

El imaginario cinematográfico y los regímenes de la mirada

Noé Santos*

Se analizan cuatro regímenes de la mirada según su uso y su relación con el imaginario cinematográfico: la imagen *seducción* (deseos en / por la imagen), la imagen *sueño* (onírica), la imagen *tiempo* (modelización), la imagen *testimonio* (memoria) y la imagen *identidad* (quién soy), a partir de cineastas contemporáneos como Fellini, Lynch, Buñuel, Epstein, Tarkovski, Bertolucci, Garrell, Jordan y Jarrold, así como la relación entre lo filmico y la imagen, y cómo participa el espectador/lector en el desciframiento del filme y su posterior incorporación dentro de sus fantasías, sueños, recuerdos, memoria e identificaciones, es decir, en el *imaginario* social e individual del espectador cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: regímenes, mirada, imaginario cinematográfico, imagen.

The cinematographic imaginary and regimes of the gaze. In this text I analyze four regimes of observing films according to their use and relationship with the cinematographic imaginary: *the seduction image* (desires in/for the image), *the dreamed image* (related to dreams), *the time image* (modeling the image), *the testimonial image* (memory) and *the identity image* (who am I?). I use contemporary filmmakers such as Fellini, Lynch, Buñuel, Epstein, Tarkovsky, Bertolucci, Garell, Jordan and Jarrold as references, and then look at the relationship between the image and the cinematography, how the filmgoer/reader participates in decoding the film, and the subsequent incorporation into his fantasies, dreams, memories and identifications, that is, into the social and individual imaginaries of the film viewer.

KEY WORDS: regimes, gaze, cinematographic imaginary, image.

* Profesor de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco [nsantos@correo.xoc.uan.mx; tanatosmendoza@hotmail.com].

A PARTIR DE LA TEORÍA DEL CINE y de las ciencias sociales, el presente artículo se plantea dar una respuesta parcial a ciertas interrogantes como son: ¿cuáles son las relaciones entre la imagen cinematográfica y el imaginario social?, ¿cuántos tipos de imagen cinematográfica podemos reconocer?, ¿cómo se relaciona la imagen de cine y el imaginario con lo propiamente cinematográfico? Estas son algunas de las preguntas que iremos resolviendo. Empecemos por la primera: ¿cómo se relaciona la imagen con el imaginario social?

Gombrich, en su libro *Arte e ilusión* (1957), propuso la tesis: no existe una mirada inocente puesto que depende de un sistema de expectativas que se basan en nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes. En la aprehensión de las imágenes están incluidas ideas *estereotipadas* que tenemos desde antes de observarlas, las cuales nos llevan a emitir hipótesis que serán verificadas o invalidadas. El espectador participa con su “saber” previo llenando las lagunas de la representación, como en el caso de un grabado en blanco y negro, en el cual restituye las partes ocultas de los personajes y objetos representados.

El espectador realiza un trabajo de reconocimiento de las imágenes en el que observa lo mismo que en la realidad: gradientes de tamaño, colores, formas, texturas, etcétera. En este sentido, se trata de “re-conocer”, es decir, de encontrar en la *memoria* aquello que ya se conocía, sea una reserva de formas, objetos o disposiciones espaciales. Comparamos lo que vemos con lo que ya habíamos visto, con lo previamente “memorizado”. Es por ello que el espectador es capaz de identificar los objetos y las personas a pesar de las posibles distorsiones que ellas sufran. Lo cual implica que:

El *imaginario* es el mundo de la imaginación, construido por “la conciencia imaginante”, que no sólo tiene la capacidad de representar un objeto ausente como presente, sino la de poder crear objetos irreales, un mundo “irreal” o “antimundo” con el cual la conciencia afirma y realiza su libertad. El *imaginario* no es un simple registro de la conciencia, sino que es la propia conciencia, en tanto que realiza su libertad [Selva, 2004:131].

Por tanto, el *imaginario* se escapa a los procesos puramente racionales, de pronósticos estadísticos y penetra aquellas zonas desconocidas de los sujetos deseantes.

Para Ramon Freixas, crítico cinematográfico:

El cine ha ido maleando el *imaginario colectivo* (hasta alcanzar, con permiso de C.J. Jung —y contrariando a S. Freud— su subconsciente) con los seres más deseados de cada tiempo y lugar. No se trata de sexualizar todos los resquicios, y numerosos prestigios —de Margaret Dumnt a Edward G. Robinson, de Alfredo Landa a Rosy Palma— se encuentran en territorios bien aislados del gusanillo erótico. Ahora bien, de ellos —y de tantos más— solemos retener en la memoria la expresión de su rostro [2005:17].

A partir de la *memoria* y el *reconocimiento* será que podemos reproducir *esquemas* y modelos previos a pesar de sus diversas actualizaciones. Esta repetición de *esquemas* que sistemáticamente se repiten (Gombrich, 1957) nos conduce a reconocer directamente a las estrellas cinematográficas, los géneros de las películas, los realizadores, así como la noción de *estilos cinematográficos* como el impresionista, expresionista, neorrealista, surrealista, etcétera, en los cuales el papel del espectador será fundamental mediante los actos perceptivos y psíquicos que realiza. Mediante estos procesos, además, el espectador le otorga un sentido y hace que la imagen pueda existir como tal.

Al respecto, Gastón Bachelard menciona:

Queremos que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante [...] Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de colores y las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es “imagen” es *imaginario* [1958:9].

En conclusión, se puede decir que no todas las personas somos iguales ante la mirada. A cualquier intento por conceptualizar al espectador y a las imágenes nos remite irremediabilmente a los juegos de la autobiografía y los juegos del lenguaje. El *imaginario* es por tanto el proceso de simbolización que permite al individuo estructurar su personalidad y crear vínculos con el mundo exterior.

En síntesis, el *imaginario* es una capacidad de la imaginación (Bachelard, 1958) que nos permite crear, deformar y reconocer las imágenes de nuestro

inconsciente, tanto en el interior de nuestra mente como en las obras artísticas: desde un cuadro a una película, de un sueño a un paisaje, de una fotografía a una imagen mental. El *imaginario* es multidimensional pues existe en varios planos y niveles de nuestra conciencia (Selva, 2004). Sin embargo, guarda un lazo muy estrecho con el mundo de las imágenes y el modo de recepción de las mismas.

Para Laurent Jullier, profesor de Estética del Cine, existen tres grandes regímenes de la recepción de las imágenes, de acuerdo con tres célebres pensadores que han reflexionado sobre los signos y el mundo: Gottlob Frege, Ferdinand de Saussure y Ludwig Wittgenstein.

El primero es el régimen *fregano* que considera que el sentido tiene que ver con lo real; o lo que es lo mismo, la imagen tiene que ver con la realidad. Lo que veo en las imágenes se parece al mundo, alguien a estado allí, en el mismo instante en que se produjo el acontecimiento. Entre este tipo de teóricos cabe destacar a: André Bazin, Roland Barthes y Serge Daney.

El segundo grupo, el régimen *saussuriano*, nos devuelve el carácter referencial del lenguaje, en el que las palabras no significan nada sólo en relación de unas con otras, con su contexto, el lenguaje siempre se remite a sí mismo. Esto sucede exactamente con el concepto de *semiosis ilimitada* de Umberto Eco, en el cual un signo nos remite a otro signo infinitamente, hasta que el lector decide terminar o cortar con su búsqueda. En el caso de las imágenes, esto nos llevaría a una circularidad: unas nos devuelven a otras; tal es el caso de la Venus de Tizano, la de Velásquez o la de Picasso, que cada una nos remite a las otras y viceversa.

Para este grupo de teóricos, las imágenes mantienen una relación simbólica con la realidad y no constituyen una mera copia o reproducción de ésta. Es decir, se encuentran ligadas a la cultura mediante intercambios simbólicos.

El tercer régimen, el *wittgensteiniano*, no se interesa por la mirada apasionada del espectador, como en los dos casos anteriores, sino más bien en sus usos. En este caso su importancia y significación depende estrictamente de su *uso*. Las campañas de los diferentes partidos políticos (PRI, PAN o PRD) son iguales, puesto que su propósito es obtener votantes. La campaña del Palacio de Hierro (“soy totalmente palacio”) es igual a la de Liverpool, que sólo buscan incrementar sus ventas, lo único que varían son las formas, estrategias publicitarias y comerciales, pero su propósito es exactamente el mismo.

En relación con esta tríada de la mirada o los tres *regímenes de la mirada*, Laurent Jullier menciona:

Estos tres regímenes de creencia en la mirada, si los tomamos literalmente, constituyen proposiciones científicamente falsas. No hay imágenes planas totalmente verdaderas (régimen *fregeano*), ni estrictamente separadas del mundo (*saussuriano*), de la misma manera que no existe una total libertad de uso (*wittgensteiniano*). La primera mirada sobre una imagen está tomada de acuerdo con automatismos que nos preparan y nos disponen a una lectura en términos de simulación [2006:29].

En el caso del cine, las posiciones *fregeanas* y *saussurianas* están representadas por aquellos cineastas que consideran que el cine puede representar al mundo de una manera fiel, como Vertov, Grierson, Straub y Rossellini, y aquellos para quienes el cine consigue encantar a base de trucos, como Godard, Rohmer, Lynch, Burton y Tarkovski. En cuanto al régimen *wittgensteiniano*, no ha sido aún tratado por la *estética del cine*. De ahí que este trabajo pretenda aportar una clasificación empírica de las imágenes de acuerdo con el uso que el espectador cinematográfico hace de ellas.

Pues, como menciona Roland Barthes:

[...] cada lector tiene sus complacencias, y si se lograra clasificar estas complacencias, sería posible clasificar los fragmentos mismos: cada uno recibe su sello *imaginario* del horizonte mismo que se cree amado, impune, salvado del embarazo de ser leído por un sujeto sin complacencias, o simplemente por un sujeto que mirase [También menciona que el *imaginario* tiene grados:] el *imaginario* es un asunto de consistencia y la consistencia, asunto de grados [1978:115-116].

La diferencia, menciona, es que estos grados no pueden ser tratados como los grados de una tortura o de un licor; en el caso del espectador fílmico depende de su predisposición intelectual y afectiva hacia las imágenes, es decir, con el placer que siente por “re-conocer” y analizar las imágenes que está viendo, así como por la significación, el valor y el uso que haga de éstas.

Imagen seducción

La *seducción* comienza por los ojos, es un asunto que tiene que ver con la mirada; las miradas se enlazan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, en relaciones de poder y de dominio. Pero siempre, irremediablemente, “vendrá su caída” en el momento en que surge la comunicación con las palabras. Tactilidad de las miradas, la llama Jean Baudrillard, en la que se resume el deseo en un instante sutil, “vértigo de la seducción” que se encuentra antes de cualquier palabra o del gesto amoroso.

No hay tiempo de la seducción, ni un tiempo de la seducción, tiene su propio ritmo sin el cual no tiene lugar. No se distribuye como lo hace una estrategia instrumental, que avanza por frases intermedias. Opera en un instante, en un sólo movimiento, y ella misma es su propio fin [Baudrillard, 2000:78].

La *seducción* consiste en dejar creer al otro que es el sujeto del deseo; también en volverse objeto sexual *seductivo* si éste es el deseo del hombre o de la mujer. La *seducción* pasa y trasciende el sexo, se encuentra más en el juego, lo que se erige es la provocación y la decepción del deseo. Es una puesta en escena, un simulacro tal es el caso de las estrellas de cine, las *seductoras* brillan por su ausencia. Siempre están alejadas real o simbólico respecto del espectador que las mira; permanecen en el ritual y el artificio en su máscara iniciática. Para que sean perfectas es necesario que mueran, de preferencia jóvenes, como el caso de Marilyn Monroe y James Dean.

Películas de *seducción* son *Laura* (1940), de Otto Preminger, en la cual el personaje femenino permanece ausente durante la primera parte de la película y sólo se reconstruye su imagen a partir de lo que se cuenta de ella. En la chimenea de su casa se observa un cuadro que la hace lucir bella y joven al grado que el detective que investiga sobre su supuesta muerte termina enamorándose de ella por su pura imagen. O el caso de *Vértigo* (1958), de Hitchcock, en la cual el personaje de James Stuart, después de que la cree muerta, busque a una mujer muy similar y el ritual no consiste en desnudarla, sino en vestirla y pintarle el cabello hasta que sea igual a la supuesta muerta. Otro film de *seducción* es *Terciopelo azul* (1986), donde Jeffrey Beaumont observa, desde el interior de un closet, a Dorothy Vallens (Isabella Rosellini) cómo tiene relaciones sexuales con Frank Booth (Denys Hooper). Para después de que éste parte,

descubrirlo y seducirlo diciéndole que no lo mire, al tiempo que lo amenaza con un cuchillo.

Otra película de *seducción* es la de *Deseando amar* (2000), en la cual las caderas de la señora Su Li-Chen se muestran en cámara lenta en los momentos en que ella va a comprar sopa para cenar a una tienda, mientras que se encuentra con el señor Chon Mo Wan. La imagen de la *seducción* funciona no agotando los signos en el acto, “sino esperar el momento en que responderán todos entre sí, creando una coyuntura muy particular de vértigo y hundimiento” (Baudrillard, 2000:104). En el juego de las miradas entre los personajes, pero más importante aún, entre la mirada de la película (o la mirada del director que previamente compuso cada uno de los planos), y la del espectador que presta sus propios deseos. Sin el deseo del espectador es imposible que exista la *imagen seducción*, está es su premisa, al igual que la “suspensión” de la mirada en los amantes antes de cualquier juego táctil y amoroso. La película se pone en marcha *seduciendo* a su espectador, principalmente, en aquellas cintas que juegan con diferentes puntos de vista y con la mirada de los personajes.

Imagen sueño

En sus escritos de la década de los treinta, Luis Buñuel relaciona al cine con el sueño, cuando comenta que el cinematógrafo es el medio perfecto para reproducir los mecanismos del sueño por encima de la literatura y la pintura. Esta tesis la trata de comprobar en sus filmes: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930); en la primera de ellas aparece el propio Buñuel con una navaja en la mano y después de afilarla se acercará a un rostro femenino del cual cortará su ojo transversalmente. Mientras se observa la luna que también es “cortada” por unas nubes, esta imagen es perfectamente onírica, pues según el cineasta fue sacada de uno de sus sueños. En la misma película aparece la imagen de una mano llena de hormigas, ahora un sueño de Salvador Dalí, co-guionista de la película. Serían incontables las *imágenes sueño* dentro de ésta película.

En *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel, aparecen otras *imágenes sueños*: una vaca arriba de una cama, una mujer que chupa el pie de una escultura, Jesucristo rodeado de prostitutas, o una jirafa que es lanzada por la ventana de un castillo etcétera. Este tipo de imagen también la encontramos en *La caída*

de la casa Usher (1928), de Jean Epstein (maestro de Buñuel), en la que una mujer corre vestida en su traje de novia y su cola de varios metros se levanta por los aires debido a lo poderoso del viento.

También el cine de Federico Fellini presenta muchos ejemplos de este tipo de imágenes, como su celebre película *8 1/2* (1962): en la secuencia inicial podemos ver a Guido (Marcelo Mastroianni) que vuela entre nubes atado a un cometa y de pronto empieza a caer hacia un grupo de coches para que el espectador descubra que sólo ha sido un sueño. Escena que, por otra parte, marca el tratamiento subjetivo de toda la cinta, y que se repite con gran estruendo en la secuencia final con música de circo (del compositor Nino Rota), en la cual desfilan cada uno de los personajes que han aparecido en las películas, desde el propio Guido de pequeño tocando una pequeña flauta, junto con su novia, su esposa, sus amantes, el productor, los actores, los periodistas, los animales, una maqueta de cohete espacial y todos los técnicos que estaban rodando la película que nunca será terminada porque el tema de la película es cómo se filma una película (cine dentro del cine). O su película *Roma de Fellini* (1972), tan particular que presenta *imágenes sueño*, como la destrucción de la ciudad, el casamiento de dos hombres en una barca con todos sus extravagantes invitados; incluso una ballena a bordo o la presentación de un andrógino secuestrado en una carretilla por unos ladrones.

También, casi cerca de la escena final del filme *Y la nave va* (1983), del mismo Fellini, el narrador-protagonista, después de que se hunde el barco, sin llegar a depositar la urna con las cenizas de la gran diva, queda solo en una pequeña lancha junto con un rinoceronte. Para posteriormente, en un procedimiento metatextual, descubrir a los técnicos y todos los trucajes que han sido utilizados para la filmación de la película, y demostrar con ello que todo ha sido, sólo eso, un bello espectáculo.

Más recientemente, la película *Underground* (1995), de Emir Kusturika: en uno de los momentos culminantes el pueblo comienza a desbaratarse como si fuera una isla y por él corren los músicos y una pareja de novios, así como un caballo que casi se ahoga en el mar. Filme metáfora de la desintegración de la ex-republica de Yugoslavia, película que le valió la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Y así podemos seguir hasta representaciones más banales en películas como *Pesadilla en la Calle del Infierno* (1984), de Wes Craven: lo que se presenta como real resulta ser parte de un sueño, y el mal se alimenta

por el miedo del que sueña; y que le consiguió a Craven varias secuelas más del celebre Fredy Krugger.

La *imagen sueño* apela a representar el mundo del inconsciente, de los sueños y de los deseos más profundos y/o a convertirse en toda una figura retórica, como la *imagen sueño surrealista* en las películas antes mencionadas de Luis Buñuel o, por otro lado, ser una marca de estilo como en Lynch y los labios en *extreme close up* de *Terciopelo Azul* (1984), o las imágenes del fuego de *Salvaje de corazón* (1990); la línea blanca de la carretera en *Mulholland Drive* (2001). La *imagen sueño* será aquella que el espectador recuerda después de haber presenciado infinidad de películas como si fuera su propio sueño, el sueño que nos cuentan cineastas como Buñuel, Dalí, Fellini, Lynch y Kusturika. La *imagen sueño* pertenece por derecho propio al mundo de lo irracional, lo inconsciente y lo onírico.

Imagen tiempo

Jean Epstein considera que el cine es una máquina de *modelar el tiempo*. El arte cinematográfico juega con la perspectiva del tiempo, es decir, no lo capta de una manera puramente mecánica y reproductiva. Sino que el cine inventa un tiempo diferente del mundo real, realiza un *modelado* del tiempo.

El cine —propone Epstein— piensa de nuevo el tiempo: reduciéndolo a un “para mí”. La persona sabe que no puede volver atrás en el tiempo. Pero puede recordar el pasado y anticipar el futuro.

El kilómetro transitado a la vuelta no anula el kilómetro recorrido de ida sino que se suma a él, pues se trata de un nuevo kilómetro distinto del primero. El camino de la tarde es siempre distinto al de la mañana, aunque no difiera un milímetro de él: transcurre bajo otra luz, en otro aire, con distinto estado de ánimo y con distintos pensamientos [Aumont, 2006:44].

Tal es la obsesión de Claude Monet por pintar Venecia o las catedrales de París a diferentes horas del día, lo cual nos da diferentes colores en estos cuadros (naranjas, violetas, azules y amarillos), dependiendo de la iluminación y de la hora del día. Pero también, y quizá más importante, del observador que las está viendo, quien las plasma deteniendo un solo instante del transcurrir del

tiempo, siempre diverso y cambiante. Como en la película de Eric Rohmer, *El rayo verde* (1974), que consiste en una espera prolongada para observar aquel momento en que el sol y las nubes, en relación con el mar, no tienen los colores habituales y pareciera que el infinito es verdoso y el último rayo de sol también fuese de este color. Espectáculo de apenas unos pocos minutos, por lo que los personajes, junto con el espectador, esperan hasta el final de la película para poder percibir y capturar este instante único e irreplicable.

Para Epstein, la percepción del tiempo se modifica y nos muestra que el tiempo no es sino la sucesión de fenómenos. El tiempo y el espacio son relaciones esencialmente variables. Concluye que puede haber tiempos distintos (menciona treinta y seis) dependiendo de la posición de los objetos y del observador.

Para Andrei Tarkovski el tiempo se establece en tres niveles. El primero, la *experiencia temporal del espectador*, quien asiste a una sala cinematográfica en busca del pasado y de la memoria. El espectador “recupera” el tiempo durante la proyección, es decir, establece una relación con la *memoria* y con la experiencia del tiempo (el tiempo que pasa). No puede existir el tiempo presente si no es en relación con el tiempo pasado, “el pasado es más real que el presente”. Debido a que vuelve a ocurrir frente a nuestros ojos y el espectador lo percibe y “re-vive” mientras observa la proyección de la película.

La existencia humana en su totalidad está regida por el tiempo, ese tiempo es la acumulación de pasado y de memoria que determina el presente. Para Tarkovski existen dos tiempos fundamentales: el tiempo inscrito en la película y aquel que ha vivido el cineasta, pero que a su vez influye en el tiempo pensado por el espectador.

A la segunda clase de tiempo la denomina el *tiempo sellado*. El cine es una máquina de sellar tiempo en forma de acontecimiento, tiene la capacidad de captar lo que quiera de la vida. El cine será para este autor el arte de la captación pasiva del tiempo de los acontecimientos, la imagen sólo será cinematográfica si vive en el tiempo rodado.

La tercera clase del tiempo —y más importante para Tarkovski— es el *tiempo esculpido*. El arte cinematográfico debe ser el arte de tratar el tiempo, de recogerlo y re-formarlo, con un respecto absoluto del tiempo real, el tiempo vivo. Pensemos en el inicio de su película *Nostalgia* (1992), en la que observamos un auto circular por una carretera varios minutos para estacionarse frente a un edificio antiguo; del auto baja una mujer rubia y entra al inmueble, todo ello

realizado en un casi imperceptible plano secuencia de más de cinco minutos de duración, no existe ningún corte, todo es tiempo real, “tiempo vivido” por el cineasta y por el espectador. Tarkovski se niega a cualquier tipo de espectacularidad, trabaja *esculpiendo el tiempo* mediante la puesta en escena y las acciones de los personajes.

Al respecto, Aumont menciona:

La expresión cinematográfica del tiempo sólo es plenamente cinematográfica —conforme a la naturaleza del tiempo filmico y del tiempo humano— cuando se ofrece como registro del acontecimiento y no cuando la filmación se antepone a todo lo demás. Dialéctica tarkovskiana: el tiempo registrado por el plano debe ser a la vez real y vivo, pero sin singularizarlo, particularizarlo, en exceso; debe mantener una vertiente general, y remitir tanto al mundo como al acontecimiento descrito. La tarea del cineasta es constituir una imagen del tiempo partiendo de un registro no marcado: el cineasta es un artista que sabe, de forma contradictoria, abstenerse de intervenir en el acontecimiento filmado y su temporalidad, y a la vez dar forma al tiempo filmico [2006:39].

Esculpir el tiempo es crear un ritmo, esto es, que el tiempo transcurre junto con el tiempo del plano. No se encuentra dentro del montaje, sino en la tensión de tiempo dentro de cada uno de los planos. El tiempo de los planos, siempre largos en sus películas, es la manera en que interviene el realizador cinematográfico.

El montaje *modela*, eso sí, el flujo temporal de los planos, pero se respeta el tiempo contenido en el plano, el cineasta tiene que saber captar el tiempo verdadero, de los afectos y de los acontecimientos, pero, algo importante de recordar es que el tiempo no se fabrica ya está en el mundo; aunque el espectador pueda reconocer la expresión del tiempo del artista: en su pasado, en su experiencia y en su *memoria*.

Imagen testimonio

En la reconstrucción (en blanco y negro) de una persecución policíaca de los socialistas norteamericanos, se nos muestra cómo, con lujo de violencia, los batallones de la policía se introducen en una serie de edificios, rompiendo

papeles y los cuadros de Marx y Lenin, al tiempo que la policía golpea con sus pistolas a las personas que se encuentran en ese lugar. Para posteriormente salir con varios grupos de detenidos que llevan las manos en la cabeza y son escoltados por guardianes a caballo hasta la prisión más cercana. Al tiempo que los fotógrafos toman placas de todo lo que sucede. Nos encontramos en Massachussets, uno de los estados más conservadores de Estados Unidos, en 1920, tiempo de las grandes represiones a los movimientos comunistas, la película *Sacco y Vanzetti* (1971) de Guliano Montaldo.

Sacco y Vanzetti, los personajes principales que con trabajos pueden hablar inglés, sospechosos de portar armas, son arrestados mientras viajan en un autobús. Por lo que inmediatamente serán acusados del asesinato de un rico empresario y de su guardaespaldas. El juicio será del todo maniqueo, reconstruyéndolo de manera poco parcial hasta terminar con su sentencia final: la pena de muerte. Una historia verídica con tintes políticos y racistas, retratada profusamente por los periódicos de la época, que tuvo un gran impacto social. Es una película dentro de la tradición del mejor cine político de la década de los setenta, al igual que *Z* (1969) y *Estado de sitio* (1971), del griego Costa Gavras, las cuales son *testimonio* de acontecimientos situados en determinadas condiciones históricas y de personajes reales que sufren debido a consecuencias políticas, sociales y económicas.

En este caso, dos anarquistas que son inculpados de un crimen que no cometieron, pero que por sus antecedentes políticos serán condenados a la silla eléctrica. En el momento de la ejecución, la imagen regresa del color al blanco y negro del principio de la historia, y en un montaje paralelo se nos presentan varias revueltas en las calles que son reprimidas; primero ejecutan a Sacco y luego a su compañero Vanzetti, mientras la cantante Joan Baez interpreta el tema de los personajes de la película, filme que intenta dar un *testimonio* de uno de los procesos judiciales más injustos de la historia norteamericana.

Otra película que nos da un *testimonio*, no de corte político como la anterior, sino de los cambios culturales en los sesenta, es *Los soñadores* (2003), de Bernardo Bertolucci, que cuenta —desde la mirada de un extranjero norteamericano, Mathew—, el París de 1968. Sus movimientos culturales, la expresión de las costumbres sexuales del momento y los filmes que se proyectaban en la Cinemateca francesa dirigida por Henri Langlois; el director pone especial énfasis en el despido de Langlois por el ministro André Malraux, así como la defensa ante el despido injustificado por varios cineastas de la *nueva ola*, como Godard,

Truffaut y actores como Jean Paul Belmondo, para lo cual incluye material documental de archivo en blanco y negro (de algunos de éstos cineastas y del propio Langlois) intercalado con la película a color, como prueba de la *memoria*, de lo vivido y del *testimonio* de las protestas y represiones que fueron objeto aquellos cinéfilos, estudiantes y artistas que participaron en estos acontecimientos.

Testimonio de películas que se insertan a todo lo largo del filme son: *Sin Aliento* (1959) de Godard, *Reina Cristina* (1933) de Robert Mamoulian —actuada por Greta Garbo y John Gilbert—, *El hombre de la cámara* (1929) de Búster Keaton, *Luces de ciudad* (1931) de Chaplin, *Sombrero alto* (1936) de Max Bandrich —interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers—, *Fenómenos* de Todd Browning, y *Bande a part* (1964) de Godard. De esta última de Godard, se repite la inolvidable escena en el interior del Louvre, en la cual un trío de jóvenes corren agarrados de las manos cruzando un pasillo hasta la salida en un tiempo record de nueve minutos y medio. El film tiene muchas *referencias intertextuales* en las que se representan fragmentos de diferentes cintas, como la actuación de Marlene Dietrich vestida de gorila, que poco a poco se quita los guantes en la *Venus Rubia* (1932) de Joseph Von Stenberg, y de una Venus griega representada por el personaje de Isabelle. El ambiente de las escuelas parisinas, el interés por el maoísmo reflejado en los posters de la recámara de Isabelle y su hermano Theo (personajes que hacen referencia al mito de los hermanos incestuosos), así como el recuerdo del movimiento estudiantil parisino del 68 visto a través de un televisor en blanco y negro, desde el aparador de una calle. Posteriormente, Mathew, Theo e Isabelle participan en una de las marchas estudiantiles, en la quema de coches y el lanzamiento de bombas caseras, y serán perseguidos por un amplio batallón policiaco. Esta secuencia se mezcla con algunos planos en blanco y negro del acontecimiento real, mientras Edith Piaf interpreta una canción de amor. El filme, en ningún momento es un *testimonio* exacto, sino está lleno de subjetividad y “añoranza del pasado”, a diferencia de *Los amantes regulares* (2004) de Philippe Garrell, en la cual se quiere dar un *testimonio* fiel de los acontecimiento estudiantiles y políticos del mayo del 68 francés.

Este film es todo en blanco y negro, tiene una duración de tres horas y 17 minutos, se estructura con base en planos fijos y largos planos secuencias; manejado con el empleo del sonido directo. Es importante contrastar la secuencia del enfrentamiento con la policía, entre coches volteados formando

barricadas y el lanzamiento de bombas molotov, que mientras para Bertolucci es un *testimonio* casi “nostálgico”, para Garrell se muestra a base de escenas callejeras de gran realismo que ocupan 50 minutos del tiempo total de la película, pero su mirada será la de un verdadero testigo que presencia los hechos tal y como ocurrieron quitándole cualquier carácter de un *cine espectacular* [más cercano al director de *El último tango en París* (1972)]. Lo que parece un punto de vista distanciado e incluso frío de Philippe Garrell, se convierte en una descripción de gran riqueza emocional para el espectador que no tuvo la suerte de participar en dichos acontecimientos.

La *imagen testimonio* expresa una postura muy clara hacia el mundo: trata de rescatar y traer a la *memoria* los acontecimientos humanos e históricos mediante el fragmento documental (o casi documental) de secuencias de películas, fragmentos televisivos, afiches e imágenes varias; no importa si éstos son presentados con gran espectacularidad o simple referencia del mundo cotidiano. Tampoco, que las imágenes sean a color o en blanco y negro, reales, inventadas o prefabricadas, pues se encuentran dentro del *imaginario social e individual* de los cineastas y de los espectadores. Puesto que son acontecimientos relevantes para los individuos y su historia colectiva, constituyen sucesos que dejaron alguna huella —revueltas, conspiraciones, revoluciones, o simples celebraciones, como casamientos, nacimientos, asesinatos y fallecimientos de personas importantes. La *imagen testimonio* “re-inventa” la *memoria colectiva* al revivir los acontecimientos del pasado lejano o de un pasado que recién acaba de ocurrir, para que éstos continúen presentes en el *imaginario social e individual*.

Imagen identidad

La *identidad* se construye en relación con el otro, es decir, es un límite entre la conciencia y la práctica social. Es el lugar donde cada persona se construye como tal. Presenta una parte subjetiva, puesto que incluye parte de mis gustos e intereses; pero también es social, pues selecciona de entre los estereotipos, los roles sociales y las relaciones de poder.

La *identidad* se relaciona con las representaciones sociales que permiten que la persona se piense y se sienta como una unidad sólida distinta de los demás. Además, encierra un proyecto y una apuesta respecto del futuro, lo

cual vendría a cuestionar la postura psicológica que entiende la *identidad* como algo meramente fijo y permanente.

Para Rosa María González:

La identidad es también una construcción subjetiva de la cual se tiene relativa conciencia. Una buena forma de hacer consciente la identidad es preguntarse, ¿quién soy yo? En última instancia, la identidad subjetiva es la construcción de una historia que me cuentan/me cuento de mí misma (por lo mismo ilusoria) [2004:162].

En el inicio de la película *Kinky Boots* (2005) de Julian Jarrold, se muestra un muelle y unas manos que se colocan unas zapatillas rojas (que nos recuerdan al film *el Mago de Oz* (1939) de Victor Fleming), al tiempo que comienzan a bailar por el piso de madera produciendo ruidos de tap cada vez más acelerados. Los pies infantiles son posiblemente los de una niña. La secuencia es bruscamente interrumpida por la voz del padre que le pide a su hijo que deje de bailar.

La trama gira en torno a la historia de un niño que desde pequeño le gustaba vestir y usar zapatillas femeninas. Al pasar de los años, el niño se convertirá en un famoso travestí cantante, en una de las discos más concurridas de Northampton; pero además se descubre que no le fue fácil adquirir su *identidad*, pues tiene gran oposición de su progenitor por ingresar a este medio. El padre, por ser su hijo negro, hubiera preferido que fuera boxeador, para lo cual lo lleva, sin éxito, a practicar este deporte, sin conseguir que su hijo se interese en ello.

Sin embargo, Lola, ya en la edad adulta, no acepta las convenciones sociales, por lo que en un claro desafío de la *identidad masculina*, se convierte en un travestí que permanece en constante batalla contra la sociedad que lo rechaza. Lola, como travestí masculino, tiene la certeza de que posee un cuerpo de hombre que no le satisface, por lo cual “quiere cambiarlo” e incluso desea proyectar una imagen completamente diferente a la de ser un hombre. Para lo cual se maquilla, usa ropa femenina, peluca rubia y unas botas altas hasta la cadera, y actúa femenina. Es decir, consigue crearse una nueva *identidad* más allá de lo que tradicionalmente se entiende como masculina.

La *identidad* será aquello que posibilita la capacidad de distinguirse de otras personas, y permite a su vez a la sociedad percibirnos y reconocernos.

Es el sentido del yo, del sí mismo (a), lo cual es simultáneamente privado y público. Retoma los elementos de nuestra subjetividad y los lleva al mundo de los significados sociales, en el marco de las relaciones de poder. No son hechos dictados por la naturaleza, sino fenómenos históricos y culturales que se construyen, se mantienen y se expresan en los procesos de comunicación social. Aunque la *identidad* es constitutiva de sí mismo, se encuentran en una tensión constante ante la dificultad para asumirla como la sociedad intenta imponerla. Las identidades son así reflejo de la necesidad y posibilidad, de imposición y decisión [González, 2004:171].

Este es el caso de un adolescente adoptado que no tiene buenas relaciones con su madre y su hermana, en *Desayuno en Plutón* (2004) de Neil Jordan, ni mucho menos con sus compañeros y maestros que le hacen burlas debido a que se maquilla y se pinta los ojos. Cuando confiesa que le gustan los hombres es llevado con el director recibiendo un severo castigo. Como el joven se encuentra cansado de vivir siendo *discriminado* por sus familiares y los miembros de su comunidad, parte a Londres en la década de los setentas, ataviado de una gabardina beige, un suéter de tortuga y una sombrilla azul, en esa ciudad busca a otras personas con quien identificarse y sentirse aceptado; aunque por desgracia cae en manos de un amante, quince años mayor, quien lo involucra en el mundo de las drogas y lo lleva a vivir a una humilde cabaña alejada de la metrópoli e incluso de la carretera.

Para el sexólogo Jeffrey Weeks, la *identidad* pasa por varias etapas, de las cuales las más importantes son: el individuo adquiere conciencia de su diferencia; el sujeto les da un significado particular a sus diferencias, para luego tener sus primeros contactos sexuales a partir del reconocimiento de sí mismo, y buscar la incorporación a una subcultura que apoye a personas con las mismas inclinaciones, como ocurre en el caso de las películas de *Desayuno en Plutón* y *Kinky Boots*, en las que desde niños o adolescentes ya sienten la inquietud de ser distintos y tratar de construir una *identidad sexual* diferente de la heterosexual, lo que les crea diversos conflictos sociales debido a que estos filmes se ubican primordialmente en la década de los setenta y ochenta, periodos en los que todavía existía un alto grado de *discriminación* y de rechazo social.

Para Weeks, la *identidad sexual* tiene gran importancia política, por lo que afirma:

Las identidades sexuales son definiciones sociales, sujetas, por tanto, a cambios y negociaciones; sus significados no son algo fijo, válido para cualquier tiempo y lugar. Pero, en segundo lugar, las identidades sexuales tampoco son exhaustivas, es decir, que sólo parcialmente dirigen la vida de alguien, y pueden ser radicalmente debilitadas por otras situaciones sociales de la vida, tales como las relaciones de clase, género y raza [2005:217].

La problemática de la construcción de la *identidad* se ve reflejada en muchos filmes recientes como *Moster Party* (2004) de Fenton Bailey y Randy Barbato, *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry, *Mi vida en rosa* (1997) de Alain Berliner, *Transamérica* (2005) de Duncan Tucker, *Secreto en la montaña* (2005) de Ang Lee, o la situación de las mujeres con su clítoris en *Todo el placer es mío* (2004); todos estos filmes presentan algo en común: nos hablan de la construcción del “yo” como un *proceso imaginario* y subjetivo, así como de la parte social de la *identidad* en relación con las pautas y roles que nos imponen las costumbres y convenciones sociales, a las que los personajes de estas historias —algunos de ellos basados en hechos reales— se contraponen, desde posturas personales, morales y políticas, en su intento de asumir *identidades diversas* o fuera de la norma convencional desde homosexualidad, bisexualidad, travestismo y transgénero.

La imagen y lo cinematográfico

En el régimen de la mirada se han mencionado cinco usos (posición wittgensteiniana) de las imágenes que hacen los creadores y que posteriormente serán recuperadas por el espectador de cine: la *imagen seducción*, la *imagen sueño*, la *imagen tiempo*, la *imagen testimonio* y la *imagen identidad*, que se encuentran inscritas dentro del *imaginario social*.

Dichas imágenes definen, según Gérard Imbert, al *imaginario social* como:

Un depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es, un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene —y se construye— del mundo, del otro y del sí mismo [2002:89].

Las representaciones sociales son aquellas imágenes que nos creamos de nosotros y del mundo y mediante las cuales interpretamos la realidad y actuamos. Al respecto, el antropólogo social Blai Guarné opina:

Desde esta perspectiva, nuestra vida social está formada por discursos que nos proporcionan el marco de referencia posible desde el que tomar decisiones y actuar, lo cual nos permite descifrar nuestra propia conducta y la de los demás. De esta forma, las prácticas sociales construyen nuestra idea del mundo, afirmándola y haciendo que nos afirmemos en la misma, hasta el punto de considerar que su imagen responde a una naturaleza independiente de la nuestra [2004:75].

Es decir, se relaciona intrínsecamente con el uso que el receptor hace de las imágenes.

Los cinco tipos de imágenes de cine, mencionadas anteriormente, se encuentran relacionadas con lo propiamente *cinematográfico*, es decir, dentro de un idiolecto cinematográfico particular (entendido como la escritura visual particular de un director) o los discursos específicos de determinados tipos de filmes (como los géneros y modalidades genéricas). Los cinco tipos de imágenes no se encuentran en todos los filmes, sino sólo en determinados momentos de la película y en ciertas secuencias particulares. Sólo se presentan en aquellas películas que siguen un relato subversivo, que no se adaptan al relato tradicional, a los códigos convencionales, sino que buscan nuevas maneras de representación de los diferentes grupos sociales, como los indígenas, las mujeres, los niños, los jóvenes, los homosexuales, los travestís, etcétera.

En cuanto a su uso, estos tipos de imágenes constituyen lo propiamente *cinematográfico*, es lo que está suspendido entre la definición como tal y la manera en que me aproximo al fenómeno; entre la imagen y su intento de descripción. Es la secuencia o planos sacados de la película, en la cual se encuentra el *imaginario social* en su más pura expresión, como aquello que permite establecer una relación de *imaginación* entre la imagen y el *inconciente* del público que la observa. Y que, por otra parte, los espectadores le asignan significaciones de tipo cultural.

Constituye una nueva lectura de la película con base en su uso. Sin embargo, la *imagen seducción*, la *imagen sueño*, la *imagen testimonio* coinciden con lo *cinematográfico*, es decir, el sentido de lo “indescriptible”, porque estos cinco

tipos de imágenes se niegan a que se las reduzca, a que se les describa mediante el lenguaje y sus palabras, funcionan siendo un *palimpsesto* de la película. Es aquel momento extraído de la película, que entra a formar parte de nuestro *imaginario cinematográfico*, de la cinefilia del espectador, de sus *representaciones imaginarias*, de sus *recuerdos* y de su *memoria*.

Lo *cinematográfico* es lo que sólo puede mencionarse de lado, sin poder ser explicado del todo, ya que está en la propia imagen como tal y, por tanto, siempre será intraducible. Se encuentra en los regímenes de la mirada y los usos que los lectores hacemos de éste fragmento; de las imágenes sacadas de su contexto, que por lo tanto le da un determinado sentido a la interpretación, a la lectura en sí misma; constituye la interacción simbólica entre lo que me muestra el filme y lo que finalmente descubro. Es la imagen que se niega a ser reducida a palabras que, por otro lado, se queda puramente en lo visual y que sin embargo influye en el espectador, en la lectura que realiza de los diferentes tipos de las imágenes y en los usos que decida darle según sus particulares intereses y necesidades, según su inclusión en determinadas categorías dentro del amplio espectro de lo *imaginario*: desde un recuerdo puramente efímero hasta el más entrañable de los recuerdos.

Bibliografía

- Alfarche, Ángela G. (2003), *Identidades lésbicas y cultura feminista. Una investigación antropológica*, Plaza y Valdés, México.
- Aumont, Jaques (1992), *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- (2004), *Las teorías de los cineastas. La concepción de los grandes directores*, Paidós, Barcelona.
- Bachelard, Gastón (1958), *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*, Paidós, Barcelona.
- (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona.
- Baudrillard, Jean (2000), *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- Careaga, Gloria y Cruz Salvador (2004), *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- Casetti, Francesco (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.
- Freixas, Ramon y Bassa, Joan (2005), *Cine, erotismo y espectáculo. El discreto encanto del sexo en la pantalla*, Paidós, Barcelona.

- Fuentes, Víctor (2005), *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*, Tabla rasa libros y ediciones, Madrid.
- González, Rosa María en Careaga, Gloria y Cruz Salvador (2004), *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- Guarné, Bai (2004), “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación”, en Elisenda Ardevó (coord.), en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona, pp. 47-128.
- Imbert, Gérard (2002), *La mirada que habla (cine e ideología)*, Akal Comunicación, Madrid.
- Jullier, Laurent (2006), *¿Qué es una buena película?*, Paidós, Barcelona.
- Ortiz-Osés, Andrés (1994), *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, España.
- Selva, Martha (2004), “El imaginario. Invención y convención”, en Elisenda Ardevó (coord.), en *Representación y cultura audiovisual contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona, pp. 129-174.
- Stephen, Teo (2005), *Wong Kar Wai*, British film institute, Reino Unido.
- Tirad, Laurent (2003), *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Paidós, Barcelona.
- Weeks, Jeffrey, en Sas Ivonne y Lerner, Susana (2005), *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, Colegio de México, México.
- Zavala, Lauro (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México.