

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ESPECTADOR CINEMATOGRAFICO: FORMAS DE SENTIR Y COMPRENDER AL CINE

Mtro. Vicente Castellanos Cerda

Facultad de Ciencias

Políticas y Sociales

U.N.A.M.

vcastell@hotmail.com

Estudios de recepción y cine

La asistencia a una sala cinematográfica siempre ha representado para mí un momento de búsqueda y de duda. De búsqueda de placer de ver, oír y saber sobre los mundos posibles de la película, pero también de duda porque temo que mis expectativas no se cumplan. Este problema, en un primer momento inefable, me ha conducido a un trayecto por las formas y los contenidos del cine, a la vez que he procurado comprender mi papel como espectador y poder señalar el camino a otros espectadores.

En este recorrido me he detenido varias veces cuando creo que he hallado una respuesta, para después, irremediablemente, perderla. Así, he encontrado estudios de recepción en ciencias de la comunicación que consideran a un sujeto cinematográfico siempre condicionado social y culturalmente; el cine se reduce a ser un reflejo de la realidad y las películas son consecuencia directa de determinaciones económicas e ideológicas.

Por otro lado, he revisado las investigaciones sobre el consumo cultural, aquí se enriquece la perspectiva porque el consumo no se reduce a un proceso económico o una opinión verbalizada en pocas palabras; por el contrario, se plantea la cultura como una red diferenciada de instituciones, prácticas y representaciones, donde la experiencia social resiste a cierto tipo de subordinación.

También he hallado una tercera categoría de estudios sobre recepción proveniente de la literatura en la cual se compara la lectura de una obra con el proceso de comunicación; parejas de términos como autor y lector implícitos, narrador y narratario, código y mensaje, son comunes para explicar la manera en que se plantea un proyecto comunicativo en un texto, con miras a construir cierto tipo de espectador modelo en determinadas condiciones de lectura.

Paralelo a estos saberes provenientes de la sociología, la literatura y la comunicación, existen otras personas interesadas en el fenómeno cinematográfico, que en sí constituyen, al día de hoy, una comunidad de estudiosos del cine. Uno de los ejes temáticos más significativo es sin duda el concerniente al papel del espectador antes, durante y después de ver una película.

Por otro lado, como en muchas otras disciplinas, las propuestas teóricas sobre el cine han entrado en momentos de duda, mestizaje y replanteamiento. Por ejemplo, el profesor italiano, Francesco Casetti, lejos de considerar una teoría sólida y universal del cine, resume la manera en que la mayoría de los teóricos de este arte caracterizan su trabajo a partir de la **duda**, esto es, *“como un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión”* (Casetti, 1994, p 11).

En este contexto, otro influyente teórico norteamericano del cine, David Bordwell, afirma que los estudios anglo-americanos han derivado sus propuestas teóricas de cuatro grandes áreas de conocimiento: el psicoanálisis lacaniano (¿qué ocurre con en la mente del espectador?), el estructuralismo semiótico (la construcción del texto filmico), el posestructuralismo proveniente de la teoría literaria (las funciones políticas y sociales del cine) y cierta variante del marxismo althusseriano (el desarrollo de la tecnología y de la industria cinematográfica) (cfr. Bordwell, David and Noël Carroll, 1996, p xiii).

Sin embargo, la idea de la construcción de una Teoría (con mayúscula) que dé cuenta de manera completa y detallada de los fenómenos del cine está prácticamente excluida en estos días. Actualmente, existe una gran cantidad de literatura, principalmente en idioma inglés, dedicada a realizar recuentos de

las propuestas teóricas del cine. En cada introducción, casi seguro, se hallan advertencias sobre el campo difuso y borroso de los estudios del cine. El hecho de que existan posgrados, departamentos y líneas de investigación sobre el fenómeno fílmico, no ha garantizado a las teorías sobre el cine el estatus de las disciplinas, digamos clásicas, del hombre.

Un tercer estudioso muy importante de este medio, Robert Stam de la Universidad de Nueva York, considera el campo de la investigación cinematográfica de una manera más precisa: *"La teoría del cine se refiere a cualquier reflexión generalizada sobre los patrones o regularidades (o irregularidades significativas) para encontrar una relación del film como medio, lenguaje, aparato cinematográfico, o encontrar la naturaleza del texto cinematográfico o de la recepción cinematográfica"* (cfr., Stam, Robert, 2000, p 6). Los postulados para generar estas reflexiones acerca de las regularidades o irregularidades del cine provienen del psicoanálisis, la semiótica, la filosofía y de los temas del arte y de la estética. Otro rasgo importante de las indagaciones del fenómeno cinematográfico es que su objeto de estudio, sus derivaciones y sus interrelaciones se nos muestran sólo en su posibilidad de explicación, pero no de determinaciones ni proposiciones universales.

La estética del cine ha sido precisamente una de las líneas más debatidas dentro de este campo, sin embargo, siempre se ha subordinado a problemáticas psicoanalíticas, sociológicas, narrativas, feministas y retóricas. El tema de la estética cinematográfica es esencial porque después de más de cien años de existencia del cine y de alrededor de ochenta y cinco de los primeros balbuceos teóricos sobre éste, se evidencia la necesidad de explicaciones más profundas de sus relaciones con el **pensamiento, la emoción y la sensibilidad** de los hombres y mujeres que entran en relación con una película, asimismo se impone la necesidad de dar cuenta de los **procesos de estructuración de un objeto estético y de sus respectivos efectos en la construcción de significados**, siempre con el espíritu de rescatar, replantear, o sencillamente, comprender una de las formas culturales de nuestro tiempo.

Por otro lado, el tema de la estética y sus derivaciones artísticas fundaron el debate teórico sobre el cine cuando una elite de intelectuales, revolucionarios y artistas, vieron en el nuevo medio

un campo virgen para la experimentación artística. Las vanguardias de la primera parte del siglo XX, incluyeron al cine en sus manifiestos y creaciones, algunos incluso lo valoraron encima de las bellas artes clásicas, al afirmar que fusionaba tanto las artes del espacio como del tiempo. Los acercamientos teóricos avanzaron conforme se descubrían las diversas posibilidades de expresión, así se escribió sobre la relación entre cine y música, cine y realidad, cine y experiencia onírica, cine y pintura. Al mismo tiempo, se plantearon temas ontológicos sobre el origen y las condiciones del cine: ¿cuál es el dispositivo que permite al cine *parecerse* tanto a la realidad?, ¿qué causa ese extraño placer por ver?, ¿cuál es la relación entre el cine y el mundo del arte? y, evidentemente, ¿qué es el cine?

Cuando algunos artistas comenzaron a mirar hacia el cine, casi todos se sorprendieron por la sensación de olvido de uno mismo que produce la película vista en la sala de proyección. Esta experiencia no era nueva, de hecho siempre ha guardado similitudes a la que suscita por la música, pero desde ese momento se abrió la posibilidad de percibir en el mismo espacio-tiempo nuestro entorno en imágenes móviles.

El artificio no era el pincel, el lienzo, la partitura, el instrumento, el bailarín, el actor, ni siquiera la mente creadora. Para desgracia del artista, ahora se enfrentaba a un objeto enajenante, alejado de la liberación artística: **la máquina**. Una máquina que atrapaba la luz y luego la devolvía en un juego de sombras y luces en movimiento, pero percibidas por el ojo y el intelecto del espectador como una experiencia directa con el mundo.

Al mismo tiempo, las sensaciones producidas por la máquina, obligaron a reconsiderar las concepciones del arte. Uno de los primeros en hacerlo fue el escritor italiano Ricciotto Canudo, a quien se debe el término de **Séptimo Arte**, acuñado en 1913 en su **Manifiesto de las siete artes**: *“Este arte de síntesis total que es el cine, este prodigioso recién nacido de la **Máquina** y del **Sentimiento**, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará a la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes”¹*

¹ Las negritas son nuestras y el subrayado está en el original.

(Romaguera, Joaquim, 1993, pp, 15 y 16). Se había logrado unir máquina y arte a favor de la producción de una nueva experiencia estética. Pero, hay otros elementos importantes en las palabras de Canudo, aquéllos referentes a pensar el cine como una síntesis total de las artes tradicionales debido a su profunda capacidad de lograr el olvido del espectador: olvido del cuerpo y de la mente. Para el italiano, esta función estética caracteriza al arte en general, pero en el cine cobró una fuerza insospechada, al grado de representar un complemento vital que eterniza los objetos ante los cuales los hombres experimentan una emoción.

La máquina logró en tan sólo dos décadas lo que durante siglos el arte no pudo: el goce de una vida superior a la vida cotidiana; ahora accesible a todos, ya no cerrada en círculos privilegiados gracias a ciertos dones o conocimientos. Así, se experimentó con la máquina hasta definir y emplear sus 'facultades artísticas': expresiones creativas del movimiento (relanti, acelerado, congelado); trucos destinados a alterar la percepción (dobles exposiciones); ubicuidad de acciones, de tiempos, de épocas, en resumen, destrucción de la lógica temporal y espacial (inicios *in media res*, flashback).

Este debate fundador de los estudios de cine, se enriqueció a lo largo del siglo XX con las contribuciones de las humanidades y las ciencias sociales. A comienzos de la década de los noventa, las crisis y las dudas epistemológicas de otras disciplinas, también influyeron al campo de las investigaciones del cine. En este periodo se publicaron textos autorreflexivos acerca de las prácticas teóricas y las formas metodológicas adoptadas para comprender, explicar y analizar el cine. Casi todos estos textos coincidieron con los problemas que resumieron David Bordwell y Noël Carroll en el libro **Post-Theory; reconstructing film studies** (1996). A continuación se mencionan los más sobresalientes:

- el respaldar los hallazgos y los análisis de la investigación cinematográfica con una Gran Teoría, por lo regular proveniente de un pensador europeo;
- el forzar los resultados de una investigación a los principios de la Gran Teoría; se consideró más pertinente deformar el objeto de estudio, antes de poner en cuestión los presupuestos teóricos;
- o bien, conforman extensos trabajos de investigación

- sobre la base de un eclecticismo teórico mal entendido, nombrado “argumentar parchando”;
- ante los excesos en los procedimientos interpretativos de las películas, ambos autores se cuestionan, no sin cierto tono irónico: “además de interpretar las películas, ¿qué otra cosa se puede hacer con ellas?”;
 - finalmente, ha existido un constante olvido en el análisis de las formas cinematográficas visuales, sonoras y narrativas de las exigencias de producción económicas, artísticas y sociales.

En oposición, los autores reconsideran la actividad teorizante del cine como un campo de actividad plural, interdisciplinario y dialéctico. Plural desde los mismos planteamientos de investigación de tal manera que, en pequeña escala, se construyan las teorías cinematográficas sobre cada aspecto imaginable de un film. Interdisciplinario porque se debe proceder sobre diversas variantes de generalidad y abstracción. Dialéctico porque permite una constante revisión de los postulados sobre los cuales trabaja el investigador de cine; sólo a través de la síntesis que provoca la comparación, es posible una postura permanentemente crítica y metateórica.

En este marco de dudas y reflexión debe ser entendido el estudio de la experiencia estética del cine, es decir, el acercamiento lo concibo más como un problema transversal que como el de una doctrina, puesto que los postulados teóricos no han logrado explicarme los procesos sensibles y cognitivos en los que yo, como espectador, vivo, sufro, disfruto, pienso, construyo el sentido del filme. Las pistas teóricas se han quedado, para mí, en un punto muerto: el de la disciplina en cuestión, el de la demostración o el de la argumentación lógica. Me he encontrado desde hace un tiempo en el grado cero del conocimiento de mi experiencia cinematográfica.

Si bien, rechazo la rigidez teórica y analítica, respeto los principios de pertinencia y coherencia del trabajo de investigación. En este sentido, me planteo una nueva cuestión en mi recorrido, inspirada por Roland Barthes a partir de su libro **La cámara lúcida** (1989).

Este teórico francés se planteó la siguiente pregunta abiertamente estética, sólo que en función de la fotografía: **¿qué**

es lo que sabe mi cuerpo de la experiencia, para mí, cinematográfica? (cfr. Barthes, 1980, p 38). Como Barthes, tenía tres posibilidades de explicación: la del hacer (nivel del *operator*), la del *spectator* (nivel del interlocutor), la del *spectrum* (nivel de la obra). Evidentemente, mi experiencia debía ubicarse entre el espectador y la obra, en un estética que implicara, más que una acción contemplativa, una creación y una recreación (cfr. Goutman, 2000, p 178). Este giro en la forma de localizar el problema requiere una exposición, aunque breve, de una serie de estudios proveniente del debate de la estética general y del análisis cinematográfico.

De la estética a la experiencia estética

Experiencia es una palabra que sintetiza cierto tipo de relaciones del sujeto con su entorno. En primer lugar, la experiencia alude al mero registro y procesamiento de datos sensoriales y psicológicos pertenecientes a un individuo, pero en el ámbito artístico ésta se compara con algún modo de éxtasis. Éxtasis del creador o éxtasis del receptor, provocada por la relación con una obra caracterizada por el valor trascendente de la belleza (**kalos**). Esta idea tan común y arraigada de la estética se conformó en los siglos XVIII y XIX, pero por alguna razón el sentido original de esta palabra está siendo reconsiderado cada vez más en las investigaciones contemporáneas.

Originalmente **aisthesis**² designó el estudio de la **sensibilidad** o capacidad de recibir a través de los sentidos una sensación, percepción o experiencia del mundo exterior. La sensibilidad, no es una cuestión inherente al objeto ni está limitada al campo emocional, más bien, tiene su origen tanto en las capacidades naturales de los humanos como en la cultura. En las primeras porque sentir y percibir es una capacidad biológica del hombre y, en la segunda, porque histórica y socialmente el hombre vive e interactúa simbólicamente. El hombre es un ser sensible por su capacidad de relacionarse emotiva e intelectualmente con el exterior y esto le da **sentido** a su vida. La sensibilidad entendida de esta manera remite a un estar en **relación con algo o alguien**, un film en nuestro caso.

² Baumgarten en su *Metafísica* (1739), utiliza por primera vez la palabra estética y se refiere a ella como **la ciencia del conocimiento sensible** (Cfr. Mandoki, 1995, pp 63-64).

Una primera definición pertinente de la estética para este trabajo, alejada de una tradición filosófica clásica, la proporciona Katya Mandoki: *"Entenderemos a la estética como teoría de la sensibilidad en general. La estética se ocuparía de la poética y de la prosaica puesto que la sensibilidad se manifiesta tanto en el arte como en la vida cotidiana. La poética incluiría los procesos de estructuración de experiencias sensibles en tres niveles: las bellas artes, las populares y las de masas (...)"* (Mandoki, 1995, p 84). Se trata de una teoría donde se le devuelve al hombre su cuerpo sensorial y su capacidad emotiva, ambas ligadas a los procesos cognitivos y a las convenciones culturales.

Por su parte, el objeto estético deja de ser artístico, autónomo y portador de la experiencia estética por el sólo hecho de su belleza. En esta perspectiva, la sensibilidad se concibe a modo de un mediador de una relación puramente humana. Dentro de esta línea, Jean Caune expone: *"El fenómeno estético no sólo se manifiesta en la obra de arte. Conciérne a múltiples dominios de la actividad y de la experiencia humana (...) la experiencia estética influye en nuestra percepción, condiciona nuestro imaginario, moviliza nuestras emociones y nos implica de manera afectiva"* (Caune, 1997, p 4).

Esta problematización de la experiencia estética de lo apriorístico a lo histórico y simbólico, nos permite definirla clara y ampliamente en palabras de este último autor de la siguiente manera:

"La experiencia estética es un segmento de la experiencia vivida, desarrollada sobre la forma de una actividad sensible e inteligible, en una unidad definida dentro de un tiempo y de un espacio social. La actividad que funda la experiencia estética establece una relación entre un sujeto y un objeto o entre los sujetos. Esta actividad supone una percepción sensible orientada por una atención cultivada, dependiente de una situación y de circunstancias socioculturales determinadas. La experiencia estética es entonces el lugar de una comprensión que está inscrita en la subjetividad dentro de la comunidad cultural" (Ibidem, pp 36-37).

La experiencia estética enriquece la vida del individuo –qué duda cabe-, pero no porque éste alcance un estado de embelesamiento, sino porque uno mismo se confronta consigo o con la realidad social. En suma, este tipo de experiencia representa una oferta de diálogo, de conversación entre uno y la sociedad, cuyo sentido último radica en transformar nuestra subjetividad, pero que no se traduce *per se* en una mejor calidad de vida, más bien, se problematizan las concepciones y los valores atribuidos a la realidad inmediata, es decir, la experiencia estética nos ayuda a ver el campo ciego, ampliar nuestras perspectivas y modificar nuestro entorno vital.

De lo expuesto aquí se derivan al menos tres conclusiones: 1) la estética no es el terreno exclusivo de lo bello y de lo artístico; 2) el fenómeno estético influye en dos campos del ser humano: el de la cultura y el de las emociones; 3) la experiencia sensible es parte de la experiencia vivida que deviene expresiva para el espectador porque sus experiencias anteriores son susceptibles de *fundirse* con el objeto.

Posible trayecto de la experiencia estética cinematográfica

Los elementos perceptivos, efectivos y culturales de la experiencia estética del cine se pueden recomponer en un trayecto teórico y analítico que lleva consigo un inevitable cambio de estatuto: de obra de placer y de goce, el film se transforma en objeto de estudio. Aquí no se plantea un rompimiento entre el estudioso y la película, más bien se trata de fijar una *distancia amorosa* que no represente una pérdida ni una renuncia.

Para acercarnos a la experiencia estética es necesario realizar varias actividades y trabajos con el texto cinematográfico, que van desde el reconocimiento hasta el análisis. En este sentido, a continuación propongo una forma de sentir y comprender el cine a partir de la experiencia estética atravesada por varios saberes teóricos y analíticos, entre ellos, los provenientes del debate teórico del cine.

1. **La realidad de la irrealidad del mundo posible del filme.** Yuri Lotman, como otros autores de la primera mitad del siglo XX, parte del análisis fotográfico para explicar el fenómeno cinematográfico. Este pensador ruso no

considera la especificidad del cine sólo en su posibilidad de reproducción y avance técnico ni reduce la imagen fotográfica a la cuestión de los procesos de proyección e identificación del espectador. Si bien Lotman reconoce al cine como un arte analógico, también lo considera un medio de comunicación basado en códigos y signos: "*la misión del arte no es simplemente reproducir el objeto, sino hacer de él un portador de significado*" (Lotman, 1973, p 21).

La fotografía, no obstante, somete el film al **automatismo**³ de la reproducción técnica y provoca un nuevo problema. Lotman, basado en la teoría de la información, afirma que los mensajes portadores de nuevos datos sensoriales y significativos son aquellos que tienen cierto grado de indeterminación, es decir, que potencializan las alternativas en la construcción del sentido. En este contexto, si bien la fotografía hace descender el grado de indeterminación del film, al mismo tiempo la conformación histórica de un lenguaje específico del cine lo aleja de esta relación automática entre máquina y realidad. Como ejemplo se puede mencionar el grado de autorreferencialidad del cine moderno, el uso del color y del blanco y negro para distinguir entre ficción y realidad⁴, pero, sobre todo, el tratamiento de la imagen a través de la cámara y del montaje como soporte de la estructura narrativa.

Paradójicamente, el lenguaje del cine oculta o transparenta sus dispositivos simbólicos para conservar la fe del espectador en que lo que ve es auténtico: "*La ficción me hará derramar lágrimas*" (Pushkin en Lotman, 1973, p 25), es decir, por un lado aceptamos el mundo de sombras y de ilusión de movimiento como una prolongación de la

³ Se entiende por automatismo la capacidad de la máquina cinematográfica de reproducir la realidad, sin la intervención de la mano y de la imaginación del hombre.

⁴ Se podría pensar que el color aumenta el automatismo del cine, sin embargo, gracias a la convenciones y a los usos históricos del blanco y negro, se pueden encontrar filmes que intercalan el blanco y negro en los momentos de mayor realismo. Por ejemplo, en una película de guerra, las escenas del campo de batalla suelen proyectarse en blanco y negro. Al parecer el color está vinculado con el argumento (con la ficción) y el blanco y negro con la realidad (el documental). Evidentemente, éstos son elementos de un lenguaje simbólico.

experiencia vivida de manera cotidiana, pero, al mismo tiempo, estamos conscientes de la **ficcionalidad**⁵ del film.

Y es precisamente en la toma de conciencia de esta primera convención donde radica la condición inicial para vivir la posibilidad de la experiencia estética en el cine. Si se trata de aceptar la ficción cinematográfica como real y verdadera, la experiencia del espectador será fingida y falsa.

2. **El nivel comunicativo de la película.** Roland Barthes en **Lo Obvio y lo Obtuso** (1986) distinguió tres niveles de sentido, dos de los cuales había estudiado la semiótica hasta ese momento. Diferenció un primer nivel informativo, exclusivamente denotativo, donde el espectador identifica y conoce lo que ve en la pantalla, al mismo tiempo que está consciente de la intención de comunicar del director, guionista o del equipo de producción. Aquí una imagen, un sonido, una sucesión de planos, se limitan a mostrar. Se puede hablar de mensajes diáfanos y libres de complicaciones para el espectador sobre la base de códigos muy bien estructurados y establecidos: iluminación cenital plana e uniforme; vestuario estrictamente codificado según la época y el personaje; lejanía o cercanía de la cámara en función de la cantidad de información; complejidad de la puesta en escena según el efecto emotivo esperado. Al respecto, Luis Martín Arias considera que el nivel de comunicación de la película alcanza "*el grado máximo de denotación que sea posible, eliminando toda interferencia o imprevisto, todo aquello que pueda hacer "ruido" en el canal comunicacional*" (Arias, Luis M., 1997, p 70).

Sin embargo, los signos en general y en concreto los que moviliza el cine tienen un uso más allá que el destinado al intercambio informativo. La mayoría de las veces un signo adquiere un valor simbólico más complejo, lo cual da lugar al siguiente nivel.

⁵ Del mundo diegético: lógico y coherente dentro del espacio-tiempo de una película.

3. **El nivel de la significación de la película.** Para seguir con la terminología barthesiana, se trata del reino de la connotación, de tal forma que la subjetividad del espectador se hace presente en la construcción de significados.

En este nivel, los elementos formales de la película facilitan la significación: la posición de la cámara, la puesta en escena, la puesta en serie y el relato. Por otro lado, las referencias y los significados intra e intertextuales permiten entender las relaciones del público con el sistema de citas de una película, ya sea porque se establecen articulaciones con otros filmes, el género, el estilo, o bien, con el mundo del arte en general.

La significación exhibe las limitaciones del primer nivel, pues la experiencia cinematográfica no se puede reducir a las correspondencias con el código, a las intenciones comunicativas del autor o a la simple decodificación de señales. Esta experiencia invita a una cierta incomunicación, a una "decodificación aberrante", volcada en la movilización de la subjetividad del espectador.

En función de lo anterior, la experiencia estética se plantea (o se planta) siempre en el terreno de la incertidumbre y la interrogación, ahí donde el espectador que cree comprender, encuentra la duda.

Roland Barthes se pregunta si en este espacio simbólico acaba todo y responde en primera persona, pues es la única manera de dar cuenta de la experiencia: *"No, puesto que todo esto no basta para liberarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizá, probablemente, antes que ningún otro), un tercer sentido, evidentemente arrático y tozudo"* (Barthes, Roland, 1986, p 50). Él lo llama **obtusos**, porque su redondez lo convierte en liso y resbaladizo.

4. **El nivel de la experiencia estética cinematográfica.** ¿Por qué alguien no puede liberarse de una imagen, de un fragmento de película o de toda ésta? Sencillamente porque ninguna explicación lógica e intelectual conduce por sí sola a comprender lo que nos sucedió cuando estuvimos en el momento preciso de la experiencia. Por eso, Barthes

afirma que el sentido obtuso se manifiesta fuera de la cultura, del saber y de la información. Nosotros mismos hemos erigido el obstáculo, hemos separado el sentir y la emoción del intelecto, y quizás - en esto coinciden Barthes y Julio Cabrera (1999) -, el sentido del mundo sólo se pueda alcanzar a través de una nueva racionalidad lógica y afectiva al mismo tiempo, que este último autor la ha llamado **la razón logopática**⁶.

Ahora bien, cualquier experiencia estética lo es en la medida en que un texto, cinematográfico en nuestro caso, suscita en el espectador una experiencia vivida muy particular. Particular porque es sólo del sujeto y nadie podrá tenerla por uno; particular porque está más allá de la cultura, no se puede explicar exclusivamente por el mundo simbólico que moviliza; también particular porque la experiencia estética no es un *continuum*, es tan sólo un **instante vivido**: yo recuerdo de un filme el **detalle**⁷: la música, la mirada, la posición de la cámara, la sucesión de planos. Es el recuerdo, en términos peircianos de una experiencia de la **primeridad**⁸. Nuestro cuerpo reconoce el

⁶ Una racionalidad que es lógica (logos) y afectiva al mismo tiempo (pathos).

⁷ "Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo la foto (la película en nuestro caso) deja de ser cualquiera" (Barthes, 1980, p 96). Si bien Barthes habla de la fotografía para explicar lo que aquí hemos llamado experiencia estética, considero que su postura es válida para el cine por dos motivos: a) el texto de **La Cámara Lúcida** (1989) lo escribió algunos años después de que se publicó su famoso ensayo de "El tercer sentido", donde expone claramente la idea de que ciertos fenómenos están fuera de la cultura y de lo simbólico; b) el sentido obtuso de la imagen cinematográfica tiene su fundamento en la representación del fotograma, es más, ni siquiera en él, sino en los detalles mínimos, a lo que posteriormente le dio el nombre de **punctum**.

⁸ En la primeridad los fenómenos existen en esencia. El ser existe total, sin límites ni partes, sin causas ni efectos. Es pura posibilidad de la emoción y de la sensibilidad, es decir, nunca es realizada.

La segundidad es la concepción de un fenómeno en relación con otro. Posee una existencia real en el tiempo y en el espacio.

En la terceridad los fenómenos son considerados como leyes y no como meras posibilidades. Es la categoría de la cultura, del lenguaje, de la

momento de la experiencia primera gracias a que se emociona, después racionalizamos, vinculamos tal experiencia con la cultura y con la vida diaria, pero eso ya es parte de la **terceridad**.

El instante vivido cinematográfico pega, perturba, pincha, punza la sensibilidad del espectador para inquietarlo. En el fotograma, es decir, en la representación del espacio cinematográfico el **punctum** es el elemento azaroso que divide el **gusto** o **disgusto** cultural, esto es, el **studium** en términos de Barthes: *Por medio del studium me intereso por muchas fotografías (películas), ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el studium) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones*" (Barthes, 1980, p 64).

Por su parte, lo que yo llamo el punctum cinematográfico se *detiene*⁹ en el fotograma, pues *"lo fílmico no puede ser captado en el film 'en situación', en 'movimiento, al 'natural', sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma"* (Barthes, 1986, p 65). Sin embargo, la imagen cinematográfica no es un marco, sino un escondite, el escondite de la sutura, del sentido. El punctum, tanto en el cine como en la fotografía, instituye un campo ciego, un más allá del campo, sólo que en el cine siempre existe la posibilidad de mostrar lo invisible, mientras que la fotografía esta posibilidad se elimina totalmente, pues esta última es el terreno de lo *que ha sido*. Y es precisamente en ese instante temporal donde Barthes ubica otro punctum: el de la intensidad, el del tiempo detenido y, a la vez, el tiempo de la muerte. Sin embargo, el único tiempo cinematográfico es el presente, siempre actualizado, ya sea en el tiempo real (medido en segundos) o en el tiempo diegético (el del relato).

Cuando hablamos del tiempo del cine, debemos referimos

representación de los signos, del proceso semiótico, de los hábitos, de las convenciones.

⁹ Hablo de detener porque en la raíz misma de cine se halla la idea de movimiento.

al *kairós*, diremos cinematográfico, pues éste *"apunta a un lapso o momento extraordinario del tiempo vivido y, lo extraordinario (sagrado) de ese tiempo puede referirse, tanto a la admirada regularidad de sus ritmos, como a la irrupción imprevisible de lo extratemporal en el tiempo"* (Kerkhoff, 1997, p. X). En función de lo anterior, la experiencia estética cinematográfica no se halla solamente en el detalle espacial (el de la fotografía o el del fotograma), también se puede sentir en el tiempo del cine, en su capacidad de movimiento continuo. De hecho algunos de los efectos emotivos que produce el cine con mayor intensidad provienen de la música y del montaje, los dos elementos temporales del cine. Basta recordar las propuestas teóricas sobre el montaje de los pensadores rusos de principios del siglo pasado y los tratamientos que le dieron a la sucesión de imágenes para generar efectos intelectivos (el montaje de choque).

En resumen, el *punctum* y el tercer sentido están fuera de la cultura y de lo simbólico porque la experiencia estética en el cine sólo puede ser experimentada en aquellos momentos que, en vez de ser determinados por mí, me determinan a mí. Barthes dice al respecto: *"Esta vez no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme"* (Barthes, 1980, p 64).

Con la idea de *punctum* concibo la experiencia estética cinematográfica desde mi sensibilidad, mi relación con el mundo vivido y, sobre todo, con el instante vivido. Es la flecha azarosa que en un primer momento sólo la siento, pero no la razono; no obstante, cuando lo hago, entiendo mejor el mundo gracias a una nueva razón logopática. Y es que sólo cuando se tiene una experiencia sensible que perturba nuestro mundo habitual es posible alcanzar ciertas realidades vinculadas con la condición humana¹⁰ que de otra

¹⁰ ¿Es suficiente comprender la Idea de Guerra con tan sólo describirla desde el punto de vista lógico? Seguramente, nuestra idea de guerra se ha modificado radicalmente después de ver películas de este género, es decir, una vez que a nuestra experiencia le hayamos agregado la emotividad de la guerra vivida en la película.

manera no habríamos experimentado ni, mucho menos, comprendido.

Los problemas del análisis de la experiencia estética

A través de la descomposición y recomposición de los principios de construcción y funcionamiento de una película se puede comprender mejor la experiencia estética del espectador cinematográfico. Esto lo sabe Roland Barthes, aunque en un primer momento reconoce su dificultad cuando afirma que el sentido obtuso resulta limitado para la razón analítica. Sin embargo, él mismo descompone al cine para analizarlo en el fragmento más pequeño posible, en aquel elemento que casi niega la existencia del cine: en el fotograma. Mientras una gran cantidad de estudiosos coincidían que el plano, a pesar de sus múltiples complicaciones para categorizarlo, era el elemento mínimo significativo del cine, incluso en el nivel operativo, este autor francés proponía al fotograma como un segundo texto que no excede los límites del fragmento.

El análisis de películas concretas debe señalar dónde el filme se constituye como estímulo de nuestra experiencia y, tal vez, aprender algo porque se siente y razona. Los caminos del análisis cinematográficos son muy variados, pero ¿realmente alguno podría dar cuenta de una experiencia tan personal y subjetiva, atravesada por el ámbito de las emociones?, ¿cómo analizar científicamente una película, si es que esto es factible? Todo texto cinematográfico es analizable de manera sistemática.

Aunque los criterios, postulados y categorías pueden ser muy diferentes, cualquier actividad analítica es tan sólo un mapa que, como dice Lauro Zavala en relación a su modelo de análisis, permite al espectador reconstruir esa experiencia personal e intransferible: *"Como todo mapa, puede ser utilizado para llegar a donde cada espectador/a quiere llegar, o bien para recorrer todos los espacios por explorar"* (Zavala, Lauro, 2000, p 73).

Cabe hacer la aclaración que el análisis fílmico no puede dar cuenta científicamente de un texto cinematográfico porque no tiene pretensiones de objetividad ni universalidad; más bien se limita, si es que esto es un límite, a comprender con rigor la experiencia estética que genera una película.

En función de esto, desde Christian Metz se ha considerado al

cine como un sistema semióticamente heterogéneo. Aunque el cine es un lenguaje sin lengua, esta condición no limita la superposición de lenguajes que comparten códigos flexibles y abiertos. Códigos que van desde cuestiones técnicas, pasando por los tres elementos fundamentales del cine (imagen, sonido y sucesión) hasta los códigos de percepción y representación del espectador.

A continuación no expondré algún método de análisis de la experiencia estética en el cine, más bien me limitaré a explicar algunos principios propuestos por Luis Martín Arias y por los fundadores del análisis textual filmico, Christian Metz entre ellos, que ayudan a anclar nuestra experiencia al texto cinematográfico¹¹:

¹¹ Remito al lector a los siguientes textos donde se desarrollan diversas posturas analítica del cine: por ejemplo está la propuesta de Mast Gerald (1977) sobre la base de tres ejes: la imagen, el sonido y la sucesión, cuyos componentes van desde el tipo de lente y la colocación de la cámara, hasta los elementos del montaje y del relato. También se puede mencionar la propuesta de Casetti y Di Chio (1991) rica en soportes teóricos provenientes de la semiótica, de la literatura y de la comunicación. Asimismo la guía del ya mencionado Lauro Zavala (2000) que se centra en el análisis del cine clásico, pero que, por oposición o ausencia de los elementos, es muy útil para explicar ciertos trayectos del espectador ante otros tipos de cines. Las negritas son nuestras y el subrayado está en el original.

¹¹ Baumgarten en su *Metafísica* (1739), utiliza por primera vez la palabra estética y se refiere a ella como **la ciencia del conocimiento sensible** (Cfr. Mandoki, 1995, pp 63-64).

¹¹ Se entiende por automatismo la capacidad de la máquina cinematográfica de reproducir la realidad, sin la intervención de la mano y de la imaginación del hombre.

¹¹ Se podría pensar que el color aumenta el automatismo del cine, sin embargo, gracias a la convenciones y a los usos históricos del blanco y negro, se pueden encontrar filmes que intercalan el blanco y negro en los momentos de mayor realismo. Por ejemplo, en una película de guerra, las escenas del campo de batalla suelen proyectarse en blanco y negro. Al parecer el color está vinculado con el argumento (con la ficción) y el blanco y negro con la realidad (el documental). Evidentemente, éstos son elementos de un lenguaje simbólico.

¹¹ Del mundo diegético: lógico y coherente dentro del espacio-tiempo de una película.

¹¹ Una racionalidad que es lógica (logos) y afectiva al mismo tiempo (pathos).

1. El sujeto (espectador o analista) debe estar abierto a la connotación, bajo la premisa de no intentar agotar el texto.
2. Debe procurarse un encuentro intersubjetivo entre quienes opinan o analizan un filme. Realmente se

¹¹ "Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo la foto (la película en nuestro caso) deja de ser cualquiera" (Barthes, 1980, p 96). Si bien Barthes habla de la fotografía para explicar lo que aquí hemos llamado experiencia estética, considero que su postura es válida para el cine por dos motivos: a) el texto de **La Cámara Lúcida** (1989) lo escribió algunos años después de que se publicó su famoso ensayo de "El tercer sentido", donde expone claramente la idea de que ciertos fenómenos están fuera de la cultura y de lo simbólico; b) el sentido obtuso de la imagen cinematográfica tiene su fundamento en la representación del fotograma, es más, ni siquiera en él, sino en los detalles mínimos, a lo que posteriormente le dio el nombre de **punctum**.

¹¹ En la primeridad los fenómenos existen en esencia. El ser existe total, sin límites ni partes, sin causas ni efectos. Es pura posibilidad de la emoción y de la sensibilidad, es decir, nunca es realizada.

La segundidad es la concepción de un fenómeno en relación con otro. Posee una existencia real en el tiempo y en el espacio.

En la terceridad los fenómenos son considerados como leyes y no como meras posibilidades. Es la categoría de la cultura, del lenguaje, de la representación de los signos, del proceso semiótico, de los hábitos, de las convenciones.

¹¹ Hablo de detener porque en la raíz misma de cine se halla la idea de movimiento.

¹¹ ¿Es suficiente comprender la Idea de Guerra con tan sólo describirla desde el punto de vista lógico? Seguramente, nuestra idea de guerra se ha modificado radicalmente después de ver películas de este género, es decir, una vez que a nuestra experiencia le hayamos agregado la emotividad de la guerra vivida en la película.

¹¹ Remito al lector a los siguientes textos donde se desarrollan diversas posturas analíticas del cine: por ejemplo está la propuesta de Mast Gerald (1977) sobre la base de tres ejes: la imagen, el sonido y la sucesión, cuyos componentes van desde el tipo de lente y la colocación de la cámara, hasta los elementos del montaje y del relato. También se puede mencionar la propuesta de Casetti y Di Chio (1991) rica en soportes teóricos provenientes de la semiótica, de la literatura y de la comunicación. Asimismo la guía del ya mencionado Lauro Zavala (2000) que se centra en el análisis del cine clásico, pero que, por oposición o ausencia de los elementos, es muy útil para explicar ciertos trayectos del espectador ante otros tipos de cines.

trata de un encuentro con el trabajo connotativo, el cual se bifurca en las siguientes direcciones: hacia fuera del texto, en función de los conocimientos y creencias del espectador de su entorno cultural y, hacia adentro, es decir, en función del modo en que se organizan las cadenas significantes del filme para producir algún significado.

El sentido también tiene que ver directamente con la experiencia, pues es lo que se siente. El consenso de la experiencia estética, única manera de limitar la libre interpretación, apunta a un sentido que debe ser leído con una dirección lógico-formal del análisis, pero a la vez como lo experimentado. Debe apelarse *"no el comprenderse, al entenderse todos, sino al ámbito de los sentimientos, a la experiencia de cada cual, de lo vivido, a lo sentido en los avatares de la vida"* (Arias, 1997, pp 121-122). En resumen, se apunta al **con-sensus**, es decir, al sentido compartido de las sensaciones y de los conocimientos que movilizó en el sujeto espectador la proyección de la película.

Al mismo tiempo, la emergencia constante de connotaciones debe anclarse en el texto, de tal forma que siempre se esté a la búsqueda del referente. Ante esta 'roca' (manifestación empírica), la interpretación cesa y sólo aquellas cadenas significantes, cuyos núcleos sean los más fuertes, permanecerán en la opinión compartida.

3. El análisis textual produce un incremento en la sensibilidad respecto al significante filmico (en contraposición al énfasis en tramas y personajes).
4. El análisis de la experiencia estética debe caracterizarlo una autoconciencia metodológica; mientras se analiza un film se debe reflexionar sobre los presupuestos empleados con la finalidad de que cada análisis cree su propio modelo de película.

5. Finalmente, la película debe analizarse plano a plano, sonido a sonido, y es necesario 're-verla' varias veces, es decir, el análisis textual permite dar cuenta del detalle, sea del punctum o del kairós.

Bibliografía

- Aumont, Jaques y **Análisis del film**. Paidós. Barcelona, 1993.
- Michel Marie. **Estética del cine**. Paidós. Barcelona, 1983
- Barthes, Roland. **La cámara lúcida**. Barcelona, Paidós, 1989.
Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces. Barcelona. Paidós, 1986.
- Bordwell, David. **Post-Theory, reconstructing film studies**. The University of Wisconsin. Press. USA, 1996.
- Casetti, Francesco. **Teorías del cine**. Madrid, Cátedra, 1994.
Cómo analizar un film. Paidós. España, 1991.
- Cabrera, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Gedisa. España, 1999.
- Caune, Jean. **Esthétique de la communication**. París. Presses Universitaires de France, 1997.
- Goutman, Ana. **Artesanías lingüísticas, Notaciones sin clave**. Siglo XXI. México, 2000.
- Kerkhoff, Manfred **Kairós : exploraciones ocasionales entorno a tiempo y destiempo**. Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico, 1997.
- Lotman, Yuri. **Estética y semiótica del cine**. Gustavo Gill. Barcelona, 1973.
- Mandoki, Katia. **Prosaica. Introducción a una estética de lo cotidiano**. México, Grijalbo, 1995.

Martín Arias, Luis. **El cine como experiencia estética.** Caja España. España, 1997.

Mast, Gerald. **Film, Cinema, Movie. A Theory of Experience.** The University of Chicago Press. USA, 1977.

Metz, Christian. **Lenguaje y cine.** Planeta. México, 1978.

Peirce, Chades S. **La ciencia de la semiótica.** Buenos Aires. Nueva visión, 1974.

Romaguera I Ramió, Joaquim. **Textos y manifiestos del cine.** Cátedra. España, 1993.

Stam, Robert. **Film theory: An introduction.** Blackweil. USA, 2000.

Zavala, Lauro. **Permanencia voluntaria: el cine y su espectador.** U.V., México, 2000.