

Introducción

*“Tan sólo señalo los lugares donde el filme duele, en donde puede aprenderse alguna cosa padeciéndola”
Julio Cabrera (1999)*

Este trabajo inicia justo ahí donde otros dos tipos de textos suelen terminar. En primer lugar, nos referimos al texto audiovisual nombrado por todos como película, pues este artificio de luz, sombra y sonido es el que ha motivado las reflexiones aquí expuestas. En segundo lugar, inicia donde algunos textos de teoría cinematográfica tan sólo señalan que, después de todo, siempre hay algo entre el film y el espectador que escapa a la lógica de la teoría, sea semiótica, psicoanalítica o sociológica.

El tema de la experiencia estética ha significado salir de las teorías clásicas cinematográficas para plantear un cambio de perspectiva, es decir, fue necesario mirar hacia un espectador consciente de sus emociones y procesos intelectivos antes, durante y después de **experimentar** una película. Para dar cuenta de la relación entre película y espectador se abrieron cerrojos que en no pocas ocasiones llevaron a cuartos oscuros.

En este sentido, la asistencia a una sala cinematográfica ha significado un momento de búsqueda y de duda para la mayoría de los espectadores. De búsqueda de placer de ver, oír y saber sobre los mundos posibles de la película, pero también de duda porque se teme que las expectativas no se cumplan. Este problema, en un primer momento inefable, ha conducido el estudio de las formas y los contenidos del cine a favor de la comprensión del papel del espectador en la generación de sentimientos e ideas.

Un número considerable de pensadores del fenómeno cinematográfico se ha detenido varias veces cuando cree que ha hallado una respuesta, para después, irremediablemente, perderla. Por ejemplo, se puede pensar en los estudios de recepción que han considerado a un sujeto cinematográfico condicionado social y culturalmente que asiste al cine para ver reflejada su realidad. Por su parte, las investigaciones sobre el consumo cultural enriquecieron las explicaciones acerca del espectador porque no redujeron este consumo simbólico a procesos económicos o a la suma de opiniones, por el contrario, lo concibieron en el marco de una red cultural diferenciada de instituciones, prácticas y representaciones, donde la experiencia social resiste a cierto tipo de subordinación. Una tercera categoría de estudios sobre recepción es la proveniente de la literatura, en estos acercamientos se ha comparado la lectura de una obra con el proceso

de comunicación a partir de parejas conceptuales como autor y lector implícitos, narrador y narratario, código y mensaje, en el marco de un proceso comunicativo con miras a construir un espectador modelo.

Pero, la pregunta central queda aún sin respuesta: ¿cuál es la relación sensible entre espectador y película?, ¿qué quiere decir para un espectador: **esta película me libera o esta película me oprime**? Nosotros intentamos una respuesta diferente a los acercamientos tradicionales, por lo que partimos de un principio rector: **la experiencia estética en el cine es una experiencia sensible impactantemente emotiva y cognitiva**.

En consecuencia, se evidenció la necesidad de proporcionar otras explicaciones a las relaciones del espectador con el pensamiento, la emoción y la sensibilidad movilizadas por la película. El hecho de dar cuenta de los procesos de estructuración de un objeto estético (el film) y de sus respectivos efectos en la construcción de significados, nos condujo a ese cambio de mirada, siempre con el espíritu de rescatar o replantear las explicaciones de una de las formas culturales más complejas de nuestro tiempo.

Un estudio de estas características implicó no sólo otra forma de concebir las relaciones entre film y espectador, sino también llevó a una reconsideración de los estudios de la estética aplicados a los fenómenos cinematográficos, pues la teoría estética del cine únicamente ha hecho referencia a las películas de calidad excepcional, o bien, a los elementos expresivos del cine: la música, los géneros, la estructura narrativa, la imagen y el montaje. También se ha hablado de la estética en el cine cuando se le compara con la pintura, la novela, el teatro, la música, es decir, cuando se establecen los vínculos, influencias y diferencias de una película con otras formas artísticas. Existe otro tipo de estudios: la estética del cine se ha referido a la historia de los estilos cinematográficos en cuanto medios de expresión o amaneramientos en las posibilidades artísticas de la cámara, el sonido y el montaje.

Aquí propusimos, como ya dijimos, un giro, **la estética como el estudio de la sensibilidad**. Por ello, partimos de una actitud fenomenológica que produjo en el sujeto cognoscente un tipo de entendimiento acerca del mundo y de él mismo. Esta actitud nos llevó a explicar el fundamento estético de los objetos, eventos y sensaciones generados por un film en particular, o mejor aun, por un fragmento. Por un acto de conciencia

intencional, se tomó una dirección: la de la **sensibilidad**, porque cuando estamos conscientes de algo, el fenómeno revela su esencia.

Sensaciones y pensamientos unidos, en sí cuerpo y mente, se reencuentran en la experiencia cinematográfica que produce una visión restituida del mundo.

En función de lo anterior, el objetivo del presente trabajo se puede resumir en la siguiente idea:

- Explicar la experiencia estética del espectador de cine como una forma de la experiencia sensible que es a la vez intelectual y afectiva, la cual se constituye como una revelación para el espectador y transforma su percepción y conocimiento del mundo.

El desciframiento de la experiencia estética en el cine, nos condujo también al campo filosófico, al de las ciencias sociales, a los estudios teóricos y analíticos del cine. Precisamente, porque éstos enmarcan el presente trabajo, los objetivos particulares se resumen así:

- Comprender cómo la unión máquina-sentimiento permite no sólo el análisis de la forma cinematográfica, sino que también ayuda a entender cómo el dispositivo tecnológico del cine problematiza la vida del espectador al alterar las concepciones y valores atribuidos a la realidad inmediata.
- Estudiar las teorías de cine con la finalidad de buscar explicaciones de un fenómeno que contiene múltiples dimensiones: filosóficas, semióticas, estéticas, artísticas, comunicativas y socio-culturales.
- Analizar fragmentos o ciertos elementos de películas que se caractericen por subvertir el orden lógico o natural de las cosas para comprender aquello que libera u oprime al espectador.

Ahora bien, la unión máquina-sentimiento produjo, como lo señaló uno de los primeros filósofos cinematográficos, Jean Epstein, la problematización del tiempo, del espacio y de los objetos que el cine captura con su dispositivo tecnológico, es decir, **por un lado tenemos un mecanismo de simulación poderosísimo, por otro, a un individuo que experimenta el mundo a través de una ventana abierta**. En este cruce es donde la experiencia estética se asoma con cuatro caras: 1) la psicológica, 2) la del aparato, 3) la del pensamiento, 4) la de la relación. La psicológica porque es el individuo quien ajusta los

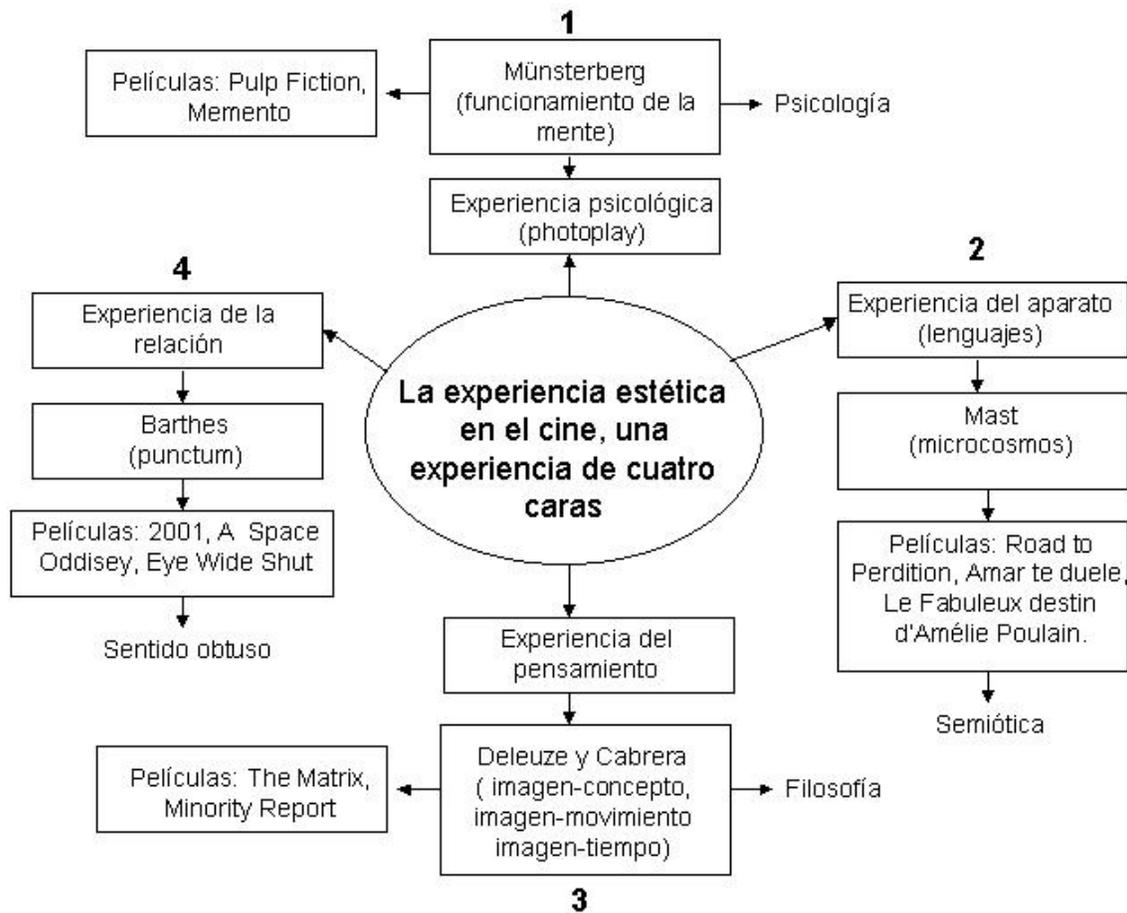
sucesos de la pantalla cinematográfica a las formas de la mente: la atención, la memoria, la imaginación y la emoción. La del aparato porque el cine es un sistema integrado y secuencial de signos espaciales, temporales y objetuales dentro de un microcosmos. La del pensamiento porque no sólo ofrece una representación del mundo, sino también una nueva manifestación de éste, revelada en una racionalidad **logopática**, ya no a través de conceptos, sino de imágenes-tiempo e imágenes-movimiento. La de la relación porque nos remite a nosotros mismos: lo que recordamos de un film es tan sólo el detalle, el momento justo, **lo mínimo que despierta una emoción o una idea muy personal**.

Cada uno de estas caras ha sido desarrollada por algunos de los más influyentes teóricos y filósofos del cine: Hugo Münsterberg (1916), Gerald Mast (1977), Gilles Deleuze (1983-1985), Julio Cabrera (1999) y Roland Barthes (1986 y 1989). Los cuatro, sin dejar de hacer referencia a otros pensadores, nos guiaron en la comprensión del fenómeno de la experiencia estética en el cine porque, a pesar de las diferencias de origen, descubrimos en ellos al menos tres coincidencias: 1) el convencimiento de alejarse de una especie de conformismo apriorístico en la relación film-espectador; 2) el de generar un acercamiento analítico con el texto fílmico; 3) el de preocuparse por ampliar las cuestiones de la sensibilidad del espectador, las del sentido en cuanto significación y del reconocimiento de un mundo cinematográfico inestable e inefable.

Asimismo y en esto coinciden casi todos los autores mencionados, en el cine existen verdaderos pensadores (directores) o pensamientos (imágenes en sucesión) que nos pueden ayudar a profundizar en el conocimiento de esta experiencia.

Con base en lo anterior, se seleccionaron **fragmentos** y ciertos **elementos de análisis** de nueve películas para explicar las relaciones del individuo consigo mismo, con el dispositivo cinematográfico y con su pensamiento, emociones y realidad. Las películas analizadas en su totalidad son narrativas y se produjeron entre 1968 y el año 2002. El siguiente esquema resume el trayecto teórico y analítico de esta investigación.

Trayecto de la experiencia estética en el cine



Esta propuesta teórica de la experiencia estética cinematográfica exigió el planteamiento de la hipótesis central, expresada en las siguientes palabras:

- El cine constituye una forma de la sensibilidad humana donde lo azaroso, lo inesperado y la emoción, cuestionan al pensamiento racional y predictivo al ponerlo frente a sus límites y absurdos, debido a una experiencia de realidad a partir de un dispositivo de simulación.

Precisamente, para probar la hipótesis hemos partido de una **actitud** aprendida de los autores que nos guiaron en este trabajo, esto es, **hemos procurado alejarnos del conformismo apriorístico para hacer hablar a las películas** mediante un tipo de análisis con cierta tradición, como ha sido el caso del análisis textual, herencia directa de la semiología cinematográfica de Christian Metz. A diferencia de este autor, aquí no se propusieron modelos de lectura o análisis porque se trabajó con las particularidades de

cada film, no con las tendencias ni los géneros. No se pretendió *saturar* un corpus, es decir, clasificar las diferencias y variantes hasta que no quedara una fuera, de hacerlo, hubiéramos tenido que centrarnos en una época, director o estilo, pero lo más grave es que lo azaroso e inesperado, escrito en la hipótesis y condición necesaria de la experiencia estética, no hubiera tenido razón de ser. En suma, la perspectiva teórica demandó varios acercamientos analíticos, no uno, según el *susurro* estético de cada película, y es que la *escritura* expresada en la pantalla problematizó nuestro mundo, por eso coincidimos con Deleuze en que ciertos directores de cine son filósofos que reflexionan con imágenes y sonidos en sucesión. Estas reflexiones fueron el resultado de una experiencia de realidad poco ordinaria que propusieron las películas aquí analizadas. Otra característica que posibilitó esta experiencia de realidad poco común fue el concebir al cine como una máquina, de ahí su herencia tecnológica, que despertó nuestro interés de realidad al manipular trazos de ésta, pero al mismo tiempo, la superó gracias a su individualidad estética, individualidad proveniente de la imagen, del sonido y de la sucesión fotográfica, de ahí su herencia artística.

Por lo tanto, **el estudio de la experiencia estética puede mostrar cómo el cine y sus diversos dispositivos tecnológicos favorece la comprensión emotiva e intelectual de las películas, en la medida en que las posibilidades expresivas de la máquina evidencian el mundo irregular y la sensibilidad atrapada del espectador, en otras palabras: el pensamiento logopático cinematográfico.**

En el recorrido de este esfuerzo de entendimiento de la experiencia estética, fueron apareciendo múltiples rostros, algunos francamente borrosos. No sólo filósofos o grandes teóricos como los mencionados anteriormente “han hecho teoría”. En términos de Robert Stam (2000), al menos encontramos cinco subespecies de estos personajes:

1. teóricos cinematográficos *strictu sensu*,
2. cineastas-teóricos,
3. intelectuales *free-lance*,
4. críticos cinematográficos,
5. teóricos académicos.

En un inicio, los teóricos académicos parecieron ser los más pertinentes para este trabajo, pero llegó un momento en que las disciplinas sociales fueron insuficientes para explicitar la

experiencia estética. Posteriormente, los teóricos *free-lance* provenientes de la filosofía, aportaron conceptos e ideas, pero también se agotaron al subordinar el problema de la sensibilidad a los temas del arte. Finalmente, fueron los teóricos cinematográficos en sentido estricto y los cineastas teóricos (con manos como los nombra el historiador español Román Gubern) quienes realmente contribuyeron a entender este recorrido estético y a darle forma a una nueva propuesta de comprensión del cine.

Al parecer, las vivencias de hacer una película y, sobre todo, ser espectadores interesados en las posibilidades expresivas del dispositivo tecnológico, llevó a esta última estirpe de pensadores a una conceptualización más precisa de la experiencia estética. Justo en ellos se encontró el menor número de “complejos” teóricos, si se quiere posiciones inocentes porque la mayoría apenas si conocieron el cine sonoro o estaban muy alejados de las vicisitudes de los grandes aportes de las ciencias sociales, pero esas primitivas reflexiones, que por primeras no fueron superficiales, realmente mostraron un profundo conocimiento acerca del placer que se produce cuando se comprende un film (liberación) o se fracasa en la búsqueda de esa misma comprensión (opresión).

Estos autores, consideraron prácticamente cualquier elemento o fenómeno importante para explicar ese nuevo estado de cosas o esa nueva mirada propiciada por el cine: la cámara, el movimiento, la sociedad, el arte, la música, los materiales escritos, la experiencia en sí.

Por eso, desde aquí no nos queda más remedio que recomendar *un regreso a los clásicos*, clásicos en el sentido de indispensables, sólo así la teoría contemporánea del cine dejará de dar vueltas sobre las mismas temáticas iniciadas, paradójicamente, por los teóricos académicos. Sin embargo, no hay que olvidar que las teorías no se desbancan unas a otras siguiendo una progresión lineal. Si mueren, dejan rastros, y justo en esas reminiscencias es donde se pueden encontrar las raíces de aquello olvidado o difícil de entender, pero que al mismo tiempo ha inspirado nuevas temáticas, eso fue lo que pasó con esta tesis. En suma, como bien afirma Stam: “*El cine hace casi imprescindible el empleo de parámetros múltiples de interpretación*” (Stam, 2001: 14).

Estructura del trabajo

Ante el vasto panorama de los estudios del cine, cuya comunidad de pensadores, inició a partir de 1916, la duda sobre el tratamiento teórico y metodológico apareció en forma de una pregunta central: ¿desde dónde estudiar este complejo fenómeno cultural del siglo XX? Sin duda, en los comentarios, en las discusiones teóricas y en los congresos de investigación se asoman constantemente ciertas concepciones inacabadas, borrosas y opacas de las múltiples relaciones entre cine y sociedad, cine y espectador o cine y lenguaje. En un mismo espacio académico y por varios años ha tenido lugar un debate sobre la legitimidad, la crisis y la utilidad de los acercamientos conceptuales del cine que aglutinan las más diversas tradiciones de investigación. Sin embargo, las teorías del cine, si bien son plurales e interdisciplinarias, se inquietan ante formas emergentes de mirar su objeto de estudio, o peor aun, ciertos esquemas o rutinas mentales que guían la investigación no permiten una mejor comprensión de los diversos rostros del cine.

Para enriquecer este panorama, en el presente trabajo intentamos un recorrido transversal, así en el primer capítulo, se expuso una serie de reflexiones que nos llevaron a construir **una actitud teórica** o **un camino de pensamiento** proveniente de los estudios cinematográficos, esto con la finalidad de dar respuesta a una necesidad: la necesidad de investigar más cómo hemos estudiado al cine, sobre todo, desde la segunda mitad de los años noventa. Asimismo, en este capítulo se explicaron las relaciones entre tres macrocategorías analíticas de la forma cinematográfica (la puesta en escena, en cuadro y serie) con los intereses y maneras de ver del espectador, en el contexto de la propuesta de la generación del sentido de Roland Barthes. A la vez, se clasificaron los múltiples elementos formales del cine para dilucidar cómo este medio es inseparable de su condición tecnológica en los procesos de generación de pensamientos y emociones.

De la relación máquina-sentimiento se derivó el corpus del análisis: nueve películas producidas entre 1968 y el 2002, de las cuales sólo se consideraron fragmentos o algunos elementos, debido a un criterio teórico y analítico a la vez: **la experiencia estética se caracteriza por su fugacidad e incompreensión primera suscitada por un detalle mínimo: la música, el primer plano, el movimiento extendido, la cámara hacia atrás o cualquier otro artificio proveniente de la condición de máquina del cine.**

A partir del segundo capítulo, el trabajo se estructuró en función del esquema mencionado líneas atrás, es decir, se desarrolló nuestra tesis principal: la experiencia estética como una experiencia de cuatro caras. En este sentido, los mecanismos de la mente, sobre todo los vinculados con el recuerdo y la fantasía, encontraron un símil muy poderoso en una de las macrocategorías: la puesta en serie. La superación de toda forma del mundo exterior, lineal y causal, gracias a las posibilidades artísticas del cine, más semejantes al funcionamiento de la mente, no sólo se contextualizó según los postulados de Hugo Münsterberg, sino que se comprobó con el análisis de dos películas norteamericanas: **Pulp Fiction**¹ (Tarantino, Estados Unidos, 1994 y **Memento** (Nolan, Estados Unidos, 2000), ambas exigieron al espectador un ir y venir de su interés, de los recuerdos y de las expectativas suscitadas por la estructura de la trama. Éste fue el tema central del capítulo dos.

Ahora bien, las sustancias del cine (el espacio y el tiempo), se pueden convertir en algo más que ellas mismas, es decir, en signos. Signos codificados, pero no unívocos en su sentido. Los códigos cinematográficos se han mostrado como un terreno inestable, movedizo, en el que cualquier intento por estabilizarlo, sólo produce mayor vibración. Por ello, en el capítulo tres se retomó el debate histórico de una de las semiologías más complejas de los medios masivos de comunicación: la cinematográfica. La intersección entre semiología y experiencia estética resultó del estudio de Gerald Mast, pues según el autor norteamericano, la experiencia cinematográfica tiene un fundamento perceptivo: a partir del trabajo con la película uno puede pasar de las preguntas ontológicas a las repuestas concretas para saber cómo es que el cine genera pensamientos y emociones mediante la integración sucesiva de imágenes y sonidos. Esta propuesta empírica, nos llevó al análisis de tres películas: **Road to Perdition** (Mendes, Estados Unidos, 2002), **Amar te duele** (Sariñana, México, 2002) y **Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain** (Jeunet, Francia, 2001), con el objeto de describir y comprender las intersecciones código-no código, así como la relación de esta paradoja con el espectador mediante la integración o ruptura del tiempo, del espacio o del sonido en el cine. En suma, el análisis evidenció cómo estas intersecciones producen nuevas redes de significación que

¹ Se mencionaron los títulos originales de las películas para evitar las interpretaciones, no pocas veces incorrectas, de las traducciones. No obstante, en ocasiones también se hace referencia al título en español.

modifican la visión de lo real conocido a partir de la experiencia estética en el cine y es precisamente por esta razón por la que se justifica un apartado acerca de la estética semiológica de acuerdo a los conceptos de función, norma y valor estéticos del checo Jan Mukarovsky.

En el capítulo cuatro el eje de la experiencia estética fue el pensamiento logopático. El cine, o más precisamente, las imágenes y sonidos en sucesión del cine, han hecho que el hombre contemporáneo piense su entorno y se piense a sí mismo, ya no sólo mediante palabras, sino también con imágenes. Una vez más las técnicas cinematográficas surgen en el marco de esta nueva sensibilidad: la pluriperspectiva de la cámara, las coordenadas espacio-temporales y las conexiones del montaje, obligan al espectador a experimentar una paradoja emocional, pues responde afectiva y cognitivamente a los estímulos visuales y sonoros que de antemano sabe que no existen. El espectador descubre que la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, descritas por el filósofo francés Gilles Deleuze, no sólo son el resultado de la emancipación de la cámara de su inmovilidad y del punto de vista teatral, sino también de una *materia signalética* que moldea el tiempo y el pensamiento cual masa plástica. Esta presuposición del cine como objeto sígnico, nos condujo a continuar el debate de la semiología del cine según tres grandes corrientes teóricas: los estudios semio-psicoanalíticos, los estudios cognitivos estadounidenses y los estudios de la semiótica cognitiva cinematográfica. Gran parte de esta conceptualización se consideró en el análisis de otros dos filmes norteamericanos, **The Matrix** (Hermanos Wachowski, Estados Unidos, 1999) y **Minority Report** (Spielberg, Estados Unidos, 2002), ambos con temáticas provenientes de la ciencia-ficción. La des y recomposición analítica mostró cómo la técnica cinematográfica consiguió ser impactantemente cognitiva a favor de una reflexión renovada del mundo y de nuestras concepciones de la realidad, por ejemplo: la presencia de la antigravedad, el mestizaje de los grandes relatos religiosos, mitológicos y tecnológicos, o bien, la distinción entre las intenciones y los actos consumados.

El capítulo cinco dio origen a la tesis. La primera explicación a la pregunta de por qué este film me libera o me oprime, emanó del sentido obtuso barthesiano, un sentido fuertemente enlazado con lo sublime, pues justo ahí, donde el mundo cinematográfico agita nuestra mente sin aviso previo, se produce un **dolor exquisito**. Por eso, aquí insistimos que la experiencia estética se caracteriza por ser individual, azarosa y suplementaria. El empleo

de signos desplazados lleva a la presencia de significantes con significados oscilantes, es decir, a una clase de exceso de sentido o una proliferación de significados que obligan a re-pensar esa habilidad de la mente humana de conjeturar acerca de las diversas cosas que los signos refieren. Sin embargo, la comprensión estética es negativa en cuanto que en esa búsqueda está la condición misma de su fracaso: la comprensión, paradójicamente, es negada. Las relaciones más íntimas entre film y espectador, sirvieron de guía para el análisis de dos películas del director neoyorkino Stanley Kubrick: **2001, A Space Oddisey** (Estados Unidos e Inglaterra, 1968) y **Eye Wide Shut** (Estados Unidos e Inglaterra, 1999). En ambos filmes se mostró cómo la experiencia estética, en términos del sentido obtuso, representada por una flecha azarosa o *punctum* según Barthes, hizo que recordáramos el carácter de nuestra existencia y nos ayudó a comprendernos de otro modo.

Junto a este desarrollo teórico, se redactó una presentación por capítulo y se incluyeron en los apartados aclaraciones sobre el tema de la estética y sus derivaciones en cuanto a la experiencia estética, a lo artístico, al conocimiento, al lenguaje y a su reconfiguración actual en el arte y en la vida diaria.

Con el objeto de clarificar el recorrido teórico y analítico, el lector también hallará una serie de cuadros y esquemas de los conceptos. Por su parte, las fotografías de las secuencias e imágenes se convirtieron en un recurso de visualización que apoyó en gran medida el árido trabajo de la descripción analítica. Por último, las traducciones del inglés y del francés fueron responsabilidad del autor de la tesis.