adolfo. Los sueños de Akira Kurosawa o la proclama de un legado ecologista. En: Kinetoscopio. Vol 2, Nro 9 (agosto - septiembre 1991); p.p. 72-76.

EISENSTEIN, Sergio. La forma en el cine. S.C. Ediciones Viento del Este. S.F. 270 p.

FORMAGGIO, Dino. "La muerte del arte" y la estética. Méjico, D.F.: Grijalbo, 1992. 373 p.

GADAMER, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós, Pensamiento Contemporáneo, 1991. 124 p.

GARDNER, Howard. Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987. 430 p.

_____ La nueva ciencia de la mente. Historia de la revolución cognitiva. Barcelona: Paidós, 1987. 449 p.

GARRONI, Emilio. Proyecto de semiótica. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. 378 p.

GAVIRIA, Víctor. Del documental y sus habitantes. En: Kinetoscopio. Vol 5, Nro 26 (julio-agosto 1994); p.p. 87-91.

_____ Los días de la noche. En: Kinetoscopio. Vol 9, Nro 45 (1998); p.p.40-42.

- GHELLI, Nino. *Estética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1959. 285p.
- GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Santa fe de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993. 207p.
- GOMBRICH, E.H. HICHBERG, J y BLACK, M. *Arte, percepción y realidad*. Segunda edición Barcelona: Paidós Comunicación, 1993. 173 p.
- GÓMEZ, Santiago Andrés. *La obra de Víctor Gaviria. Los pulmones limpios*. En: *Kinetoscopio*. Vol 5, Nro 26 (julio - agosto 1994); p.p. 79 - 86.
- GONZÁLEZ, Cesar (compilador). *Filosofía y Semiótica. Algunos puntos de contacto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 235 p.
- GUBERN, Roman. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.
- _____ *Cine Contemporaneo*. Barcelona: Salvat Editores, 1973. 142 p.
- _____ *Godard Polemico*. Segunda edición. Barcelona: Tusquest Editor, 1974. 127 p.
- GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. Méjico: Siglo Veintiuno Editores, 1985. 133 p.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Méjico: Ediciones Coyoacán, 1997. 133 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1969. 315 p.
- HIPPOCRENE, Irineo. *Los sueños del emperador Akira Kurosawa*. En: *Kinetoscpio*. Nro 7 (abril-mayo 1991); p.p. 32-36.
- HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando. *Estética del discurso audiovisual. Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Barcelona: Mitre, 1986. 205 p.
- LAFFAY, A. *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Barcelona: Nueva Colección Labor, 1966. 170 p.
- LÓPEZ, Juan Guillermo. *Pasado, presente y futuro de la obra del director Británico Peter Greenaway. Mitos y laberintos*. En: *Kinetoscopio*. Nro 11 (enero-febrero 1992); p.p. 32-45.

LOTMAN, Yuri. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. 153 p.

LUKACS, Georg. Estética. Volúmenes I-IV. Barcelona-Méjico: Ediciones Grijalbo, 1967.

LYOTARD, Jean Francois. La Fenomenología. Barcelona: Paidós Studio, 1989. 158 p.

MAFFESOLI, Michel. Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mudo contemporáneo. Barcelona: Paidós Studio, 1997. 270 p.

MARTI, Eduard (Compilador). Construir una mente: J. Piaget, B. Inhelder, D. Premack, G. Woodruff, J. Perner, S.R. leekman, H. Wimmer. Barcelona: Paidós, 1997. 237 p.

MARTINEZ-FREIRE, Pascual F. La nueva filosofía de la mente. Barcelona: Gedisa Editorial, 1995. 166 p.

MARTINEZ MIGUELÉZ, Miguel. El paradigma emergente. Hacia una teoría de la racionalidad científica. Segunda edición. México: Trillas, 1997. 254 p.

METZ, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 348 p.

_____ La gran sintagmática del cine. En: Análisis estructural del relato. Méjico: Premia, 1985. 226 p.

MITRY, Jean. Estética y psicología del cine. Volúmenes I y II. Quinta edición. Méjico: Siglo Veintiuno, 1998.

MOLES, Abraham A. La imagen. Comunicación funcional. Méjico: Trillas, 1991. 271 p.

MONTIEL, Alejandro. Teorías del cine. Un balance histórico. Barcelona: Montesinos, 1992. 145 p.

MONTOYA, Cesar. Habla Tarkovski, el inmortal. En: Kinetoscopio. Nro 4 (agosto-septiembre 1990); p.p. 55-62.

_____ El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante, de Peter Greenaway. Sexo, comida, amor y muerte. En: Kinetoscopio. Nro 27 (septiembre-octubre 1994); p.p. 96-104.

- MORIN, Edgar. El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología. Sexta edición. Barcelona: Kairós, 1973. 263 p.
- MUÑETON VASCO, Dario. Los idiotas, de Lars Von Trier. Cosa de niños. En: Kinetoscopio. Vol 11, Nro 55 (2000); p.p. 75-76.
- NACACHE, Jacqueline. El cine de Hollywood. Madrid: Acentro editorial, 1995. 95 p.
- NAIME, Alfredo. El cine: 204 respuestas. México, Editorial Alhambra Mexicana, 1995. 199 p.
- O'CONNOR, Joseph y Mc DERMOTT, Ian. Introducción al pensamiento sistémico. Barcelona: Ediciones Urano, 1998. 302 p.
- PALAZON MESEGUER, Alfonso. Win Wenders. Fragmentos de un cine errático. Valencia: Ediciones La Miranda, 1980. 251 p.
- PERNER, Josef. Comprender la mente representacional. Barcelona: Paidós, 1994. 353 p.
- RIAMBAU, Esteve. El Cine Francés 1958 - 1998. Barcelona: Paidós, 1998. 303 p.
- RIVIÈRE, Angel y NUÑEZ, María. La mirada mental. Buenos Aires: Aique, 1996. 133 p.
- RONDI, Gian Luigi. El cine de los grandes maestros. Buenos Aires: Emecés Editores, 1983. 334 p.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquin y ALSINA THEVENET, Homero (Eds). Textos y manifiestos del cine. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 1993. 572 p.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio. Semiótica y estética. Buenos Aires: Ediciones Neuva Visión, 1976. 156 p.
- RUDOLF, Arnheim. El pensamiento visual. Cuarta edición, primera reimpresión. Barcelona: Paidós, 1998. 362 p.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. El montaje cinematográfico: Teoría y análisis. Barcelona: Paidós, 1996. 287 p.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999. 271 p.

TORRES, Augusto M. Cine: Diccionario Espasa. Tercera edición. Madrid: Espasa, 1999. 1262 p.

VANOYE, Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine. Barcelona: Paidós, 1996. 236 p.

VASCO, Carlos. Ciencia cognitiva y pedagogía. En: Infancia, Revista latinoamericana del niño. Vol 1, Nro 4 (1987) . Bogotá: Universidad INCCA. p.p. 13-16.

VIDAL, Manuel. Akira Kurosawa. Madrid. Cátedra, 1992. 295 p.

VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen. Sexta Edición. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995. 248 p.

ZULUAGA, Pedro Adrian. Contra viento y marea, de Lars Von Trier. El escándalo de la fé. En: Kinetoscopio. Vol 9 Nro 44 (1998); p.p. 45-48

ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 1989. 260 p.