

5. Experiencia de la relación

Presentación

Los efectos sensibles que un espectador experimenta en la sala de cine, si bien son personales e irrepetibles, no son ajenos a las determinaciones de carácter simbólico y cultural de lo que podríamos llamar un espectador colectivo. Éste moldea sus decisiones cinematográficas según las regularidades impuestas por una industria, obligada a uniformar el gusto para que el cine continúe siendo uno de los negocios del espectáculo más lucrativo en la actualidad. Paradójicamente, las regularidades están llenas de alteraciones que prueban las diferencias en la recepción de las películas.

Un bello ejemplo de los diversos usos y comportamientos del espectador, es tratado en una película italiana ya citada, **Cinema Paradiso**. Este film es una crónica visual de las conductas de los espectadores reales, alejados del espectador modelo del psicoanálisis (silencioso y proyectivo). La protagonista de la película no está encarnada en una actriz, sino en la sala de cine, siendo el punto de encuentro de ricos y pobres. Los ricos, respetando el simbolismo arriba-abajo o norte-sur, se sientan en la parte superior, mientras tanto, los pobres se ubican donde pueden, a los pies de los grandes señores. Cuando las luces se apagan y la pantalla refleja las sombras convertidas en figuras reconocibles, la plebe, sin perder su grata costumbre de interpelación, grita, se enoja, discute o aprueba lo que ve y escucha en la pantalla. En cambio, los espectadores silenciosos del piso de arriba han sido educados dentro de los cánones del buen gusto artístico, pero la duda aparece inmediatamente, ¿por qué asisten al cine? El cine se convirtió en un arte que transformó el canon del gusto y sedujo democráticamente a todos, en otras palabras, creó un espectador colectivo sin violentar las diferencias individuales.

La experiencia estética, en términos de Roland Barthes, genera un tipo particular de sentido: **el obtuso**, por el cual se movilizan las diversas emociones de los espectadores fuera del modo dominante de representación cinematográfica: la narración. El sentido obtuso pertenece a la forma (la puesta en serie, la puesta en escena y la puesta en cuadro) que subvierte la narración. Este sentido no explica, no hace avanzar la acción, más bien, **se muestra como un acento que subraya ciertas particularidades de la película como si fuera una presencia material enigmática.**

Un fragmento cinematográfico, sería preferible decir *cualquier fragmento cinematográfico*, puede producir en los espectadores efectos emotivos e intelectivos que se traducen en una experiencia estética dentro de los márgenes de dos relaciones: la cultural y la sensible, o si se prefiere, la del mundo simbólico y la del universo personal, siempre actualizándose sobre las posibilidades del aparato cinematográfico: la cámara lenta, el montaje, los movimientos tridimensionales, el sonido acusmático.

En suma, experimentar una película no es sólo una proyección intelectual de la historia de la humanidad (los espectadores de **Cinema Paradiso** representan a los grandes públicos del mundo), sino también la fortuna de conservar los recuerdos durante toda la vida, mediante un detalle cinematográfico que perturbó el sentido de nuestra existencia en el momento y en el lugar exactos.

5.1. El tercer sentido y la experiencia estética en el cine

Los elementos perceptivos, afectivos y culturales de la experiencia estética se pueden recomponer en un trayecto teórico y analítico acerca del cine que lleva consigo un inevitable cambio de estatuto: de objeto de placer y de goce pasa a ser objeto de estudio. No se plantea un rompimiento, más bien se trata de crear una *distancia amorosa* que no se traduzca en pérdida o renuncia entre el investigador y la película.

Una forma de comprender esta distancia amorosa la proporciona Roland Barthes en una iniciativa teórica que amalgama los problemas de la fotografía y del cine. Dos textos son fundamentales en esta tarea: **El tercer sentido**¹ y **La cámara lúcida**². Si bien Barthes habla en el último libro de la fotografía para explicar lo que aquí hemos llamado experiencia estética, considero que su postura es válida para el cine por tres motivos: a) el texto de **La Cámara lúcida** lo escribió algunos años después de que se publicó su famoso ensayo de **El tercer sentido**, donde la idea de que ciertos fenómenos están fuera de la cultura y de lo simbólico, se expone en función del cine y no de la fotografía fija; 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**; c) Barthes ideó varias nociones para que su escritura

¹ Barthes, Roland (1986). **Lo obvio y lo obtuso**. Paidós. Barcelona.

² Barthes, Roland (1989). **La cámara lúcida**. Paidós. Barcelona.

podiera penetrar aquellas cosas que no se integraban ni en las disciplinas que conoció (semiología y psicoanálisis) ni en el relato cinematográfico. Al respecto, afirmó que lo nombrable no interesa, no duele, *“la incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno”* (Barthes, 1989: 100).

Conviene, pues, recordar y profundizar en los tres niveles de sentido que corresponden a tres formas distintas de abordar el cine, según se vio en el capítulo uno.

- **El nivel de la comunicabilidad de la película.** Roland Barthes distingue 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; lejanía o cercanía de la cámara de acuerdo a la cantidad de información transmitida al público. Pero los signos en general, y en concreto los que moviliza el cine, tienen una utilidad más allá que la destinada al intercambio informativo. En la mayoría de las veces un signo adquiere un valor de símbolo, lo cual da lugar al siguiente nivel.

- **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 del sentido. Es el nivel de la significación cultural: se observa determinado film y se percibe en él, por ejemplo, el rango de poder de una monarquía, el significado del dinero en la sociedad capitalista, los deseos de muerte de una pareja de amantes reprimidos, la cruz del catolicismo medieval, la música de Mozart, entre una gran cantidad de otras significaciones visuales, sonoras o de sucesión. En efecto, tenemos varios simbolismos: el **referencial**, inscrito en las correspondencias con la realidad cultural representada en el film (ritos, fiestas, ceremonias); el **diegético**, vinculado al tema general de la película (la felicidad, la guerra); el simbolismo de la **autoría** (director o género), ceñido al estilo personal o a las exigencias del modo de producción de un film; el **histórico**, en el caso de que la película muestre símbolos universales (el significado del oro para la humanidad, el dominio de la naturaleza).

Por otro parte, Barthes se refiere en **La cámara lúcida** al nivel de la significación con el nombre de **studium**, el cual consiste en *"la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del studium me intereso por muchas fotografías, 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, 1989: 64). La cultura nos permite participar de los simbolismos, gracias al contexto cultural establecemos relaciones de significación con las imágenes que se proyectan en la pantalla. Es el campo de *me gusta* o *no me gusta*, filtrado por la sociedad.

Finalmente, Barthes se pregunta si en este espacio simbólico acaba todo y responde en primera persona: *"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 errático y tozudo"* (Barthes, 1986: 50). Él lo llama **obtuso**, porque su redondez lo convierte en liso y resbaladizo.

- El nivel de la experiencia estética cinematográfica (la experiencia obtusa).

¿Por qué alguien no puede liberarse de una imagen, del fragmento de una película o de toda ésta? Sencillamente porque ninguna explicación lógica e intelectual conduce por sí sola a comprender lo que le sucede al espectador al entrar en relación con una película. Por eso, Barthes afirma que el sentido obtuso se manifiesta fuera de la cultura, del saber, de la información. Nosotros mismos hemos construido el obstáculo, hemos separado el sentir y la emoción del intelecto y, quizás, el sentido del mundo sólo se manifieste a través de una racionalidad lógica y afectiva.

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

Lo que nosotros recordamos de un film es tan sólo el detalle³, el momento justo, lo mínimo. Es el recuerdo, en términos peircianos de una experiencia de la primeridad. Nuestro cuerpo reconoce el momento de la experiencia primera gracias a que se emociona, después racionalizamos, vinculamos tal experiencia con la cultura y con la vida diaria, pero eso ya es parte de la terceridad. A ese detalle que atrae la atención, el semiólogo francés lo llamó **punctum**. Se trata de un elemento puntiagudo que hierde, pero también significa casualidad: *“El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”* (Barthes, 1989: 65).

Ahora bien, conviene distinguir que ese detalle espacio-temporal tiene dos tipos de puntuaciones: la del foto-grama⁴ y la del fuera campo. La primera se detiene en la imagen fija, pues según Barthes *“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: 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 la elimina totalmente. Y es precisamente en ese instante temporal donde Barthes ubica otro tipo de punctum (para nosotros el de fuera campo): el de la intensidad, el del tiempo detenido y, a la vez, el del tiempo de la muerte.

Cuando hablamos del tiempo del cine, debemos referirnos al kairós, diremos ahora 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: X). La experiencia estética cinematográfica no se halla solamente en el detalle espacial (el de la fotografía o el del fotograma), también se puede vivir en el tiempo del cine, en su capacidad de movimiento continuo que le da su distinción principal, ahí están los análisis de **Pulp Fiction**, **Memento** y **Minority Report**. 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. Sin embargo, sea temporal o espacial,

³ *“Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo la foto deje de ser cualquiera”*. (Barthes, 1989, p 96).

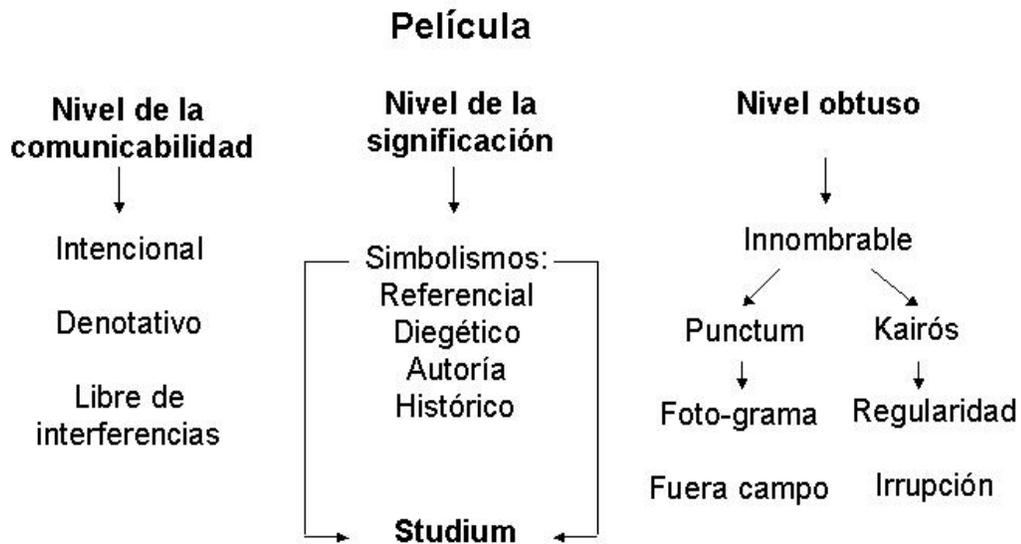
⁴ Separo la palabra con el objeto de distinguir un doble juego: la foto fija y la foto movimiento del cine.

la experiencia estética en el cine sólo puede ser experimentada en aquellos momentos que, en vez de ser determinados por mí, me determinan a mí.

Con la idea de **punctum** se concibe la experiencia estética cinematográfica desde la sensibilidad del sujeto espectador, de su relación con el mundo vivido y, sobre todo, con el instante vivido. Es la flecha azarosa que en un primer momento sólo se siente, pero no se razona. En resumen, **la construcción de una experiencia estética cinematográfica, entendida como una relación psíquica, histórica y social con el film, no contempla la presencia del yo, del sujeto salvaje, inculto, capaz de abstenerse de heredar otra mirada.** Las explicaciones teóricas, disciplinarias o científicas, no logran explicar(me) los procesos sensibles y cognitivos en los que yo, como espectador, vivo, sufro, disfruto, pienso, construyo el sentido del film. Las pistas teóricas son importantes, sin embargo todas se quedan en un punto muerto: el de la disciplina en cuestión, el de la demostración o el de la argumentación lógica. Éste es, pues, el grado cero del conocimiento y la sensación. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo de la experiencia cinematográfica? Para Barthes se tienen tres posibilidades de explicación: la del hacer (nivel del *operator*), la del *spectator* (nivel del interlocutor), la del *spectrum* (nivel de la obra). Evidentemente, la noción de experiencia estética trabajada aquí, debe ubicarse en el espectador, en una estética que implique más que una acción (contemplativa) una creación y una recreación del sujeto (Goutman, 2000:178).

Con el objeto de clarificar estas ideas, revisemos lo expuesto aquí de manera esquemática acerca de la triple particularidad de la experiencia estética.

Triple particularidad de la experiencia estética



5.2. Derivaciones del tercer sentido y del punctum

El nivel obtuso aquí desarrollado ha sido punto de partida de algunos estudios que comprueban la riqueza teórica que Roland Barthes heredó a la investigación del cine. Al cambiar su papel de científico social por el de un ser salvaje, no sólo se acercó a lo que realmente le interesaba: las imágenes fijas o en movimiento que produjeron en él placer o dolor, sino que también cuestionó los principios reductores de las disciplinas sociales. En este sentido, a continuación se expondrán dos desarrollos con aplicaciones analíticas que de algún modo nos ayudaron a proponer un acercamiento diferente al debate de los estudios de cine.

5.2.1. Experiencia estética y psicoanálisis

El autor español, Luis Martín Arias, analiza **Vértigo** (Hitchcock, Estados Unidos, 1958) mediante la comparación entre una escena de la teleserie **Falcon Crest** y un anuncio comercial televisivo, pues ambas hacen referencia directa a una secuencia de la película. ¿Qué las distingue? Si bien las tres son propuestas audiovisuales, para este autor sólo la

película es una obra inolvidable e imprescindible que obliga al espectador a querer verla más de una vez. **La obra de arte cinematográfica lo es porque *quem* nuestra mente, deja la huella del recuerdo y del deseo de experimentar nuevamente las sensaciones y los pensamientos que acontecieron durante la proyección.**

El trabajo teórico y de análisis de esta comparación, se halla fundamentado en la semiótica de Roland Barthes y en los estudios del neoformalista norteamericano David Bordwell. Así, el eje de la experiencia estética no está en lo obvio ni en las circunstancias externas a la película, sino en la connotación que demuestra cómo una película supera al código y a las intenciones del autor, a favor de **un cierto grado de incomunicabilidad**, abre la posibilidad de una 'descodificación aberrante', volcada en la subjetividad del espectador. **La experiencia estética es una experiencia del sujeto que se plantea siempre en el terreno de la incertidumbre y la interrogación: allí donde el Yo cree controlarlo todo, encuentra una duda.** No es gratuito el interés del autor por analizar a uno de los directores que con más frecuencia ha tratado los temas del sexo y de la muerte, los cuales nos ponen en contacto de manera intensa con la vida misma.

El tercer sentido, el obtuso para Barthes, aparece en el desarrollo de Martín Arias en forma de **deseo**. La película nos implica emocional o racionalmente y lo logra en la medida en que nuestro propio deseo participa del film, pero para poder liberarnos de él debemos ir a buscarlo desde una posición activa de análisis, actitud que retomamos a lo largo de esta investigación.

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 artístico 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 función de su propuesta de análisis, permite al espectador **reconstruir** esa experiencia personal 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, 2000: 73).

El análisis de películas concretas debe conducir a señalar dónde el film se constituye como estímulo de la experiencia del sujeto y, a la vez, se aprende algo porque se siente y

se razona. Sólo a través del trabajo con la película es posible dar cuenta de nuestra experiencia estética, pero para que ésta no sea inefable, se deben seguir ciertos principios interpretativos. Al respecto Luis Martín Arias, habla de dos:

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 film. Realmente se 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 film para producir algún efecto metafórico.

El consenso de la experiencia estética, única manera de limitar la libre interpretación, apunta a un sentido que debe ser leído en dirección lógico-formal del análisis, pero también como lo que se experimenta. 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"* (Martín Arias, 1997: 121 y 122). En suma, se apunta al consenso, es decir, al sentido compartido de las sensaciones y de los conocimientos que movilizó en el sujeto espectador la proyección de la película.

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 de lo real), la interpretación cesa y sólo aquellas cadenas significantes, cuyos núcleos sean más fuertes, permanecerán.

5.2.2. El punctum industrializado

Rescatemos lo dicho en el análisis de **The Matrix**: la fotografía y el cine conformaban un tipo de signos llamados **índex** hasta antes de la incorporación de la tecnología digital. El cine y la fotografía comparten el momento del registro, llamado por Dubois⁵ la **huella**

⁵ Véase: Dubois, Philippe (1986). **El acto fotográfico: de la representación a la recepción**. Paidós. España.

luminosa: sin el reflejo de la luz proveniente de los objetos sobre el material sensible, no existiría ninguno de los dos medios.

Esta condición inherente a la imagen fotográfica, Roland Barthes la supera, pues de hecho la condición del sentido obtuso y del punctum es una especie de engaño, caracterizado por:

- su carácter de disfraz;
- **la presencia de elementos discontinuos, no pertenecientes al mundo de lo representado, ya sea en la imagen o en el relato;**
- desplazar el signo del contexto cultural aproximándose a la experiencia personal.

Los tres elementos son suplementarios de la imagen. Desvían la atención de la referencia o del relato y, en su lugar, activan la emoción del espectador. El carácter de disfraz lo encontramos a lo largo de cada acercamiento que Barthes hace de la fotografía o del fotograma:

- *“De manera que el sentido obtuso tiene algo que ver con el disfraz. Véase la barba de Iván (...) debida en mi opinión al sentido obtuso: se revela como postiza, pero no por ello renuncia a la ‘buena fe’ de su referente”* (Barthes, 1986: 57).
- *“Yo separo todo saber, toda cultura... lo que veo es el inmenso cuello a lo Danton del chiquillo, el dedil en el dedo de la chica”* (Barthes, 1989: 98).

El disfraz es precisamente esa presencia discontinua o suplementaria: no está ni en lo representado (el hecho histórico, la situación social, la imagen familiar) ni en el relato (no importa el tema del film). Ahora bien, si la selección no es cultural, entonces es del sujeto, de su deseo, de su registro imaginario.

Esta situación suplementaria del tercer sentido llevó a dos autores españoles a plantearse una nueva naturaleza del punctum: la proveniente de los efectos especiales, nombrada por ellos como la industrialización del punctum.

J.A. Palao y J. Entraigües⁶ se preguntan: ¿qué es lo suplementario a la huella luminosa, a esa condición indicial de la imagen fotográfica? Barthes la responde en función de las

⁶ Palao, J.A. y J. Entraigües. “La industrialización del punctum. Efectos especiales y economía espectacular en el cine de James Cameron”, en revista **Archivos de la Filmoteca**. Num. 34, febrero, 2000. España.

articulaciones entre su experiencia como espectador y la imagen; en cambio los españoles, construyen un nuevo acercamiento: el punctum industrial es el resultado de otra máquina, es decir, de la computadora y como tal no tiene un registro luminoso ni indicial. Con ello se transforma también el elemento azaroso del punctum y pasa a formar parte de algo esperado en la pantalla sin saber a ciencia cierta de que se trata: *“Gracias a la posibilidad de modificar a capricho lo registrado en un soporte fotosensible sofisticado, gracias a las técnicas surgidas del ordenador, cabe establecer cualquier copresencia en el encuadre”* (Palao y Entraigües, 2000: 102). El punctum industrial no depende del referente por el contrario, lo libera del peso de la realidad.

5.2.3. El punctum y lo sublime

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

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

superior, sino que en cualquier experiencia sensible, la razón forma parte de ésta indisolublemente.

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

La delicia, o este embeleso mezclado de dolor en el cine, es una condición de la función de memoria que cumple la fotografía, de su carácter de índice: *“La fotografía (...) no es más que contingencia, singularidad, aventura”* (Barthes, 1989: 56). La delicia de la fotografía se caracteriza por la ausencia de lo fotografiado, por la persona muerta o por el lugar abandonado, en cambio, la delicia cinematográfica le pertenece al tiempo, a las combinaciones armónicas y rítmicas de la película, de ahí que el cine, como afirmó Deleuze, haya encontrado su completa emancipación en el movimiento. La primera y más evidente de las delicias del cine es la imposibilidad del espectador de detener el trayecto del film, tanto porque la cinta avanza en el proyector como porque el desenlace se aproxima.

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

5.3. Comprensión y experiencia estética

Al introducir el tema de la **comprensión** en la clarificación de la experiencia estética en el cine de alguna manera estamos también refiriéndonos a la existencia de una supuesta razón estética, en un ambiente donde la racionalidad es cuestionada. Las dicotomías tradicionales entre emoción y razón, o bien otras de carácter más amplio, como cultura y naturaleza, dividen las facultades del hombre, a favor de una supuesta fragmentación, en ocasiones hasta esquizoide, de la vida. Lo estético es una manera de regresar a las capacidades comunes de los hombres de explicarse el entorno sin falsas salidas objetivas

o científicas. Hemos insistido en que la estética, en concreto la experiencia estética, posibilita, por un lado, la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporciona la sensibilidad (los sentidos y las emociones) y, por otro, la activación de la capacidad del hombre de autoconstruirse. Al respecto Chantal Maillard, nombra a esta nueva condición como razón estética y la define como sigue: *“La razón estética es una **actitud** que permite dar cuenta de la comunicación, a nivel sensible, de todos los elementos que intervienen en los sucesos que forman esa trama a la que denominamos realidad, consciente, quien adopta dicha actitud, de que **la realidad no es lo otro que ha de ser aprendido, sino aquello en cuyas confluencias nos vamos creando**”* (Maillard, 1998: 12). El cuestionamiento de la racionalidad es evidente en las nociones de actitud y de realidad. La razón no es más el espacio privilegiado de la verdad, sino de una actitud reflexiva de que las cosas no son como solían ser. Esa actitud es tan sólo una pose, una toma de postura, nunca definitiva ni de principios rígidos. La razón estética es un campo de posibilidades, cuya fuerza estriba en su flexibilidad. Asimismo, esta actitud conduce a relativizar la idea de realidad, no ya como lo que está fuera del hombre y que responde a leyes propias, sino a la realidad que él mismo es.

En este sentido, quien ingresa a una experiencia estética produce una impresión sensible que lo ayuda a autoconstruirse en dos dimensiones: en la de la **repetición** y en la de la **transformación**. La dimensión de la repetición lo es también del recuerdo, ¿quiénes somos?. Es el ámbito de la existencia propia y se refiere a una realidad absoluta que existió como tal. De alguna manera refuerza nuestros hábitos particulares de ver al mundo y, por lo tanto, a la cultura. Por otro lado, la dimensión de la transformación lo es de la posibilidad, ¿quiénes o qué no somos? Se trata del mundo revelado, relativo y siempre por existir, aunque no es condición necesaria su actualización. Perturba la cultura, al principio se muestra caótico, porque abre un abismo de posibilidades inagotables, aunque casi siempre es absorbido por ésta. Entendida en sus dos dimensiones, la experiencia estética, nos permite distanciarnos o diferenciar los sentimientos propios y los actos de conciencia colectivos, con la finalidad de tomarnos en serio a nosotros mismos, esta distancia es el resultado, hemos insistido en eso, del mecanismo maquina del cine que no ha hecho otra cosa que transfigurar las formas del mundo objetivo y de la vida diaria.

Ahora bien, la estética, incluso en acercamientos filosóficos o literarios, se ha considerado como pura receptividad (*aisthesis*) en función de un texto (*poiesis*) bello por sí mismo, cuyo efecto moral libera al público de sus deseos más reprimidos (*catharsis*). Con esta tríada, una vez más nos hallamos con la idea de escindir las sensaciones y pensamientos del sujeto de la experiencia, nos habla de una ambivalencia no resuelta, de una experiencia estética como un acontecimiento autorregulado (microcosmos) limitado al valor de lo bello, o bien, una experiencia estética potencial, transgresora de otros tipos de discursos no estéticos. Esta ambivalencia la intentó superar uno de los principales representantes de la Escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno⁷. El concepto de **negatividad estética** del filósofo, permite reformular la noción de experiencia estética, así como sus lazos con la comprensión y la distinción entre la experiencia propiamente estética y otras experiencias, igualmente sensibles, como las propiciadas por el comer, ver la televisión o ir a un concierto de rock.

El estudio de Adorno está inmerso en la comprensión y la caracterización del arte moderno y desde ahí pretende explicar la diferencia entre lo estético y lo no estético. Aquí encontramos la primera caracterización de la negatividad de la experiencia estética, pues sólo se aprehende en su relación negativa con todo lo que no es estético, **la singularidad de la experiencia reside en su singularización.**

Cuando nos referíamos a la teoría de la semiosfera de Yuri Lotman donde los espacios semióticos se diferenciaban precisamente por lo que no son, de alguna manera estaba presente esta idea negativa de la singularización de los diversos sistemas semióticos existentes en la cultura. De igual manera, los límites y lo específicamente estético es un campo delimitado, en un primer momento autónomo de otros, pero no independiente como lo afirmó Mukarovski, sin embargo, la experiencia estética posee una lógica propia del modo de representar y percibir el mundo, muy distinta a la de la vida cotidiana, precisamente aquí hallamos su segunda característica negativa: **la de oponerse y criticar a la realidad exterior.** El cine, y el resto de las artes, manifiestan potencialidades, capacidades e ideas que no están aún realizadas en la sociedad, o bien, son imposibles que se realicen. La imposibilidad de concreción lleva a la experiencia estética a preservar su condición, su “pureza”, por su indiferencia social.

⁷ Adorno, T.W. (1980). **Teoría estética.** Taurus. Madrid.

La crítica principal a esta idea de Adorno se centra en el olvido de un elemento fundamental de toda experiencia estética: el placer, así la crítica negativa, lejos de constituirse como estética, se presenta como moral.

Sin embargo, hay que recordar la preocupación de Adorno por lo social, pues él deja de lado el placer no por tradición filosófica, al contrario, está convencido de la idea aristotélica de que en el plano de la experiencia estética el hombre obtiene placer de cosas o de situaciones que fuera de esta esfera nos causarían displacer. Más bien, la omisión a la noción de placer apunta a la realidad social que identifica placer estético con el ocio definido por las normas sociales, es decir, el placer como alivio compensador. Esta aclaración es pertinente porque establece una distinción entre el placer generado por las artes (incluimos el cine) y el suscitado por las industrias culturales (excluimos el cine). En el siguiente cuadro se explican las diferencias de uno y otro placer, sin embargo no estamos de acuerdo en la forma como Adorno nombra al placer generado por los medios: **sensible**, pues la sensibilidad para este trabajo ha sido entendida con relación a los vínculos sociales, personales y cognitivos que el espectador establece entre él y el film. Pero, respetamos la noción de lo sensible de este filósofo, con la aclaración hecha.

| Placer sensible | Placer estético |
|--|--|
| Generado principalmente por los medios de comunicación | Generado por las artes |
| Se caracteriza por la imitación y la repetición | Se opone al carácter repetitivo |
| El espectador lo busca como distracción | El espectador lo busca como un proceso negativo, fuera de su cotidianidad |
| Componente principal: dominación del mecanismo de identificación automática ⁸ | No se puede identificar o reconocer. La comprensión encuentra uno de sus límites. Se trata de un proceso |

A primera vista esta distinción parece adolecer del problema de la Escuela de Frankfurt, mencionado insistentemente: su postura elitista frente a la cultura de masas. Sin embargo, no se está planteando una experiencia estética sólo a disposición de unos cuantos iniciados o educados, por el contrario, se pone énfasis en el carácter procesual de la experiencia estética para convertirla en un objeto de reflexión que suscita un placer específico. Asimismo, la experiencia estética no es ajena a las experiencias extra-estéticas

⁸ No en términos psicoanalíticos. La identificación aquí tiene que ver con los procesos cognitivos activados por el espectador de manera automática, sin esfuerzos de comprensión, ni mucho menos, reflexivos.

como muy bien lo mencionó Mukarovsky, es más, toda experiencia estética a la vez que niega otras determinaciones extra-estéticas, las necesita en su origen. De esta forma, se está reconociendo los lazos entre lo estético con lo no estético, es decir, entre la esfera del arte y la esfera de lo social. Al parecer, Adorno lucha contra un placer superficial a cambio de uno negativo, cuya esencia estaría en trascender el objeto para valorar los sentimientos y las ideas que representa.

Otro aspecto importante de esta distinción se refiere a los mecanismos de comprensión. Mientras que en un mensaje publicitario transmitido por televisión, los procesos afectivos y cognitivos son automáticos, es decir, fácilmente se reconoce el sentido del contenido y los recursos expresivos, en la experiencia estética la comprensión es negada, pero el espectador necesita ir en su búsqueda, lo cual se revela como una característica más de la negatividad: *“La experiencia estética es un acontecimiento negativo porque es una experiencia de la negación (fracaso, subversión) de la comprensión, que sin embargo está obligada a intentar”* (Menke, 1997: 47). **La búsqueda de la comprensión estética tiene como condición su fracaso.**

Para profundizar más en esta característica negativa de la comprensión, nos remitimos una vez más a la semiótica, en concreto al funcionamiento de los signos tanto en una experiencia sensible (en términos de Adorno) como en otra estética. Los actos de comprensión sensibles o no estéticos se caracterizan, insistimos, por su carácter automático. Este carácter proviene de convenciones fuertemente arraigadas en una comunidad, es decir, la comprensión sensible depende de un código, así la relación significante-significado es automática por mediación del código. Los signos son lo que son porque están determinados por el contexto social, por lo tanto, las experiencias de este tipo son intemporales (la lengua lo es) y teleológicas (el fin último es la comunicación efectiva). La publicidad televisiva siempre respetará al máximo las convenciones visuales, sonoras y narrativas porque su finalidad es crear un mensaje diáfano, sin “ruidos” en la comunicación. Se puede objetar que la publicidad constantemente “rompe” los esquemas que ella misma ha construido, sí, pero siempre en los márgenes de la persuasión y nadie puede persuadir con mensajes complejos o que de manera consciente busquen la incomunicación, al menos que se trate de una nueva retórica de esencias y formas que de manera indirecta haga referencia a las *cualidades* de un producto y sea entendida por un

público ligado al consumo artístico. En términos de Martín Arias, la publicidad no genera una experiencia estética, aunque sí sensible, porque no introduce “*la confusión, el ruido, la descodificación equívoca y polivalente*” (Martín Arias, 1997: 88).

En cambio, los actos de comprensión estéticos, aunque destinados al fracaso, se distinguen por su carácter procesual, sólo en duración existen pues desautomatizan las relaciones unívocas entre significante y significado. **No se trata de la libre interpretación, en la comprensión estética no comprendemos otra cosa, sino de otro modo.** La relación significante-significado se reformula, ya no como una relación necesaria para originar la significación, sino se concibe como una **oscilación** entre la percepción y el sentido. Los signos estéticos tienen contextos desplazados que contrarian la comprensión automática, proyectando un proceso interminable de significación. En suma, la experiencia estética construye un mundo de fragmentos, de múltiples perspectivas. Esta condición negativa no debe confundirse con la idea de polisemia, sino que está ligada a la dinámica interna de que cada acto de comprensión es una condición fundamental de la experiencia estética, es decir, se trata de la condición del fracaso de la comprensión automática.

5.4. Análisis

Estamos en la sala de cine, somos unos espectadores más del mundo. Comienza el espectáculo de la máquina y el sentimiento, el reino de las sombras provoca en nosotros el primer estado de placer: sabemos que el cine no es la vida, pero aceptamos la irrealidad de la realidad del film.

Ingresamos, por un acto de voluntad, en una experiencia diferente a la del resto del día. Entre el sentarnos en la butaca y el momento de apagar las luces de la sala, conjeturamos acerca del título, del director, de la temática, de lo que hemos leído sobre el film. La experiencia estética, sorpresivamente, se revela ante nosotros, ¿o dentro de nosotros? La película atrae todos los sentidos - primera relación - pero también ponemos en juego un estado de conciencia racional que nos permite estructurar el significado del film - segunda relación -.

¿Cómo vivimos estas relaciones? Gracias a una facultad humana, conocida como **sensibilidad**, pues nos permite reaccionar ante la realidad (incluida la de la pantalla) con toda nuestra carga emotiva e intelectual. El film no nos domina por su belleza ni tampoco

somos capaces de emitir juicios universales sobre él; por el contrario, la experiencia estética constituye un lazo social entre la película (objeto), el espectador (sujeto) y la cultura (canon).

Precisamente, el tema del nacimiento de la cultura, el amanecer del hombre en términos del propio Kubrick, es tratado por la primera película analizada en este último capítulo. El film explica, sin diálogo, sin narrativa clásica y sin más recursos que la puesta en cuadro, en escena y en serie, las capacidades del hombre de pensar y de desarrollar habilidades como resultado de cambios en el ambiente y en las relaciones con otros hombres. En tan sólo 20 minutos, **2001, una odisea del espacio**, expone los vínculos entre naturaleza y cultura como la única garantía de sobrevivencia de la especie humana.

La segunda película analizada es un claro ejemplo del sentido obtuso barthesiano, de la forma por encima de la narrativa, del disfraz que esconde un significante sin significado, pero es capaz de generar una fuerte experiencia sensible. Se trata de la última película de Kubrick⁹, **Eye Wide Shut** (Ojos bien cerrados) y, en concreto, de una secuencia altamente hipnótica, lograda por el uso virtuoso de la *cinematografía*.

En función de lo dicho en los párrafos anteriores, los análisis de las películas seleccionadas tienen los siguientes objetivos:

- Explicar la experiencia estética que genera el cine mediante el sentido obtuso y el *punctum* tanto para recordarnos el carácter de nuestra existencia como para comprenderla de otro modo.
- Entender cómo la experiencia estética del espectador de cine es inefable e incierta por la falta de univocidad en las relaciones significante-significado.

En el análisis, aunque se hace referencia al relato, no se emplearon categorías narrativas, pues basta recordar que el sentido obtuso contrapuntea cualquier intento de representación del mundo, lo niega y lo evidencia, por eso se trata de una forma enigmática, pero perfectamente explicable. En este sentido, paralelo a las explicaciones culturales y artísticas de las tres películas, se utilizó un lenguaje muy descriptivo que dio cuenta de las categorías cinematográficas pertinentes en cada análisis.

⁹ Es evidente la selección muy personal de estos filmes, justificada en la medida de que se trata de una experiencia de la relación del sujeto espectador con él mismo.

5.4.1. 2001, una odisea del espacio o el tratado del origen de la cultura

Ficha técnica:
Stanley Kubrick
2001, A Space Oddissey
(2001, una odisea del espacio)
Estados Unidos e Inglaterra, 1968

Si este capítulo dio origen al presente trabajo, se podría afirmar que este film fue el motivo de la temática que nos ha ocupado a lo largo de la tesis. La historia comenzó así: en una tarde asistí al cine para ver la película del director neoyorkino en el momento en que se realizaban homenajes póstumos a Kubrick (1999), conocía la importancia de la obra y más o menos tenía la idea de la temática. Me senté en la butaca, las primeras imágenes aparecieron tras casi tres minutos de pantalla en negro y música de fondo. Mostraban paisajes desolados, como negando la posibilidad de movimiento del cine. Un letrero anunció la división por capítulos de la película, tal vez respetando su origen literario (**El centinela** de Arthur C. Clarke): **El amanecer del hombre**. A partir de ahí las imágenes adquirieron un carácter descriptivo (plantas, animales, el Sol y la Luna) hasta que mediante un juego de campo-contracampo aparecieron dos grupos rivales de simios, tal vez el naciente *Australopithecus*. No hay diálogos, pero sí sonidos; no hay palabras, pero sí gemidos; no hay hombres, pero sí sus orígenes.

Los primates tienen dos posibilidades: matar o morir, comer o servir de alimento. Sin embargo, la mayor amenaza, que incluso provoca que se unan, es la presencia de sus pares. ¿A qué vienen? A beber del pozo de agua, ¿del pozo del más violento? Por número y fuerza, el segundo grupo de primates se apodera del agua prácticamente sin resistencia, únicamente se escuchan gritos lastimeros por la pérdida.

En las siguientes tomas, la ciencia-ficción apareció en forma de monolito rectangular, figura que contrastó con el paisaje por su angulación perfectamente simétrica. Las formas caprichosas de la naturaleza no alcanzan tanta perfección, aun con todas sus posibilidades azarosas de apariencia externa. El monolito, sencillamente, no es de este mundo: es un enigma.

El monolito produce cambios en la suerte de los simios, al principio desconcertados, lo examinan con su única y elemental posibilidad: lo ven, lo tocan y lo huelen. Se

acostumbran rápidamente a él, un fundido a negros nos recorta elípticamente el tiempo. Al amanecer el monolito no está, pero ha dejado la semilla de la civilización.

El primate dominante del grupo desterrado, se despierta para hurgar en la tierra, cerca de él llaman su atención los huesos de un mamífero mediano. El primate observa detenidamente los huesos, descubre algo: **el pensamiento práctico**. Representa en su mente una potencia de uso de los huesos: una extensión del brazo, de la fuerza. Ha descubierto la primera herramienta mortal. Con el semblante alterado, toma un hueso grande y comienza a golpear el piso; corte y se ve un animal caer, corte y se ve el origen de la civilización en el rostro desfigurado de un primate, corte y la cámara retrasa el movimiento natural para que los espectadores nos emocionemos con esta bella metáfora del origen de toda civilización.

El desenlace de esta primera parte es obvio, los primates tienen comida de sobra y, fácilmente, recuperan el pozo de agua. Matan al resto de los mamíferos superiores para alimentarse, mientras tanto a sus pares los agreden, los destierran, ya no importa ni el número ni la fuerza, por una sencilla razón: tienen un arma a la que saben darle un uso.

Sencillamente han aprendido a abstraer, a simbolizar, a nombrar el mundo.

Justo en el momento en que la realidad representada tomó forma de cine (la cámara lenta, los intercortes, la presencia de la música), recibí una flecha azarosa que hirió mis sentimientos, un escalofrío recorrió todo mi cuerpo. Algo había perturbado la película en mí: mi sensibilidad acerca del origen y de la autodestrucción del hombre, de la cultura como generadora de vida, pero al mismo tiempo portadora del fin de la humanidad. La contradicción vida-muerte desplazó los significantes cinematográficos hacia una comprensión distinta del mundo, conmovió mi sensibilidad en el lugar preciso y se reveló, sin esperarlo, una explicación de mis inquietudes más personales.

Por ahora, describamos la secuencia de manera detallada para después dar cuenta de los vínculos película-cultura en un nivel cognitivo y sensible a la vez.

Descripción de la secuencia El amanecer del hombre (*The Dawn of Man*).

0:00:00-0:02:51. Pantalla en negros. Música de fondo mezclada con algunos sonidos de sintetizador.

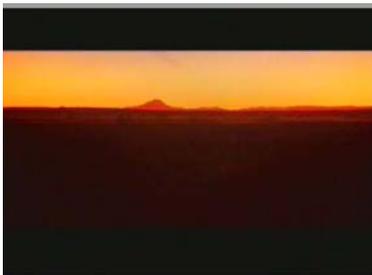


Inicio de la secuencia *El amanecer del hombre*.

0:02:51. Aparece el logotipo de la MGM. Silencio. Negros. Inicia la película acompañada de la famosa pieza musical **Así hablaba Zarathustra**. Aparecen unos planetas alineados. La cámara en movimiento ascendente. Título de la película. Negros.



0:04:36. Inicia formalmente la primera secuencia, **The Dawn of Man**. Cámara fija, casi imágenes fotográficas tomadas con lente normal o gran angular. Sonidos diegéticos. Las tomas tienen una duración entre cuatro y seis segundos. Se trata del amanecer de un día. Se muestran diversos paisajes en planos abiertos. Sólo una imagen comienza con un ligero movimiento ascendente de la cámara.



0:06:12. Toma 14, aparece por primera vez un simio. Se pasa de paisajes desolados a la presencia de mamíferos: simios y una especie de cerdo salvaje o de oso hormiguero. Las dos especies conviven pacíficamente, ambas son presas de animales más fuertes. La cámara no cambia, tampoco el ritmo del montaje.

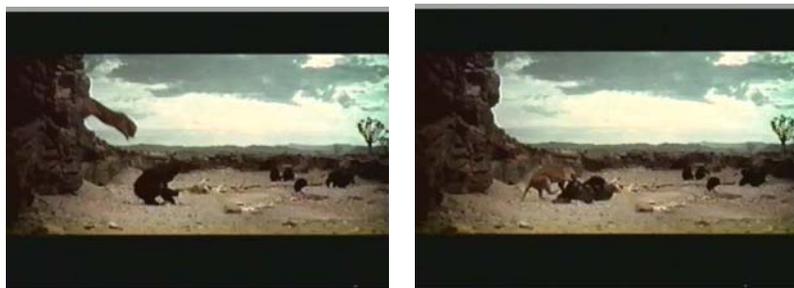
Los simios y la otra especie de mamíferos hurgan en el suelo, entre la hierba buscan comida. El sonido sube, sobre todo, los gemidos de los simios. Hay restos de mamíferos muertos.



0:07:06. Primer gruñido de un simio a un oso hormiguero.



0:07:27. Un leopardo salta a la espalda de un simio. Lo mata para comérselo. El símbolo es claro: el hombre-presa.



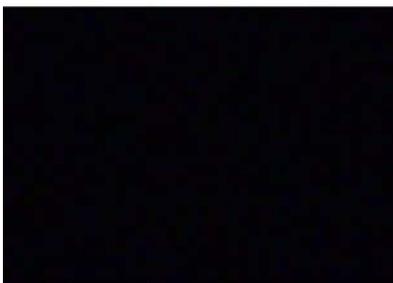
0:07:43. Negros. Termina primera parte. Se trata de un inicio netamente descriptivo, no hay relato, sólo la puesta en escena de la naturaleza, hechos de sobrevivencia. Como si fuera un documental, el regreso del cine al cinematógrafo en palabras de Metz. Continúa el mismo tratamiento. Aparece un pozo de agua.



0:08:25. Presencia de un nuevo grupo de simios. Se encuentran frente a frente con el primero, pelean por el pozo, sólo gemidos, no hay agresiones físicas.



0:09:51. Negros. Termina la segunda parte. Se esboza un conflicto narrativo. Un cambio en el estado de equilibrio inicial: la llegada de otros simios y la expulsión de los primeros. Otra vez imágenes fijas del entorno. Un leopardo mató a una cebra. Es casi el anochecer. Los simios se resguardan bajo las faldas de un cerro que no llega a formar cuevas, sólo riscos abiertos.



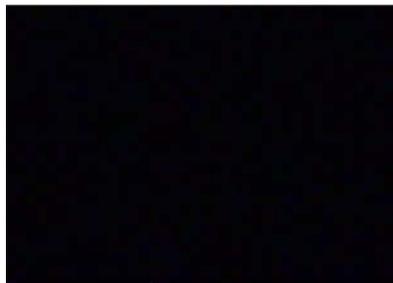
0:10:37. Primeras tomas cerradas de los simios. Contrapicado. En el fondo se escuchan los rugidos de un felino, los rostros de los simios los muestran alertas y temerosos.

0:11:30. Acercamiento al rostro de un simio.



0:11:38. Negros. Temerosos de la noche, los simios se resguardan, pues son presas fáciles para otros mamíferos.

Amanece nuevamente. Se escucha un sonido, como de viento o instrumento de viento, un tipo de melodía espiritual. Un simio despierta, gruñe. El resto del grupo se despierta.



0:12:19. Aparece por primera vez el monolito. Destaca por la regularidad de su figura: un rectángulo. El material también se distingue. Los simios lo rodean, le gruñen. En un momento, desaparecen los sonidos diegéticos de los gruñidos, pero no así su articulación visual, en su lugar, se escucha música. Un simio, dubitativo, se anima a tocar el monolito, retrocede, nuevamente lo toca, otros también lo hacen, lo olfatean, pierden el temor. Se escuchan cantos melódicos.



0:14:23. Toma en contrapicado, al parecer subjetiva de los simios. La silueta del monolito destaca sobre el cielo de fondo, en perspectiva lineal, se ve en el punto de fuga a la Luna y al Sol. Corte directo del sonido.



Se regresa a las imágenes y al ritmo original.

Los simios reaparecen. Un simio hurga en los restos óseos de un mamífero, tal vez un antílope. *Insert* de la imagen final del monolito como estableciendo una relación con la conducta del simio.



0:15:14. Un simio observa detenidamente el esqueleto del antílope. Gira la cabeza en ambos lados mientras observa los restos. Aparece suavemente la música (**Así hablaba Zarathustra**). Cámara fija. El simio se acerca al esqueleto, toma un hueso de

aproximadamente medio metro, lo olfatea, golpea suavemente el resto. Cada vez lo hace con más fuerza y violencia. La secuencia dura 56”.



0:16:10. Contrapicado. Se ve el cielo, el brazo y la mano del simio con el hueso, entran a cuadro en cámara lenta. El simio se pone de pie, se convierte en hombre, y golpea violentamente los huesos. La música sigue creciendo. Destruye el cráneo. Corte directo a un oso hormiguero mientras cae, otro intercorte similar más adelante. El hombre, gracias a la herramienta convertida en arma, pasa de animal de presa a depredador. Acercamiento al rostro violento del simio. La secuencia se desarrolla en cámara lenta, termina de destruir el esqueleto. Al final, coincide con el ritmo de la música, exhausto el simio lanza el hueso.





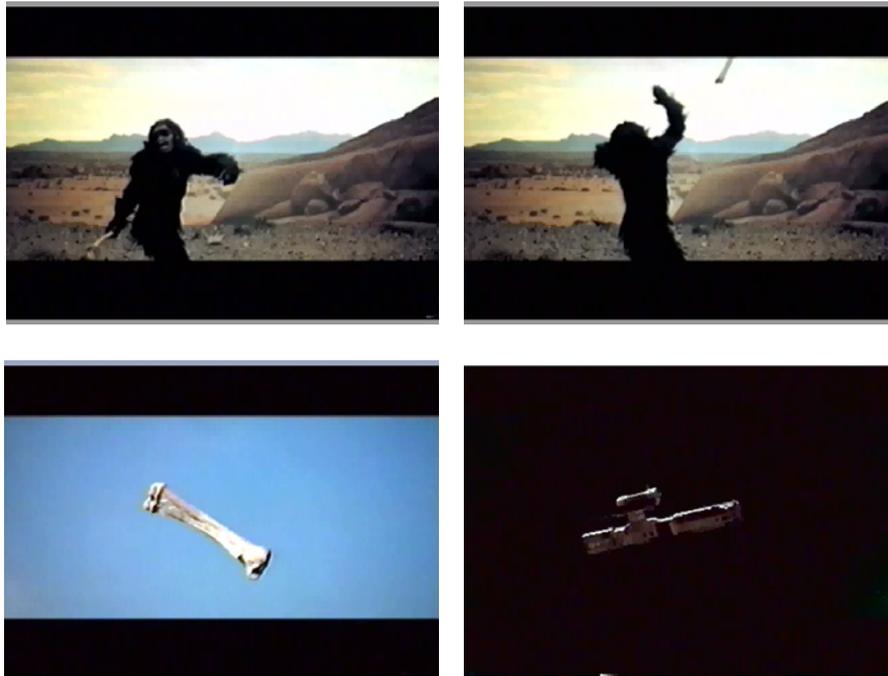
0:16:53. Regresa la tranquilidad de las primeras imágenes. Aparece un simio con el hueso y un trozo de carne cruda. Come. El grupo también come. Los simios jóvenes examinan un hueso (¿aprendizaje?). Anochece. Corte



0:18:01. Los simios armados con huesos se enfrentan al grupo que los despojó del pozo. Cuando atacan lo hacen erguidos. Cada vez se parecen más al hombre gracias a la condición de la herramienta, de la abstracción de su uso y de su poder para cambiar la suerte de la humanidad. Matan a un simio del grupo oponente. Recuperan el pozo.



0:19:36. Un simio en señal de triunfo lanza el hueso al aire. La cámara lo sigue en movimiento lento. Corte, aparece una nave espacial con una figura similar al hueso.



0:19:47. Fin de la primera parte¹⁰.

¹⁰ En total el film está dividido explícitamente en tres grandes episodios: 1) El nacimiento del hombre; 2) Misión a Júpiter; 3) Júpiter y más allá del infinito. Podríamos inferir uno más entre el primero y el segundo: El viaje a la luna.

Es importante resaltar algunos puntos de esta descripción analítica de la película. En primer término, sorprende el inicio: pantalla en negros, recurrir a explicaciones simbólicas parece ser obligado: se trata de una visión poética antes del origen del universo donde sólo existía la contradictoria *presencia de la nada*. Sin embargo, aquí preferimos acercamientos más cinematográficos, pues Kubrick era un verdadero creador de situaciones hipnóticas gracias a su capacidad de articular los elementos de la imagen, del sonido y de la sucesión. En el fondo, las películas de este director estadounidense son memorables por el uso de la banda sonora, en concreto por la manera en que adaptó a sus filmes la música clásica y algunas de carácter popular. La precisión para elegir la pieza musical correcta no sólo es notoria en **2001, una odisea del espacio**, sino también en **Naranja Mecánica** (Estados Unidos, 1971) y en **Barry Lyndon** (Gran Bretaña, 1975). Esa sensibilidad musical de Kubrick se transfiere en general al empleo de los efectos y de la manipulación de la voz, por ejemplo Hal, la computadora de 2001, metonímicamente es más voz que tecnología: grave, pausada, segura y confiable. En este sentido, la pantalla en negros del inicio de la película pretende que el espectador olvide por un momento la supremacía visual de los sentidos del hombre para conocer su entorno y se centre en un aspecto supuestamente secundario del cine, este es, en el sonido. ¿Si se ha experimentado tanto con la imagen y el montaje, por qué no hacerlo con el sonido?

Por otro lado, la cámara prácticamente no se mueve. Kubrick optó por una cámara, diríamos, fotográfica, más que una cinematográfica, como si deseara reproducir instantáneas de la naturaleza, por eso, las tomas duran tanto tiempo, para que el espectador descubra el misterio del amanecer del hombre. Como hemos dicho, las imágenes son más descriptivas que narrativas, sólo el montaje deja entrever un sencillo relato: la recuperación del pozo perdido. Sin embargo, después de tanta negación de las posibilidades creativas del aparato cinematográfico, justo donde la revelación del origen del hombre se muestra al espectador, Kubrick explota su virtuosismo cinematográfico: la articulación entre la cámara lenta y el montaje de choque eisensteiniano. Al igual que en la famosa secuencia de la Escalera de Odesa del **Acorazado Potemkin** (Eisenstein, Rusia, 1925), mediante la yuxtaposición secuencial de dos elementos diversos, se construye un concepto, una revelación para el espectador. En el caso del director ruso, el despertar de

la conciencia del proletariado, en el caso de Kubrick, el despertar del pensamiento abstracto del hombre.

En lo referente a la música, sabemos que la banda musical fue comisionada para ser compuesta por Alex North, pero durante la edición, utilizó música clásica. Una decisión muy atinada, pues mientras que **El Danubio Azul**, acompaña a las naves en el espacio, simulando un baile de vals, **Así hablaba Zarathustra**, inspirada en las palabras de Nietzsche, acerca del ascenso del hombre a la esfera reservada a Dios, tiene un fuerte impacto en la secuencia, titulada precisamente de esa manera. Estas dos obras de Johann Strauss presentan dos usos: la primera formal, pues marca el ritmo de algunas secuencias del film, la segunda, simbólico: el simio convertido en Dios del reino animal, es decir, en hombre.

Metáfora y forma cinematográfica se unen en uno de los instantes de mayor síntesis de los conceptos-imagen que hacen referencia a un sinnúmero de tratados del origen de las especies, en tan sólo veinte minutos. Pero lo más admirable de todo, es que no lo esperábamos, se trató de una presencia sorpresiva que en un primer momento nos obligó a tener una respuesta corporal y, después, nos hizo comprender la complejidad de la cultura.

Kubrick, el teórico cinematográfico de la cultura

Cuando la forma cinematográfica se liga con un tema de trascendencia para el hombre, el resultado es una película no sólo artística, sino también didáctica. Los aprendizajes que pueden mostrar las imágenes y sonidos en el cine dependen de dos elementos: la cantidad de información y el tratamiento ideológico de esa información. Spielberg es el mejor ejemplo del nuevo tipo de maestros norteamericanos de finales del siglo XX en su país: si la gente no sabe su historia, entonces enseñémosla en el cine. Películas como **La lista de Schindler** (1993) y **Rescatando al Soldado Ryan** (1998), son los ejemplos más recientes de este polémico director. No dudamos de la información ni de los datos investigados para escribir el guión, sin embargo, el tratamiento ideológico, ceñido a relatos personales voluntaristas donde el contexto socio-político desaparece, convierten a Spielberg, por lo menos, en políticamente sospechoso. En el lado opuesto, se hallan los filmes militantes, con una clara postura política sobre los acontecimientos sociales en una

época y lugar determinados, no obstante, los extremos ideológicos conducen al autoritarismo (Hitler prohibió el arte abstracto). En cambio, Kubrick sólo describe formalmente, poetiza acerca de un hecho que bien a bien no sabemos cómo ocurrió. No se trata del justo medio, sino de huir de una absurda confrontación ideológica que pretende imponer una verdad, un modo de pensar mediante la *educación* cinematográfica. Tan sólo traza una interpretación sin apostar por el mejor de los mundos posibles, sin promesas del paraíso ni castigo a los miserables. Para ello recurre a la información científica más seria, aunque en este terreno la conjetura aún no adquiere los niveles de certeza que se desearía, Kubrick muestra **el despertar del hombre** en tanto que es capaz de abstraer, de crear cultura, por eso vive en grupo.

El desarrollo cultural se evidencia en pequeños detalles de carácter sociológico y biológico. Kubrick, de director pasa a ser un sociobiólogo, pues combina las ciencias sociales y la paleontología para explicar las bases culturales y biológicas del comportamiento humano, evidenciados en una serie de objetos o de acciones significativas en la secuencia analizada:

- El primate presentado por Kubrick parece ser el eslabón entre el *Australopithecus* y el *Homo Habilis*, es decir, una especie que evolucionó por el empleo de utensilios hace unos 4 millones de años, incluso en el film, los científicos determinan esa edad al monolito.
- El descubrimiento de la primera **herramienta** se muestra en pleno uso. Todavía sin la habilidad refinada por el pulgar para moldear los materiales, la herramienta permite a este hombre primitivo transformarse de herbívoro a carnívoro, de presa a depredador. Ahora bien, el monolito anuncia en la película momentos precisos de la evolución del hombre. Esta evolución está representada: por una herramienta (el hueso), la transformación de Hal en una inteligencia tirana, el nacimiento del nuevo hombre al final del film.
- **Bipedismo**, después de la aparición del monolito y del uso consciente del hueso para comer o defenderse en la escena donde el primer grupo recupera el pozo de agua, estos nuevos hombres se ven erguidos, ahora armados con huesos, a diferencia del otro grupo donde todos permanecen con las extremidades superiores en el suelo. El hombre erecto desarrolla el cerebro, en tamaño y en capacidad

simbólica, gracias a la relación que existe entre el pensamiento abstracto y la liberación de las extremidades superiores. El hombre bípedo se sostiene por la singular figura en “S” de su columna vertebral que da soporte a cabeza y pies.

- Otro dato destacable de carácter social, es la convivencia en grupos pequeños, no sólo para protegerse unos a otros, sino también para acompañarse. Esta incipiente **tribu** comparte las primeras representaciones culturales, hecho evidente en la transmisión de información tanto a las generaciones jóvenes como a los pares, de lo contrario, ¿cómo fue que un grupo de simios se armó con huesos? Es obvio que una representación fue compartida, transmitida de alguna manera para dar lugar a un sistema de costumbres, lenguaje y transmisión de conocimientos ahora conocidos como cultura.
- La secuencia resume tres estados del conocimiento: el conocimiento sensorial que produce estímulos perceptuales (al caer la noche, los simios ven aterrados a su alrededor, sienten miedo y por eso se arriman unos a otros); el conocimiento subjetivo, sentido de sí mismo (después del descubrimiento del hueso como herramienta, se establece una clara jerarquía entre el simio que hizo el hallazgo y los otros); el conocimiento social, comunicable a otros (en el film no se muestra, pero suponemos que ocurrió).

En este trance, el hombre también se vuelve peligroso para él mismo. Mata para dominar a los pares, en el germen de la inteligencia y de la lucha por la sobrevivencia, se encuentra, paradójicamente, el germen de la destrucción de la cultura. Esta secuencia, sin diálogos, sin texto, sin cultura literaria, sólo visual, plantea la contradicción del origen del hombre como creador y destructor de su vida y del entorno. La cultura representa la supervivencia del hombre, pero es común que también destruya ya no sólo a sus pares, sino a todo el medio natural que lo rodea.

Ésta sin duda será una temática recurrente en las siguientes secuencias del film, revisemos algunas. Hal, la computadora, es otro ejemplo de sobrevivencia. El error que comete y hace abortar la misión de la nave, la llevan a su muerte (la desconectan), pero suplica por su vida. Por otro lado, es ambigua la relación con los humanos, que en última instancia son salvados no por la inteligencia, sino por el cuerpo. Hal está indefensa,

precisamente, porque sólo es cerebro sin cuerpo¹¹, no tiene movilidad. Los sentimientos de la computadora, como los del hombre, son contradictorios y, como dice la creadora de los precogs en **Minority Report**, cualquier especie cuando ve amenazada su integridad, se defiende. Es un principio de supervivencia y eso hizo Hal.

Finalmente, el monolito siempre marca el inicio de algo, tal vez por eso hay tantos cumpleaños¹²: el inicio del hombre, la aparición de la inteligencia artificial con sentimientos (la entrevista que desde la Tierra le hacen a los astronautas está encaminada a revelar las decisiones de carácter ético de Hal), el desenlace que muestra otro amanecer del hombre.

5.4.2. **Eye Wide Shut: forma cinematográfica y experiencia estética**

Ficha técnica:
Stanley Kubrick,
Eye Wide Shut
(Ojos bien cerrados)
Estados Unidos y Gran Bretaña, 1999

Éste fue el último film del provocador director neoyorkino. Provocador en cuanto al empleo de la técnica cinematográfica y también por los tratamientos que le dio a temáticas ya en sí mismas polémicas: la violencia, el poder y el sexo. En **Eye Wide Shut**, Kubrick confirma su tendencia a discutir los miedos de la sociedad, se refiere particularmente a la infidelidad en la pareja occidental. De manera recurrente, pero siempre desde perspectivas diferentes, el tema aparece a lo largo de la película y permite a los personajes fluir por un cauce común. Sobre esto regresaremos líneas más adelante, por el momento, nos centraremos en una secuencia **hipnótica**, pues como decía Canudo, esta secuencia obliga al espectador a experimentar una profunda capacidad de olvido de él mismo, un alejamiento del relato y una focalización en la forma, es decir, una experiencia del tercer sentido suplementaria a la narración, evidenciada en el disfraz y en la técnica cinematográfica. Para comprender este efecto hipnótico son insuficientes las categorías narrativas, por supuesto, admitimos que gracias a ellas nos interesamos y alcanzamos cierto nivel de inteligibilidad de la secuencia, pero son los elementos provenientes de la

¹¹ Más exactamente es la suma de las matemáticas y de la interpretación, su nombre significa: **H** = heurística, **al** = algoritmo.

¹² Hay cinco cumpleaños en la película: 1) el del hombre mismo; 2) el de la hija del Dr. Floyd; 3) el del astronauta Frank; 4) el de la computadora Hal; 5) el de Starchild.

puesta en escena, cuadro y serie los que punzan nuestra sensibilidad. Revisemos, pues, detalladamente la secuencia de la orgía en la mansión.

Tiempo transcurrido de la película: 1:11:43¹³

Interior - Mansión -Madruga

Bill entra a una mansión lujosa. Adentro se pone una máscara. Hay unos cuantos diálogos fáticos entre él y los mozos que lo reciben. Se escucha una extraña música de piano, muy reiterativa y pausada (**Musica Ricercata II: Mesto, rigido e cerimoniale**). Precisamente, la música enmarca una ceremonia, un ritual. La cámara sigue a Bill a un salón grande, la decoración es muy lujosa. Hay dos pisos. En medio una alfombra roja sobre la que se desarrolla el ritual. Comienza la secuencia intensamente hipnótica, al parecer, consiste en un momento cinematográfico presentado como un evento real, pero tratado como un sueño.

Las personas que están alrededor de la alfombra roja visten grandes capas negras, en medio, una especie de sacerdote conduce el ritual (él está vestido de rojo), primero con una vasija de incienso y después con un báculo. Las mujeres se quitan la capa y se quedan sólo con una tanga. La cámara recorre en círculos a las mujeres, corte, la cámara recorre a los invitados, todos de negro y máscara. Continúa la ceremonia, las mujeres fingen besarse entre ellas.

Dos personas del piso superior voltean a ver a Bill, uno lo saluda, regresa el saludo. Las mujeres desnudas eligen al azar a alguien. Una selecciona a Bill.



¹³ **Observaciones:** la secuencia tuvo un tratamiento digital, asimismo, la orgía marca el fin de una parte y el inicio de otra en términos narrativos: de un film acerca de la infidelidad, se pasa a un *thriller* de investigación. La secuencia dura 18 minutos.



1:18:01

La mujer advierte a Bill que él está en peligro, le ordena que se vaya, justo en ese instante, otro hombre se lleva a la mujer.

Cambia la música. En plano secuencia, Bill recorre la mansión, la gente tiene relaciones por todos lados, heterosexuales y homosexuales. Se trata de representaciones cuasi teatrales: unos actúan, otros ven.

La persona que saludó a Bill, lo observa, da instrucciones a una segunda mujer desnuda. Ella lo invita a un lugar privado, aparece nuevamente la primera y lo rescata, lo persuade nuevamente de que se vaya, Bill le pregunta quién es, no le responde. Si ella huye con él, la matan. Un mozo varón lo engaña, diciéndole que su taxista lo espera, para llevarlo al salón del ritual.



1:24:01

Inicia música. Bill está en el salón del ritual. Ve al hombre de rojo, flanqueado por otros dos vestidos de azul. Insert a los múltiples rostros de las máscaras. El hombre de rojo le pide la contraseña a Bill, la da (Fidelio¹⁴), luego le solicita la contraseña de la casa, la olvidó, pero no hay tal. Le ordenan quitarse la máscara, la cámara se mueve en círculos. Finalmente, le exigen desvestirse, Bill se niega, lo amenazan.



¹⁴ Obra de Beethoven.



1:27:16

Cámara fija, rápido movimiento óptico de acercamiento, se escucha una voz decidida: ¡Alto!, se trata de la mujer que ha intentado ayudarlo. Murmullos de desconcierto, ella lo redimirá, más murmullos. Aceptan la inmolación, pero amenazan a Bill: no puede decir nada, de lo contrario atacarán a su familia.

Un hombre con máscara de pelícano se lleva a la mujer, Bill pregunta qué le pasará, recibe una respuesta ambigua. Fin de la secuencia.





El siguiente cuadro relaciona las acciones de los personajes con dos elementos de la forma cinematográfica, la duración de cada toma y la actividad de la cámara.

| | | | | | | | | | |
|-----------------|-----------|-----------|-------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|---------------|
| Plano | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| Duración | 31 | 34 | 32 | 11 | 3 | 17 | 33 | 8 | 11 |
| Cámara | Móvil | Móvil | Móvil | Fija | Fija | Fija | Móvil | Móvil | Fija |
| Plano | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| Duración | 34 | 15 | 6 | 6 | 7 | 18 | 42 | 41 | 18 |
| Cámara | Móvil | Móvil | Móvil (óptico) | Fija | Fija | Fija | Móvil | Móvil | Móvil |
| Plano | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 |
| Duración | 14 | 36 | 20 | 4 | 7 | 8 | 19 | 8 | 10 |
| Cámara | Móvil | Móvil | Fija | Fija | Móvil | Fija | Móvil | Móvil | Móvil |
| Plano | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 |
| Duración | 23 | 5 | 10 | 7 | 17 | 9 | 5 | 12 | 30 |
| Cámara | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Fija | Móvil | Fija Móvil |
| Plano | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 |
| Duración | 18 | 21 | 19 | 6 | 7 | 6 | 39 | 15 | 17 |
| Cámara | Fija | Fija | Móvil | Fija | Fija | Fija | Fija | Móvil | Móvil |
| Plano | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 |
| Duración | 6 | 2 | 2 | 2 | 2 | 8 | 8 | 5 | 13 |
| Cámara | Fija | Fija | Fija | Fija | Fija | Fija | Móvil | Móvil | Móvil |
| Plano | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 |
| Duración | 2 | 15 | 21 | 23 | 6 | 19 | 5 | 13 | 7 |
| Cámara | Fija | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil | Móvil |

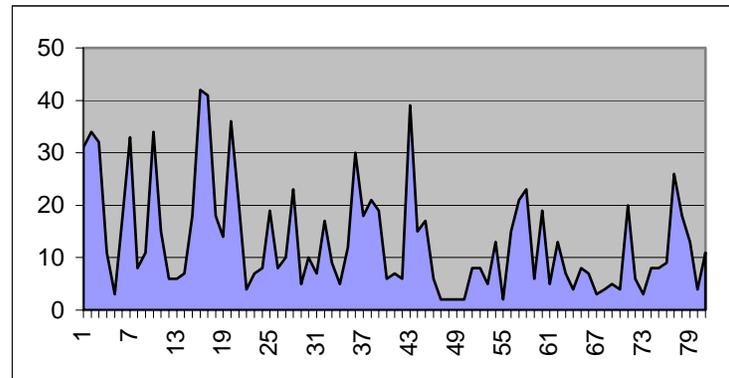
| | | | | | | | | | |
|-----------------|-----------|-----------|-----------|---------------------------|-----------|---------------|-----------|-----------|-----------|
| Plano | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 |
| Duración | 4 | 8 | 7 | 3 | 4 | 5 | 4 | 20 | 6 |
| Cámara | Móvil | Móvil | Móvil | Fija Móvil (óptico) | Móvil | Fija | Fija | Móvil | Móvil |
| | | | | | | | | | |
| Plano | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 |
| Duración | 6 | 8 | 8 | 9 | 26 | 18 | 13 | 4 | 11 |
| Cámara | Fija | Fija | Fija | Fija | Fija | Fija Móvil | Fija | Fija | Móvil |

Del cuadro se pueden extraer los siguientes datos respecto al modo en que el tratamiento técnico de los elementos cinematográficos produjeron el intenso efecto hipnótico. Algunos críticos cinematográficos piensan que una de las virtudes de Kubrick era su cuidado y esmero para hacer una película, más de uno ha expresado lo bien que filmaba este director. Más allá de reconocerle estos méritos cinematográficos, aquí queremos mostrarlos en función de la experiencia sensible que movilizó esta secuencia. Los siguientes datos comentados nos pueden ayudar a esclarecer por qué algunos espectadores vivimos tan intensamente esos 18 minutos.

Según David Bordwell el promedio de duración de las tomas en el cine hollywoodense es de ocho segundos, pero Kubrick, a pesar de ser estadounidense, no se ceñía a los dictados del cine clásico. Incluso, para algunos sus películas fueron muy largas y el ritmo muy pausado. En esta secuencia, el promedio de duración de cada toma evidentemente está por encima de la media de Hollywood: 13.3 segundos, sin embargo el dato puede engañarnos, pues en los tres diálogos que hay en la secuencia se emplea un tratamiento tradicional (*master shot*), por lo tanto, el número de tomas breves aumenta considerablemente. El dato cambia si consideramos el tiempo ocupado por planos secuencias: 69%, es decir, 12.4 minutos de 18 en los que no hay cortes y la cámara está moviéndose al interior del cuadro. El ritmo, entonces se hace más pausado.

Básicamente hay dos grandes tratamientos en el ritmo: la secuencia inicia con largos planos secuencias descriptivos, mientras que la segunda parte, si bien no se separa de los planos secuencias, la duración de cada uno disminuye. El punto de división lo marca el momento en que el hombre de la máscara sospecha de Bill y ordena a la segunda prostituta que hable con él. En este sentido, el ritmo está definido más por el tiempo de los

planos secuencias que por la división de las tomas. Gráficamente, la secuencia se representa como sigue:



Se puede apreciar que los picos más altos se hallan en la primera parte y son más cortos en la segunda, no obstante, la tendencia en estos 18 minutos fue la de emplear grandes planos secuencias, siendo el de mayor duración de 42 segundos.

La mayor parte del tiempo la cámara está describiendo algún tipo de movimiento. En el 54% de las tomas se presentan movimientos tridimensionales, es decir, la cámara se emancipa tanto del punto de vista fijo como de los personajes para describir los ambientes, objetos y personas que se encuentra en su trayectoria, una característica propia del cine moderno francés.

Si, como hemos visto, el montaje propone al espectador determinados significados a partir de la yuxtaposición de la imagen, de la correlación de a-b-c, el plano secuencia aventura al público una manera distinta de relacionarse con la película. El plano secuencia requiere de una actitud contemplativa por parte del espectador, de una mayor participación que logre la atención sobre los múltiples aspectos que la imagen muestra. Por eso, el plano secuencia se construye con encuadres semi-abiertos y abiertos, el suspenso provocado por la falta de información que veíamos en películas como **Minority Report**, en el plano secuencia se transforma en una actividad mental intensa de construcción de relaciones simbólicas a partir de los recorridos tridimensionales de la cámara. Se trata de la máxima expresión de la realidad restituida a la que se refería Deleuze, pues, ausente la fragmentación del montaje, el espectador está obligado a deambular por sus propios miedos: la cámara muestra un mundo, el espectador se apropia de él.

Aunado a esta actitud contemplativa producida por el plano secuencia, existe otro elemento cinematográfico que causó el intenso efecto hipnótico: la música. Las reiteraciones rítmicas, lo pausado de la melodía y los tonos graves del órgano, nos envuelven en una atmósfera propicia para ingresar a una suerte de letargo placentero gracias a la experiencia cinematográfica. Este letargo está lejos de ser enajenante, por el contrario, se trata de una experiencia negativa en términos de Adorno, una experiencia alejada de la vida cotidiana que pretendemos comprender y aunque ya sabemos que este intento será infructuoso, al finalizar saldremos enriquecidos.

El plano secuencia tiene otra ventaja sobre el montaje: no toma partido, se trata de un registro sin aparente manipulación. Kubrick siempre se cuidó mucho en no banalizar ideológicamente sus películas por lo que eligió los recursos cinematográficos adecuados. En el caso de esta película, el recurso del plano secuencia exhibió el poder del movimiento de la cámara, al grado de la hipnosis.

En el cine contemporáneo hay otros ejemplos de este uso descriptivo del plano secuencia. Uno reciente es el de la película de Gus Van Sant, **Elephant** (Estados Unidos, 2003). A partir de los hechos violentos de las secundarias estadounidenses donde uno o dos estudiantes asesinan a sangre fría a sus compañeros, por ejemplo en Columbine, Van Sant hace una película profunda y reflexiva.

El tratamiento formal elegido, pensamos, fue la clave para evitar una película de denuncia. Gracias al plano secuencia Van Sant sólo describe la vida de varios estudiantes típicos, roza los modos en que se relacionan, sin dramatizaciones, pero tampoco los codifica. La cámara los sigue por extensos pasillos, salones y casas, prácticamente se trata de una *road movie* a pie, ¿qué logra con esto?, mostrar el carácter ordinario de sus vidas y contraponerlo con mayor intensidad a los absurdos hechos violentos. El resultado final es sorprendente porque ni los estudiantes que cometen el crimen reciben por parte del espectador el desprecio o la condena social, realmente eran tan ordinarias sus vidas que sus muertes sólo muestran la ligereza y banalidad de una sociedad en pleno acto de autodestrucción.

Otro recurso sin duda desconcertante fue el uso de las máscaras en la secuencia analizada de **Eye Wide Shot**. Sabemos que se puede participar de la orgía si se cumple con un ritual: ser invitado mediante la revelación de una clave de acceso, ocultar el rostro

con una máscara y no decir nada de lo que ahí ocurre. En una escena posterior, un amigo de Bill, Victor, le explica que todo lo que vio fue tan sólo una puesta en escena teatral, de ser cierto, las máscaras tendrían un significado coherente: ocultar la identidad de los actores durante la representación. Sin embargo, las máscaras nos impresionan por la inmovilidad de su expresión, por el congelamiento de un rostro triste, alegre o misterioso, por la caricaturización de las emociones reflejadas en una fisonomía imperturbable. En las máscaras hay algo más allá de un intento por ocultar la identidad, más bien, nos muestran una hipérbole de la miseria humana, nos conmueven porque es lo único que cubre a los cuerpos desnudos.

Existen otros disfraces, por ejemplo el vestido de los sacerdotes, para uno, rojo y para otros, azules, como estableciendo jerarquías. El sacerdote rojo conduce el ritual, el interrogatorio y acepta el sacrificio, sin duda, le ha sido otorgado un poder real durante la orgía.

Cuando Roland Barthes hizo referencia a la condición de disfraz del tercer sentido, lo hizo para superar los significados literales o simbólicos de la puesta en escena y encontrar el sentido de la película en los mínimos detalles de la imagen que le susurraron, de ahí la intimidad del **punctum**, un llamado seductor acerca de alguna preocupación vital para él. En el caso del protagonista fue el llamado de la curiosidad movilizado por la venganza de los celos, sin embargo, tanto ellos como los espectadores estamos conscientes que la realidad de una noche no puede ser toda la verdad y no nos queda más remedio que salir de nuestro trance.

5.5. Derivaciones del análisis

Si el cine mostrara imágenes y sonidos perfectamente correspondientes a la realidad, éste hubiera desaparecido de la escena mediática de nuestros días y, tal vez, sería únicamente una valiosa herramienta en el estudio de la locomoción. Por suerte, lejos de representar el mundo según ciertas ideas pre-dadas, el cine no ha cesado de desplazar los signos estables de la realidad.

La flecha azarosa, el sentido resbaladizo y el fracaso de la comprensión de la experiencia estética son manifestaciones de nuestro ser en el mundo. Las percepciones, sensaciones y pensamientos derivados de la pantalla, nos relacionan con el conocimiento de nuestra

comunicación intersubjetiva que guardamos con los otros y con el ambiente. Los análisis de los dos filmes de Kubrick, también nos apoyaron en el proceso de comprensión de esas condiciones de la sensibilidad, lejos de una postura cómoda y hedonista.

Si bien el sujeto de la estética tradicional aspiró a gustar de la obra y el de la estética moderna a liberarse de su cotidianidad enajenante, el sujeto contemporáneo pretende comprender las relaciones personales o sociales que la experiencia estética le genera. Comprender la comprensión requiere de varias etapas, aquí entendidas en función del cine:

explicar-interpretar-juzgar-comprender

Explicar el modo en que se constituye la experiencia estética en el cine, partiendo de las coordenadas espaciales y temporales del sujeto espectador y de la forma cinematográfica. Interpretar una intencionalidad con la que nos interesa comunicarnos en profundidad, pues la película ha dejado de tener sentido para fabricar sentidos. Juzgar es ejercer el juicio del gusto provocado por la experiencia misma de ver una película, pero no reducido a la dicotomía del me gusta o no me gusta, sino remitido a las emociones y a los pensamientos individuales que se generaron en el espectador a lo largo de la proyección. Finalmente, comprender qué sujeto soy en mi relación intersubjetiva con la película y, desde ahí, con el resto del entorno social y natural:

- ¿el sujeto de la cultura, el que sabe sobre las determinaciones sociales e históricas de un film?
- ¿el sujeto de la especialidad, el que conoce acerca del arte cinematográfico en específico?
- ¿el sujeto del placer, el que siente una suerte de júbilo frente a la película?
- ¿el sujeto de la memoria, pues la película trabaja en mí, se convierte en recuerdo, en experiencia de vida?

Sin duda sólo el último sujeto responde a la pregunta estética de fondo: ¿qué es lo que provoca nuestro interés de experimentar sensible e intelectivamente una película? Esa condición inherente al cine de poner en juego el pensamiento de una manera individual, concreta y sensorial que nos permite producir ideas mientras percibimos y sentimos los múltiples rostros de la forma cinematográfica.

Esta relación sensible de los seres humanos con el mundo, el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, Gerard Vilar, la resume del siguiente modo:

“Todo, de hecho, puede ser objeto de una experiencia estética gratificante o decepcionante tratase o no de obras de arte. Pero lo propio de la experiencia del arte es su capacidad de negar lo sólito y común diciendo algo diferente o de modo inesperado. El arte desordena nuestro mundo habitual y nos lo modifica, lo amplía o renueva. Pero no todas las obras de arte lo hacen de igual modo ni con la misma fuerza, ni con la misma razón” (Vilar, 2000: 184).

La particularidad del arte cinematográfico en los dos filmes del director neoyorkino se hizo evidente en la inmovilidad extrema o movilidad constante de la cámara, en el empleo de la música (clásica y popular), en los intercortes metonímicos y en los planos secuencias descriptivos, que nos condujeron a pensamientos no mostrados en la pantalla, pero supuestos en ese juego de interrelaciones de las imágenes y sonidos con uno mismo.