

## Conclusiones

### Cuando terminar es iniciar

Una tesis llega a comprenderse mejor como una buena película: justo al final. Es al final de la tesis y de las películas cuando la sensibilidad atrapada, el pensamiento incompleto y las ideas sueltas que surgieron durante el proceso, aparecen en forma de explicaciones más acabadas.

En este trayecto acompañado de teorías, análisis y, sobre todo, de películas, hemos procurado resolver motivaciones primitivas que el cine nos ha suscitado. Por resolver no nos referimos a un punto de llegada, sino a un punto de partida, a la apertura de una nueva ventana para estudiar el cine contemporáneo, para replantearnos lo que hemos pensado de él o suponemos saber de él.

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

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

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

personajes (lo filmado), el papel de la cámara (el cómo se filma) y el montaje (el cómo se ordena lo filmado).

Un deseo más, aunque no muy común, el deseo de la exégesis que dio origen al análisis de las películas. Un encuentro entre pantalla y lenguaje, entre cine y escritura que nos permitió comprender en otro nivel las primeras sensaciones y pensamientos borrosos que las películas habían generado. No se trató de buscar respuestas sólo en las lecturas históricas de estos filmes, el reconocimiento de la experiencia estética, nos obligó a replantear nuestra postura respecto al objeto de estudio. Cuando se inició el deseo de la exégesis, también comenzó una apropiación por la forma cinematográfica, pues, nos parece que así lo hemos comprobado, la forma del cine contemporáneo está abriendo otros caminos en la generación del sentido.

El punto de partida estético tomó apariencia de recuerdo. Muchas películas, no sólo las analizadas aquí, nos han aportado un sentimiento o una idea en momentos misteriosamente precisos. El recuerdo es un enigma que reclama ser descifrado, pero el desciframiento no es sencillo, pues los recuerdos son personales e inciertos. La incertidumbre de los recuerdos hace que dudemos de ellos, en no pocas ocasiones solemos inventar escenas o hallar motivaciones donde la película no las propone. Para evitar las trampas de los recuerdos, pero a la vez, para rescatar de ellos la fuerza de la emoción como motor de un trabajo de investigación, recurrimos al análisis. El análisis no sólo permitió comprobar el recuerdo o corregirlo, sino también ayudó a descubrir una lectura estética de las películas vinculada con la forma cinematográfica. **Los análisis resultaron ejercicios indispensables para comprender la visión poco ordinaria que el cine propone de nuestro mundo conocido.**

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

La interrogación fue la constante en los análisis y ahora descubrimos, no hay que olvidar el carácter reversible en la comprensión de las películas y de la tesis, que se conjugó un problema formal con otro existencial. Los filmes aquí analizados, como explicaremos a continuación, se hallaron en el cruce de interrogatorios formales con otros de carácter vital.

### **Sobre la hipótesis**

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

Sin embargo, debemos tener cuidado, pues si bien el dispositivo de simulación del cine no ha dejado de evolucionar desde que Georges Méliès exhibiera **Le Voyage dans la Lune** en 1902 y con ello inaugurara el potencial de la forma cinematográfica, no estamos de acuerdo que el sólo hecho de mostrar un efectismo superficial de la forma sea motivo suficiente para perturbar nuestras conciencias. Por el contrario, es **la unión entre situaciones humanamente impactantes y el empleo virtuoso de la forma cinematográfica**, aquí englobada para el análisis en tres macro-categorías, la que produjo la experiencia estética en el espectador.

Regresemos a las películas para comprobar lo que hemos dicho. A continuación se señala en el cuadro cómo cada una de las nueve películas analizadas **duele** y por eso puede aprenderse alguna cosa padeciéndola, según las palabras de Julio Cabrera.

<b>Película</b>	<b>Interrogantes vitales</b>	<b>Interrogantes formales</b>
Pulp Fiction	Violencia extrema	Puesta en serie (juego con los bordes de la trama)
Memento	Venganza de la muerte de la esposa	Puesta en serie (montaje hacia atrás)
Road to Perdition	Relación padre-hijo	Cámara lenta, punteo musical, presencia y ausencia de sonidos
Amar te duele	Amor juvenil imposible	Multipantalla, acelerados, sobreimpresiones
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain	Búsqueda de la felicidad en pareja	Intersecciones código (narrativo y de suspenso) y no código (interpelaciones, metaficción, montaje en cuadro, papel de la cámara)
The Matrix	Búsqueda de la verdad y la emancipación	Sobreimpresiones digitales, independencia de la cámara
Minority Report	Asesinato	Puesta en serie: montaje manierista, metamontaje, montaje clásico
2001, A Space Oddisey	Nacimiento y destrucción del hombre	Cámara lenta, música, intercortes
Eye Wide Shut	La infidelidad, el poder, el sexo y el dinero	Plano secuencia, movimientos de cámara, ritmo del montaje.

En un momento del desarrollo del trabajo se llegó a considerar que la narrativa sobraba en los análisis, sin embargo sí se emplearon categorías propias de la narratología para ordenar y darle sentido a los fragmentos o a los elementos estudiados.

Esto fue necesario porque **es el relato el que enfatiza el aspecto humano de las situaciones mostradas en la pantalla, éste no sólo nos permite tematizar el film, sino también vincular nuestra experiencia de vida con la experiencia de los personajes**. A la vez, la forma cinematográfica acentuó estas situaciones, gracias a los múltiples artificios tradicionales y digitales, incluso fue más allá, por ejemplo al **fotografiar lo imposible**<sup>1</sup> como las escenas anti-gravitacionales de **The Matrix**.

Si bien esta unión máquina-sentimiento, que exhibe nuevas relaciones de las preocupaciones más profundas de la condición humana mediante mecanismos

<sup>1</sup> Para el profesor del The Surrey Institute of Art and Design, Andrew Darley, **fotografiar lo imposible** implica el uso de la computadora "para producir un efecto de representación fotorrealista en una escena de carácter conceptualmente fantástico (...)" (Darley, 2002: 172).

propiamente cinematográficos, está planteada en el desarrollo de la trama e intensificada en la forma, no la puede deducir, en un primer momento, racionalmente el espectador, por el contrario, hemos insistido en ello, allí donde alguien cree controlarlo todo, aparece repentina y azarosamente una duda, un exceso para Kristin Thompson, que nos invita a tomarnos un tiempo para apreciar detenidamente ciertos recursos cinematográficos, sin embargo, nuestro pensamiento no se conforma con esto, busca desesperadamente *comprender de otro modo* el mundo que nos rodea porque los horizontes se han ampliado sin aviso previo.

La hipótesis planteada en este trabajo tomó varias vías: desde la redefinición de la estética como disciplina de lo sensible hasta la condición de máquina del cine. La estética nos ofreció un campo de explicaciones entre un film y la experiencia que genera en el espectador. En este sentido, se consideraron las interacciones perceptivas y cognitivas del espectador con el film. Al mismo tiempo, la estética nos permitió indagar acerca de la naturaleza del cine, es decir, de su carácter de máquina dependiente de los avances tecnológicos: sean las primitivas posibilidades técnicas-creativas o las aplicaciones más sofisticadas de la computadora en la generación de mundos sin referentes.

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

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

En función de lo anterior, estamos en condiciones de afirmar que la hipótesis de este trabajo ha sido pertinente, pues ¿alguien puede equivocarse con su propia experiencia? Aquellos que ven en las formas contemporáneas del cine un empleo artificioso de la técnica, evalúan las películas según un paradigma anterior, más apegado a la literatura y al significado profundo o social, y no según principios de una nueva sensibilidad apegada a una experiencia de realidad a partir del poderosísimo dispositivo de simulación que es el cine.

### **Sobre la estética y la experiencia estética**

A largo de este trabajo se ha desarrollado una inquietud: ¿cómo explicar (me) la experiencia del espectador cuando asiste a una sala de cine? Reiteramos que ni la sociología, ni la semiología, ni el psicoanálisis, en suma ninguna teoría garantizaba respuestas, sólo mostraron caminos insuficientes e incompletos: ni un ser determinado culturalmente, ni un código que entender, ni un yo reflejado en la pantalla, pudieron acercarnos a comprender la experiencia de ver una película: ¿cultura, conocimiento o placer?

A la palabra experiencia se le agregó la palabra **estética**, de una estética más cercana a lo sensible que al arte. No obstante, la estética ha conformado un campo del saber con una tradición teórica de varios siglos, por lo que al inicio pareció complicar más las cosas que abrir caminos de solución. Sin embargo, ya juntos, la experiencia estética, evidentemente del sujeto, sí inauguró un trayecto de interrelación entre espectador y película.

El filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten fue el primero de los pensadores modernos en utilizar el término estética referido a la sensibilidad y no a la belleza, por eso podríamos decir que fue uno de los antecedentes más remotos de esta tesis. Para Baumgarten la sensibilidad forma parte de la experiencia humana escindida por la idea cartesiana de dos clases de pensamiento: la razón o las ideas claras y las sensaciones o las percepciones oscuras y confusas provenientes de la intuición. Se ha afirmado que esas sensaciones confusas obstaculizan el proceso de conocimiento del mundo tal cual es, por eso, la razón, principalmente la filosófica, debe ser el garante de las reflexiones correctas y

verdaderas: la razón restaura las flaquezas de los sentidos. Sin embargo, para el filósofo alemán, este dualismo no debe entorpecer la comprensión del conocimiento sensible, lo cual es otra manera de decir que podemos conocer el mundo por la sensibilidad estética, al igual que por la razón. En nuestros días se corrobora a cada momento, por ejemplo, un niño apasionado por la televisión, un amateur entusiasmado por su primera obra artística, un joven provinciano que contempla un jardín, una multitud en un concierto de rock. Como se ve las situaciones son muy diversas, pero en todas se moviliza:

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

¿Esta diversidad tiene algo en común? Sí, existe un lazo indisoluble entre la experiencia estética y nuestra historia personal en dos sentidos: para **recordarnos** quiénes somos o para **emanciparnos** de nuestros lazos de la vida cotidiana.

La primera consecuencia de esta reubicación conceptual de la estética nos permitió entender cómo las sensaciones sirven para acrecentar nuestro conocimiento del mundo, pero debemos tener cuidado. No tratamos de desplazar el pensamiento racional por lo sensible, la argumentación lógica no debe ser sustituida únicamente por un sentimiento de simpatía o antipatía. Realmente, la reacción sensible ante una película es la consecuencia de la mediación de otra racionalidad, la racionalidad logopática como vía de acceso al mundo.

Es justo reconocer que esta postura del sujeto de la experiencia sensible está afectada por la institución estética-artística, cuyo desarrollo principal se ha dado en el arte y en la reflexión filosófica. La estética aparece con el Capitalismo y la consolidación de la modernidad, donde la noción de sujeto adquiere un nuevo significado: dueño de sus opiniones, conducta y destino.

En esta nueva perspectiva, el **gusto** personal fundamenta en gran medida la existencia de la estética, en ambos sentidos: como teoría de lo bello-artístico o como teoría de lo sensible-mundo. Históricamente el gusto se ha construido sobre la base de dos tradiciones: la clásica o positiva y la moderna o negativa. La

primera es una herencia de la antigüedad griega, cuyos conceptos principales son la imitación y la superación de la naturaleza. La experiencia artística del sujeto creador y del sujeto que contempla una obra, consiste en imitar y superar las formas groseras y amorfas de la naturaleza. Esta herencia clásica, no obstante, es insuficiente en la construcción de una institución histórica de la estética y de lo artístico. La segunda tradición, llamada en esta líneas *negativa*, se opone a la idea de imitación del arte, pues éste también produce un efecto de ruptura o desfamiliarización, en este sentido, el cine ha tenido un carácter autónomo porque se ha constituido como un agente liberador de la vida enajenada de cada día. No obstante, esta segunda tradición puede conducir a una autonomía mal entendida que derive en un arte hermético. Algunas obras modernas, en el cine o en otras artes, en la búsqueda de la autenticidad han cerrado toda vía de comunicación con el espectador, en suma, han cambiado un arte imitativo y comunicativo, por otro enigmático, cerrado en sí mismo.

En nuestros días, ambas tradiciones se han reconfigurado en sociedades que le otorgan cada vez más valor a lo sensible, a las sensaciones y a los sentidos. Los medios de comunicación son los principales generadores de experiencia sensibles en el marco de la vida cotidiana: del artista genio, comprometido y auténtico, hemos pasado al individuo consumidor de bienes simbólicos que le permiten una vida placentera y, aparentemente, propia.

### **Sobre la novedad y experiencia estética**

El hecho de descomponer los múltiples elementos del cine y agruparlos en tres macro-categorías, no sólo sirvió como guía de análisis, sino también nos ayudó a aumentar y ejercitar nuestra capacidad de reconocimiento de las regularidades o rupturas de la forma cinematográfica. La identificación de las propiedades expresivas del cine nutrió nuestra habilidad sensible e intelectual.

**El espectador de cine experimenta estéticamente una película cuando el material cinematográfico lleva en sí mismo el germen de una nueva revelación de lo conocido.** En última instancia, la experiencia estética guardó siempre una idea de **novedad** que atrajo nuestra atención precisamente por ser



nueva e inusitada. Para nosotros la novedad se presentó de manera sorpresiva, en ocasiones dolorosa y, en otras, como una interrogante que exigió ser aclarada: construimos explicaciones justo ahí donde los fenómenos se mostraron confusos. En los análisis se demostró que gran parte de la novedad yace en la estructura formal de la película. Así en **Pulp Fiction**, en **Memento** y en **Minority Report**, el discernimiento en la organización del montaje o de la puesta en serie, nos llevó a dar cuenta del modo en que estos filmes responden principalmente a la lógica de una cámara-mente sin los límites de la realidad causal. En el caso de **Road to Perdition**, **Amar te duele** y **Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain**, las intersecciones entre las continuidades codificadas y las rupturas artísticas, sirvieron para caracterizar al cine contemporáneo como un cine amanerado, cada vez menos interesado en los significados profundos del relato, pero sí preocupado en explorar el inmenso terreno de la forma cinematográfica, unida indisolublemente al desarrollo de la computadora. Sin dejar de reconocer las reflexiones filosóficas, mitológicas y religiosas de **The Matrix**, las imágenes anti-gravedad que impactaron a los públicos de todo el mundo al grado de llegar a parodiarlas en anuncios comerciales, video-clips y otras películas, nos obligaron a una búsqueda arqueológica en tres direcciones: el antecedente científico en Muybridge y su interés por el movimiento animal, las técnicas de fotomontaje o sobreimpresión ya experimentadas desde 1857 por Rejlander y la hipótesis deleuziana de la emancipación de la cámara primero de su inmovilidad y después del punto de vista teatral. El resultado fue sorprendente: mostrar lo imposible con un alto grado de realidad. En las secuencias analizadas de este film, la ciencia y el arte se unieron para superar los límites de la representación del mundo, de la condición indicial de la fotografía y, sin embargo, seguir manteniendo la creencia en el origen referencial de la imagen. Los dos últimos filmes, por cierto del mismo director, **2001**, **A Space Oddisey** y **Eye Wide Shut**, dibujaron con trazos precisos una distinción fundamental: ¿cómo separar la experiencia estética de una experiencia enajenante? Nunca hemos negado la carga ideológica de los mensajes masivos, la imposición de concepciones de vida y la conformación de prejuicios sociales, situación que el cine ha ayudado a producir y mantener. ¿En

qué se diferencia la estructura formal de las nueve películas analizadas en este trabajo con, sólo por mencionar un ejemplo, **Charlie's Angels: Full Throttle** (Joseph McGinty Nicholls, Estados Unidos, 2003)? Regreso a lo dicho: donde la experiencia del espectador involucra un trabajo virtuoso con el arte cinematográfico y una reflexión de la existencia humana, nace una experiencia estética sin controversia alguna. La primera secuencia de **2001**, sin diálogos, explicaciones previas y sin recursos digitales, únicamente con la yuxtaposición de imágenes y el empleo de la cámara lenta, produjo uno de los tratados más importantes del origen y destino del hombre. Unos cuantos años antes de morir, Kubrick filmó su última película cuyo eje formal fue el rodaje de una secuencia hipnótica en la que experimentamos la profunda capacidad de olvido de uno mismo a la que nos somete el cine.

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

Esta sensibilidad mediática puede parecer en un primer momento deshumanizada, pero lo que se está planteando en el fondo es el descentramiento de la idea de un hombre unidimensional, sustituido por otro fragmentado pero al mismo tiempo íntimamente imbricado gracias a las nuevas tecnologías de información. La realidad se transforma y deja de ser una y estable. En la nueva era, la realidad del hombre se despliega en su naturaleza intrínsecamente dinámica, cambia nuestro ambiente físico y nuestras representaciones mentales. Los nuevos instrumentos de información e interactividad, herederos del desarrollo tecnológico, amplían los

horizontes de nuestra percepción. El cine ha contribuido con los siguientes aportes:

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

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

### **Sobre la teoría y el análisis**

La noción de experiencia estética en el cine fue el resultado de una imposibilidad inicial, la imposibilidad de explicar y nombrar un fenómeno inefable y escurridizo. Los vocablos de **experiencia**, **estética** y **cine** sirvieron de eje para comprender los procesos emotivos y cognitivos que tienen lugar cuando se está frente a una película. Éstos nos condujeron a una suerte de vínculo de uno con el mundo conocido y con el enigma que despierta el cine cuando nos muestra otras condiciones sorprendidas de ese mundo. Un vínculo con varias ramificaciones sociales, históricas, personales, imaginativas y artísticas.

De todas las posibilidades de explicación, en este trabajo se desarrolló el vínculo del espectador con su propia vida, mediada por el cine, es decir, afirmamos que el acto de decisión, experimentación y reflexión de un espectador respecto a un film en concreto, se conforma por un llamado de seducción que murmura, y decimos murmurar porque el espectador lo escucha en la intimidad, una orientación del sentido y uso de ese film. De ahí que trabajáramos con particularidades y no con modelos, pues los modelos se hubieran convertido en los límites de la tesis, dejando de lado el único límite estético: la experiencia individual con la película.

Esta experiencia pudo haber sido comprendida desde los mecanismos psicoanalíticos movilizados por el aparato cinematográfico de la identificación y de las condiciones de recepción. Otra posibilidad se pudo encontrar en los estudios de representación del cine y sus relaciones con la sociedad y la economía. Sin embargo, retomando una vez más a Roland Barthes, ninguno de estos acercamientos han dado cuenta de la sensibilidad del espectador.

La estética, al tratarse precisamente de la disciplina de la sensibilidad, nos acercó a la comprensión del funcionamiento de un objeto estético, (el cine), que afecta de múltiples maneras a un sujeto, (el espectador). Se procuró trabajar con una estética situada, es decir, con lazos en los sistemas culturales que contextualizan el proceso de recepción de una película. Una estética que además presta suma atención a la forma cinematográfica.

Lo cierto es que estos principios también necesitaron de un marco conceptual más amplio: el proceso por el cual se generan significados y emociones. La diversidad de significancias de una película tan sólo puede ser indicada por el investigador, no debe intentar agotarla, más bien, tiene que conformarse con señalar donde el film duele, libera o perturba la sensibilidad.

Para entender la irrealidad de la realidad del film, tuvimos que escapar del mundo que tan fielmente refleja la fotografía óptica-química y proponer una metáfora que comparó el funcionamiento de este artificio de la máquina, la tecnología y el arte con las maneras de trabajar de la mente humana, en cuanto a su capacidad de recuerdo, de imaginación, de focalización o de división del intereses.

Se tuvo que reconocer esa capacidad del hombre, apremiada por el nacimiento de una nueva mercancía industrializada, de crear signos, codificarlos y transmitirlos. Sin embargo, la expresión artística cinematográfica no se ciñó fácilmente a los límites de la generación y de la experimentación de nuevos significados, por lo que las rupturas mostraron nuevos modos de la sensibilidad, incluso centrados en las formas puras: el color, la luz, el movimiento, el montaje.

Asimismo, fue necesario explicar el nuevo pensamiento del cine, su estructura a partir de imágenes-concepto, de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo. Un pensamiento muy intenso porque llegó a la razón mediante las emociones, de ahí

su carácter inquietante que nos condujo a una revelación. Este pensamiento cinematográfico requirió de un espectador sensorial y emotivo, sobre todo en aquellos **fragmentos o momentos justos** que de algún modo nos afectaron y conmovieron.

En ese fragmento o momento justo, el espectador suele verse sorpresivamente perturbado, sabe que algo ocurrió en su sensibilidad, pero no puede dar cuenta de ello, por eso recurre a la reflexión para salir enriquecido al comprender un aspecto más de la condición humana.

En suma, mente, lenguaje, pensamiento y relación fueron las nociones centrales en la explicación de la experiencia estética en el cine.

Por otro lado, la complejidad del tema nos llevó al trabajo directo con las películas, las preguntas ontológicas se hicieron a un lado, para intentar conocer cómo es que un determinado film produce efectos sensibles en el espectador. De ahí que se eligiera como método de análisis aquel centrado en los significantes, en la descripción exhaustiva de la forma y con cierta tradición dentro de los estudios del cine: el análisis textual. Inaugurado por Metz y seguido por Bellour, el análisis textual nos permitió vincular los cuatro rostros de la experiencia estética con la producción contemporánea del cine y, de alguna forma, arrojó una caracterización de lo que es un cine manierista y sensual.

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

cinematográfico, al mismo tiempo que nos emocionamos al recordar la verdad descubierta en la pantalla.