

cine 

Ómar Ardila

Carlos Carvajal Sandoval

Devis Cortés

Fracturas narrativas en el cine

Ómar Ardila*

*Fatiga de los nombres.
Si pudiéramos volver al bosque amante
donde todos los nombres se olvidaban
o al menos al jardín de desnudeces
donde los nombres se inventaron,
seguramente encontraríamos
otro lugar para los signos.*
Roberto Juarroz

*Ya es hora de que la vida devuelva todo
lo que le ha robado al cine.*

Louis Delluc

Si estetas como Aumont o Canudo; lingüistas como Tinianov, Eikhenbaum, Jakobson, Pasolini o Zavala; semiólogos como Metz, Traversa o Barthes; sociólogos como Sorlin; psicólogos como Münsterberg, Arnheim o Mitry y estudiosas de género como Laura Mulvey han abordado desde sus diversas disciplinas, múltiples aspectos concernientes a la práctica cinematográfica, también la filosofía (desde donde realizamos esta indagación) aunque de manera tímida, ha intentado empezar a construir una reflexión propia sobre lo específico del cine. Y es que si nos remitimos a Hegel para quien la esencia de la filosofía estaba en la construcción de conceptos – algo ratificado, ampliado y deslindado por Deleuze y Guattari en su texto *¿Qué es la filosofía?* – no nos queda duda de que para pensar la contemporaneidad, necesariamente hay que dirigir la mirada hacia el proceso cinematográfico con todas sus variaciones en la praxis y en los discursos. Por esa razón, es preciso recordar algunos teóricos – que desde orillas cercanas a la filosofía (como Münsterberg o Artaud) o desde la propia praxis cinema-

* Poeta, ensayista, analista cinematográfico. Obras: *Alas del viaje en un instante*, *Corazón de Otoño*, *Espejos de niebla*, *Palabras de cine*.

tográfica (como Vertov, Epstein, Ruttman, Richter, Pelechian o Godard) o filósofos de oficio (como Flusser, Deleuze, Badiou, Zizek o Rancière) – quienes han realizado estudios tendientes a esclarecer cuál es la naturaleza fundamental del cine y en qué se diferencia de otras artes como el teatro, la literatura y la plástica.

Hay que aclarar que no desconocemos los aportes provenientes de aquellas otras disciplinas arriba mencionadas, ni tampoco la ayuda que han brindado para aproximar a la variedad de espectadores (de una experiencia tan masiva y compleja como el cine) a una comprensión enriquecida y gratificante. Lo que sí queremos es proponer algunos cuestionamientos e incluso hacer algunas objeciones, ante el “imperialismo del significante”, que por fortuna, poco a poco ha ido viendo caer sus estanterías. Evidentemente, nos estamos refiriendo al influjo preponderante de la semiología pero también, al apoyo certero que ha encontrado en la lingüística para tratar de conducir todo tipo de creación humana por los análisis semánticos, narrativos y narratológicos.

Es evidente que la pericia de los estudios narratológicos (específicamente en lo referente al cine) ha alcanzado un alto punto, y que la cuidadosa observación que han hecho de los múltiples detalles que componen una obra cinematográfica, les ha permitido conformar esquemáticas clasificaciones que parecieran no dejar por fuera ningún aspecto material ni subjetivo. Sin embargo, y por fortuna, el cine, al aproximarse a la dimensión poética (no en todos los casos, por supuesto) ha visto cómo algunas de sus creaciones rebasan el encuadramiento que ha tratado de hacerseles o al menos, han intentado confrontar los mismos estatutos que las ubican dentro de unos parámetros específicos.

Desnudando algunos mitos

Nadie tiene derecho a imponer ninguna concepción del cine por encima de las demás.

Akira Kurosawa

Teniendo como punto de referencia estas primeras consideraciones, es posible empezar a plantearse algunos interrogantes. Por ejemplo, ¿Es el guión el centro de toda producción fílmica? ¿El arte cinematográfico necesariamente es narrativo? ¿Es aceptable que el cine es un lenguaje? Son cuestionamientos que han preocupado a teóricos





Tomada de: <http://www.sxc.hu>

y realizadores, y que seguirán haciéndolo permanentemente, puesto que no son satisfactorios los planteamientos reiterativos y acomodados a una dinámica comercial, que hablan del guión como un imperativo excluyente, de la narración como la única vía y del análisis textual como la manera idónea para orientar los estudios sobre el cine. No es para resolver estas preguntas que escribimos este texto, pero sí estarán ellas funcionando, más a manera de hipótesis que permiten dejar las discusiones abiertas.

La búsqueda que aquí se emprende (a manera de esbozo, pues sabemos que los temas dan para extensas investigaciones) antes que intentar hacer definiciones que, de por sí son excluyentes, procura entender algunos conceptos que hablan sobre el cine, tratando de apelar a ciertas especificidades que lo distancian de otras prácticas. Y para ello, nos acercaremos a lo dicho por inquietos teóricos, justamente, tratando de establecerles fisuras a los modelos hegemónicos que, desde distintas tribunas, han ejercido un gran influjo para orientar los análisis.

La referencia acerca del guión como centro de las obras cinematográficas y la aceptación de que estas corresponden evidentemente a un tipo de lenguaje, son

preocupaciones que pasaremos rápidamente para concentrarnos en la discusión sobre la narratividad, algo que parece haber tenido más continuidad a lo largo del proceso histórico y sobre lo que se han levantado algunos creadores y teóricos. Frente al imperativo del guión como fundamento, bastaría recordar las prácticas de Kiarostami, Kubrick, Leigh, Godard, Garrel, Mekas, Cassavettes, Warhol, Alonso, Costa, por nombrar solo algunos, quienes en varias de sus producciones, prefirieron dejar de lado el esquema rígido del guión escrito para operar recurriendo más a lo intempestivo y a las intuiciones que surgieran en el rodaje. Ante una pregunta sobre la relación con los actores cuando no se tiene un guión, Mike Leigh ha respondido lo siguiente: "No necesitamos un guión. Mi labor como escritor es crear arte, crear el mundo del filme, y el guión es solo un apunte para ello. Funcionar sin guión, sin esta escritura formal te libera, te hace más fácil el trabajo"¹.

En cuanto a si podría considerarse al cine como un lenguaje, curiosamente, han sido algunos semiólogos (como Chiarini, Eco, Bettetini y Pasolini) quienes han mani-

¹ Leigh, Mike, en entrevista realizada por Jorge Letelier, publicada en la revista de cine *Mabuse* (19, 01, 2005). Recuperado de <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=65543>

Por narración entendemos la referencia visual o lingüística de una sucesión de hechos que suceden dentro de un tiempo determinado.

festado oposición a Metz, para quien era evidente que el cine correspondía a la misma estructura lingüística de la literatura y por lo tanto, aceptaba un similar tipo de análisis. Los autores italianos, apelando al discurso fundacional de las lenguas naturales, el de la doble articulación, compuesto por unidades mínimas de sentido (palabras) y unidades carentes de significado (fonemas, sonidos) consideran que el cine no posee ninguna de las dos características, puesto que cada encuadre es un caso en sí mismo y cada una de sus partes ya posee un sentido. Por otra parte, sostienen que el cine no posee un sistema específico a mane-

ra de vocabulario, como sí lo tiene el lenguaje. La construcción del cine está dada por la alineación de encuadres, cada uno de los cuales, de por sí ya posee un enunciado. Finalmente, afirman que el cine, antes que comunicar, expresa, por lo tanto, está para mostrar y no para significar.

El punto en el que vamos a concentrarnos enseguida hace referencia a la forma narrativa audiovisual, la cual, también ha sido importada de la teoría literaria. Hoy día parece no haber discusión acerca de la condición narrativa en el cine, pues la mayoría de los textos, de los estudios y de los comentarios sobre la materia, han incorporado el discurso de las "narrativas" con mayor o menor complejidad. Es muy común referirse a la narración audiovisual como el fundamento de toda obra, y la mayoría de críticas apuntan primordialmente a describir el relato y sus formas. Los argumentos a favor de esta postura no son nuevos, ni tampoco generadores de polémica, pues ya en los años veinte, las vanguardias alemanas, francesas y soviéticas abogaban por independizarse de lo que el cine había importado de la literatura. Teóricos como Tinianov (justamente, desde el campo de la lingüística) hacia 1926, sostenía que ya era evidente que el cine se había liberado de las artes cercanas (pintura y teatro) pero reconocía que aún le faltaba desprenderse de la literatura, y que era preciso hacerlo.

Por narración entendemos la referencia visual o lingüística de una sucesión de hechos que suceden dentro de un tiempo determinado. En términos más académicos, se postula como la relación entre un enunciado y la enunciación; la acción que articula una expresión (discurso) con un contenido (historia), y por su parte Genette, la concreta en el acto de narrar en sí mismo. En cuanto a lo cinematográfico, la primera fundamentación estructurada sobre la condición narrativa proviene de Metz, quien sustituye la imagen por un enunciado, dándole existencia a una semiología del cine que busca aplicar de una manera disciplinada, modelos de lenguaje (sintagmáticos). Aunque, rigurosamente expresada, esta posición pone en peligro la noción de "signo", la cual va a ser cambiada por "significante". Esto no solo supone un problema estilístico sino ideológico, pues al sustituir la imagen por un enunciado, se le resta su carácter más auténtico: el movimiento. Metz diferencia la fotografía del cine, solo por la variación suscitada a nivel narrativo: "pasar de una imagen a dos imágenes, es pasar de la imagen al lenguaje". Estas consideraciones

del teórico francés, han sido el punto de partida para múltiples estudios posteriores, en los que se ha tratado de fortalecer la condición narrativa del cine, ubicando, incluso a los filmes que rebasan esa condición, como una forma más de lo narrativo aunque de difícil catalogación. Y aunque pueda parecer contradictorio, algunos reconocen, dentro del estudio de lo narrativo, también a las propuestas no narrativas. Es el caso de Bordwell y Thompson, quienes hablan de cuatro formas no narrativas (abstracta, asociativa, categorial y retórica). Estas son apenas una muestra de los generosos estudios sobre el tema (como los de Lauro Zavala, Begoña Gutiérrez, Jordi Sánchez, Jesús García Jiménez y Fernando Canet / Josep Prósper, por citar solo algunos del ámbito hispanohablante), pero no nos vamos a referir a ellos, puesto que nuestro interés es mostrar las posiciones que se apartan de esta tendencia que ha logrado convertirse en hegemónica.

Hay una premisa que se ha hecho predominante, tanto para la mayoría de los críticos como para los espectadores y para las academias: el cine remite necesariamente a una narración, a contar una historia en imágenes (la corriente de Metz habla de que toda película cuenta una historia). Para empezar a desmontar esa condición de “necesario” de lo narrativo, es oportuno mirar a los orígenes y constatar cómo desde los primeros años el cine es entendido como el arte del movimiento, por la capacidad de imprimirle una dinámica de realidad a esas imágenes otrora fijas o movibles de manera desintegrada, con el movimiento real. Hay algo concreto, una mirada específica, en esta novedosa experiencia, que no es el espectáculo, ni el encantamiento de los espectadores, ni la imagen proyectada, ni la narración audiovisual, sino el movimiento.

Uno de los primeros teóricos (quien además fue realizador) que mantuvo una posición distante de lo narrativo fue Jean Epstein, quien en los años veinte del pasado siglo, se refería de la siguiente manera frente al arte en el que centraba sus esperanzas:

... Ya que todo arte construye su ciudad prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo que no sea él (...) Puede resultar sorprendente decirlo, pero la literatura en primer lugar tiene que ser literaria; el teatro, teatral; la pintura, pictórica; y el cine, cinematográfico (...) El cine tendrá que evitar toda relación, que solo será desafortunada, con temas históricos, educativos, narrativos, morales o inmorales, geográficos o documentales. El cine tiene que tender a convertirse paulatinamente y al final únicamente en cinematográfico, es decir, a utilizar única y exclusivamente elementos fotogénicos. La fotogenia es la más pura expresión del cine (...) El cine es un joven enigma. ¿Es un arte?, ¿no es un arte?, ¿es una lengua de imágenes semejante a los jeroglíficos del antiguo Egipto, de la que desconocemos su misterio, de la que desconocemos incluso todo lo que ignoramos?, ¿o una prolongación del sentido de la vista, una especie de telepatía del ojo?, ¿o un desafío lanzado a la lógica del mundo, ya que la mecánica del cine crea el movimiento a partir de una sucesión de pausas de la película ante el haz luminoso, es decir, crea la movilidad a partir de la inmovilidad, demuestra contundentemente el acierto de los falsos razonamientos de Zenón de Elea? (Epstein).

Por supuesto que hay un extremismo notable que excluye otras disciplinas de las cuales puede alimentarse el cine, pero hay una clara disposición de esclarecer el terreno en el que se está moviendo y de producir conceptualizaciones (la fotogenia), a la vez que sugiere interesantes lineamientos para continuar la indagación teórica respecto a la movilidad de la imagen. Por ningún lado vemos que remita a la condición de lo narrativo, apenas sí se pregunta sobre la posibilidad de constituirse como una “lengua de imágenes”.

Hay una premisa que se ha hecho predominante, tanto para la mayoría de los críticos como para los espectadores y para las academias: el cine remite necesariamente a una narración, a contar una historia en imágenes.

Desde una experiencia más cargada de intensidades, Antonin Artaud (guionista y actor) considera que el cine:

Implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica (...). He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes (...). Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente,

no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones (Artaud).

Evidentemente, el alcance que Artaud le daba al cine iba más allá de cualquier actitud optimista, pues encontraba que este estaba no solo para transformar situaciones físicas del mundo material, sino que ahondaba en el movimiento secreto, interior a las conciencias, logrando renovar los pensamientos. Y en esa nueva dinámica, no aparecía la narrativa como elemento central, por el contrario, era la que establecía el gran distanciamiento con las enormes posibilidades de la cinematografía.

Desde el entorno riguroso del pensamiento alemán, otro realizador también de los años veinte, Walter Ruttmann, trataba de buscarle una cierta territorialidad al cine; para él:

La cinematografía forma parte de las artes plásticas, y sus leyes se aproximan sobre todo a las de la pintura y la danza, siendo sus medios de expresión formas, superficies, luz y sombra con todas sus connotaciones anímicas, pero sobre todo el movimiento de estos fenómenos ópticos, la evolución temporal de una forma a partir de otra. Es un arte plástico con la característica novedosa de que la raíz de lo artístico no debe buscarse en un resultado concluyente, sino en el devenir temporal de una revelación a partir de otra. Por tanto, la tarea principal del cineasta consiste en lograr la composición integral óptica de la obra, que a su vez plantea requisitos formales determinados para el tratamiento de los diferentes elementos (Ruttmann).

De ninguna manera, aparece lo narrativo incorporado como elemento necesario para darle vida a una obra filmica. Antes que recurrir a una historia, Ruttmann aboga por el juego de las formas, la variación del movimiento y la introspección en el tiempo, elementos que sí han estado implicados desde los inicios del cine como pilares de la nueva dinámica imagen-pensamiento.

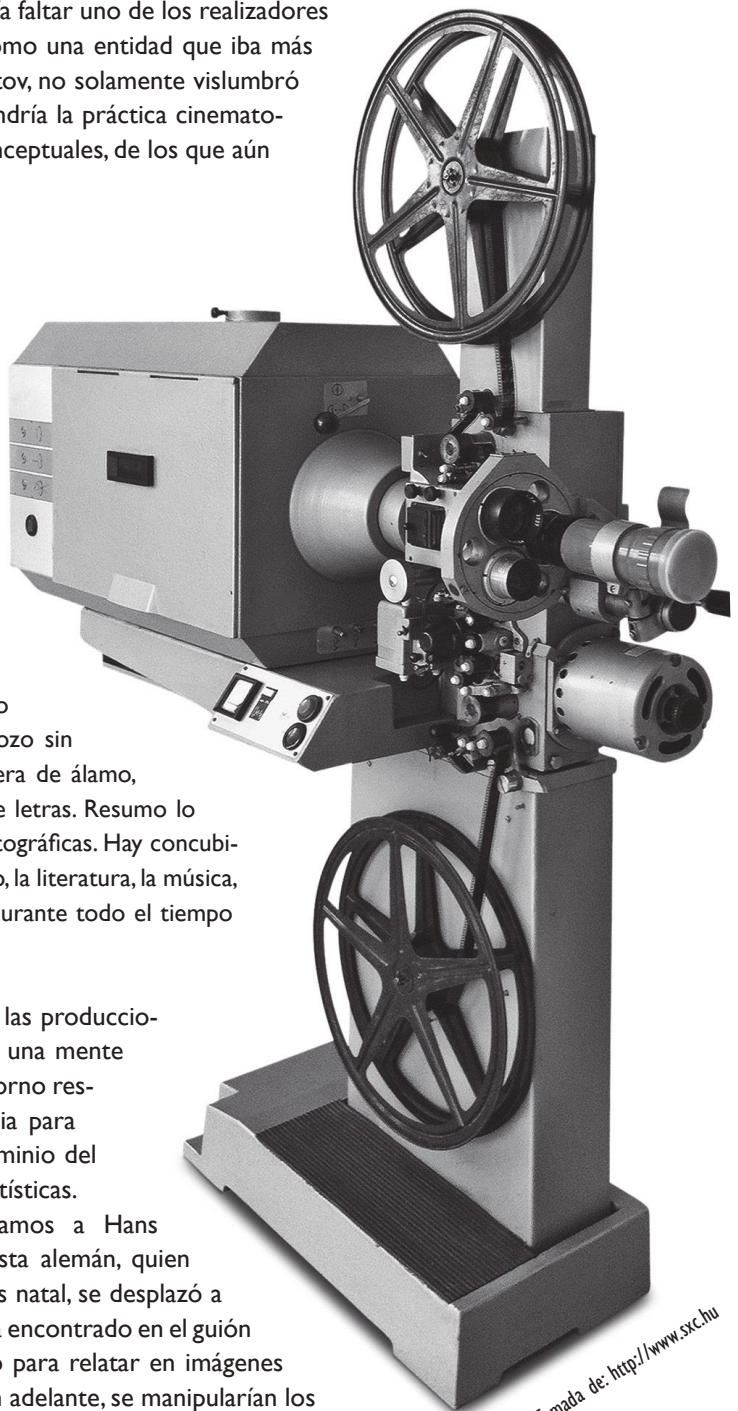
Y en esta selección de criterios no podía faltar uno de los realizadores y teóricos que más confiaron en el cine como una entidad que iba más allá de las posibilidades humanas. Dziga Vertov, no solamente vislumbró las dimensiones éticas y políticas que supondría la práctica cinematográfica, sino que hizo aportes técnicos y conceptuales, de los que aún seguimos bebiendo:

El cine de ayer y de hoy es un asunto únicamente comercial. El desarrollo de la cinematografía es dictado solo por motivos de lucro. Y no hay nada sorprendente en que el gran comercio de las films-ilustraciones de novelas, de romanzas y folletines pinkertonianos haya deslumbrado y atraído a los productores. Cada film no es nada más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel. En el mejor de los casos, bajo esta piel crece cine-grasa y cine-carne. Pero nunca vemos una cine-osamenta. Nuestro film no es otra cosa que el famoso «trozo sin hueso» pinchado en una estaca de madera de álamo, sobre una pluma de ganso de hombre de letras. Resumen lo que acabo de decir: no hay obras cinematográficas. Hay concubinato de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con quien y lo que se quiera, cuando y durante todo el tiempo que se quiera (Vertov).

Este bello llamado al ejercicio ético en las producciones cinematográficas no es el producto de una mente airada, sino de la claridad que, aún en un entorno restrictivo, afloraba con sencillez y vehemencia para denunciar lo que ya se veía venir: el predominio del criterio comercial sobre las posibilidades artísticas.

En un sentido aproximado, encontramos a Hans Richter, otro teórico y director vanguardista alemán, quien tras adelantar sus primeras obras en su país natal, se desplazó a “colonizar” la más grande industria que había encontrado en el guión y en la estructura narrativa el mejor aliado para relatar en imágenes los nuevos valores culturales con los que en adelante, se manipularían los imaginarios populares. Justamente, desde el país que había instituido el Modo de Representación Institucional, Richter lanzaba estas palabras en contravía, pero no por ello, desprovistas de claridad:

El principal problema estético del cine, que fue inventado para la reproducción del movimiento, es, paradójicamente, la superación de la reproducción. En otras palabras, la cuestión se plantea así: en qué medida la cámara (película, color, sonido, etc.) es



Tomada de: <http://www.sxc.hu>

enriquecida y utilizada para reproducir (cualquier objeto que se coloque delante del lente) o producir (sensaciones no posibles en otro arte) (...) Aún al sincero amante del cine en su forma actual, debe parecerle que el cine es usado en su mayor parte, para formar un archivo de registro de logros artísticos: obras de teatro, actores, novelas o simplemente la pura realidad, y proporcionalmente poco para la creación de sensaciones cinematográficas puras. (...)... la tendencia general de la industria cinematográfica, como institución económica, es la distribución de cada film a la mayor cantidad de personas posibles. Esta institución tiene que evitar alejarse de las formas narrativas tradicionales por las cuales la mayor cantidad de gente está condicionada: el teatro, con la supremacía del actor y la novela o comedia, con la del escritor. Estas dos tradiciones pesan aplastantemente en el desarrollo de cine, y le impiden su liberación (Richter).

Quizás es la liberación del cine la que nos sigue conduciendo, como también creemos que es preciso liberarnos de las mismas ataduras que nos han producido las mismas imágenes con las que nos han construido.

Por otra parte, y ya en un ambiente distante del de las primeras vanguardias del cine, el director y teórico armenio, Artavadz Pelechian, también conceptuó sobre las especificidades del cine:

El cine se apoya sobre tres factores: el espacio, el tiempo y el movimiento real. Estos tres elementos existen en la naturaleza, pero, entre las artes, solo se encuentran en el cine. Gracias a ellos es posible descubrir el movimiento secreto de la materia. Estoy convencido de que el cine es capaz de hablar el lenguaje de la filosofía, la ciencia y el arte. Puede que esté fuera la unidad que buscaron los antiguos (Pelechian, Le Monde).

[En mis películas] no hay trabajo con protagonistas, trabajo con personajes corales por lo que estos no muestran destinos individuales. Este es el resultado de una opción consciente y de puesta en escena. La estructura y la composición de mis films está basada en la interacción expresiva de la imagen y el sonido, sin comentario verbal (Pelechian).

El cine depurado de Pelechian le suministra autonomía a la imagen, al tiempo que exalta la misma estructura cinematográfica y convoca a una realidad poética, en la que no es, precisamente la narración, lo que le da su particular mirada.

Para no alargar más las citas de autores-teóricos que han hecho de su obra un lugar donde se ponen en duda certezas propias o ajenas (una de ellas, el estatuto narrativo del cine), actuando siempre con la transparencia de quien se juega todo en su creación, vamos a referenciar al director francés Jean Luc Godard. Lo primero que nos asegura este autor es que

...el cine no está hecho para contar historias, sino para pensar”, pues “el cinematógrafo nunca ha querido producir un acontecimiento sino en primer lugar una visión... y es que la vida no ha devuelto a las películas aquello que les había robado. Solo la mano que borra puede escribir la cosa verdadera”; además, “no se trata de determinar los textos sobre una palabra, sino sobre una idea o sobre una intención, sobre un movimiento, sobre una costumbre o sobre un parentesco.

Esta manera sentenciosa para referirse al cine está expresada en sus ensayos filmicos que tienen tanto de concepto como de experimentación. Seguidamente retomaremos algunas otras de sus profundas reflexiones, las cuales nos conducirán por ambientes renovados que nos recuerdan que el cine no ha muerto, pese a la avalancha de dispositivos tecnológicos que pretenden estar inaugurando todo. Godard continúa devolviéndole el movimiento al cine:

el cine no parece ser otra cosa que la puesta en movimiento de representaciones que son previas al acto de creación (...). No se trata de determinar los textos sobre una palabra, sino sobre una idea o sobre una intención, sobre un movimiento, sobre una costumbre o sobre un parentesco. Y también revive su misterio: Ni arte ni técnica, un misterio (...). El cine sustituye... para nuestra mirada... un mundo... acorde con nuestros deseos... (...)

¿Qué es el cine? Nada ¿Qué quiere? Todo ¿Qué puede? Algo... de lo absoluto... de las tinieblas (...) Oscuridad ¡Oh mi luz! Pero no olvida el peligro en que se encuentra debido a la primacía de lo comercial, que ha convertido el trabajo con la imagen en “una industria de la evasión, en el único lugar donde la memoria es esclava, en una fábrica de sueños que se agotó” por eso invita constantemente a volver a soñar, confiando en que la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección, cuando, como objetos y sujetos del cine, incorporemos la dinámica del pienso luego veo y entendamos que el cine en primer lugar es la vida aunque sea difícil hablar de ella (Godard).

Lo no narrativo también existe

En el cine no tenemos libros, solo tenemos la música y la pintura, y estas también se viven pero no se hablan propiamente... El único gran problema del cine: dónde y por qué comenzar un plano... y dónde y por qué terminarlo...

Jean Luc Godard

En primer lugar, es importante evidenciar que hay un mito permanente referido a la realidad del cine, el cual nos dice que este existe para “contar historias”. De ahí se desprende la idea de que la manera hegemónica (casi que única), de darse la imagen, es la narrativa (a la que consideran constitutiva de lo humano). Pero si tenemos en cuenta los argumentos anteriormente señalados o lo que sostienen filósofos como Bergson o Deleuze, podemos decir con firmeza que la narración en el cine es una forma más de darse la imagen (*imagen-acción*), pero no es la única. No hay una relación intrínseca, inseparable, entre la imagen y la

El cine se apoya sobre tres factores: el espacio, el tiempo y el movimiento real. Estos tres elementos existen en la naturaleza, pero entre las artes, sólo se encuentran en el cine.



Tomada de: <http://www.sxc.hu>

narración; entre la imagen y el lenguaje. Hay una relación pero de complementariedad, en la que cada una conserva su autonomía de acción. Las imágenes no necesariamente deben estar ligadas a la palabra y a la narración, hay que dejarles a las imágenes la posibilidad de encontrar sus propias formas, sus propios objetos. La narración no es un dato aparente de las imágenes o el efecto de la estructura que las produce, es una ausencia de las propias imágenes.

Deleuze continuamente nos recuerda que estamos atrapados en una cadena de imágenes, que cada uno somos una imagen, y que también estamos atrapados en una serie de ideas que actúan como consignas. Por lo tanto, un problema que debería mover al cineasta es el de devolverle la totalidad a la imagen exterior, hacer que la percepción sea del total de la imagen, de todo lo que ella es y no de sus fragmentos, pues la imagen es también lo que no se muestra. El llamado de Deleuze es para desarmar al lenguaje de su potencial como consigna que encubre, por eso sostiene que

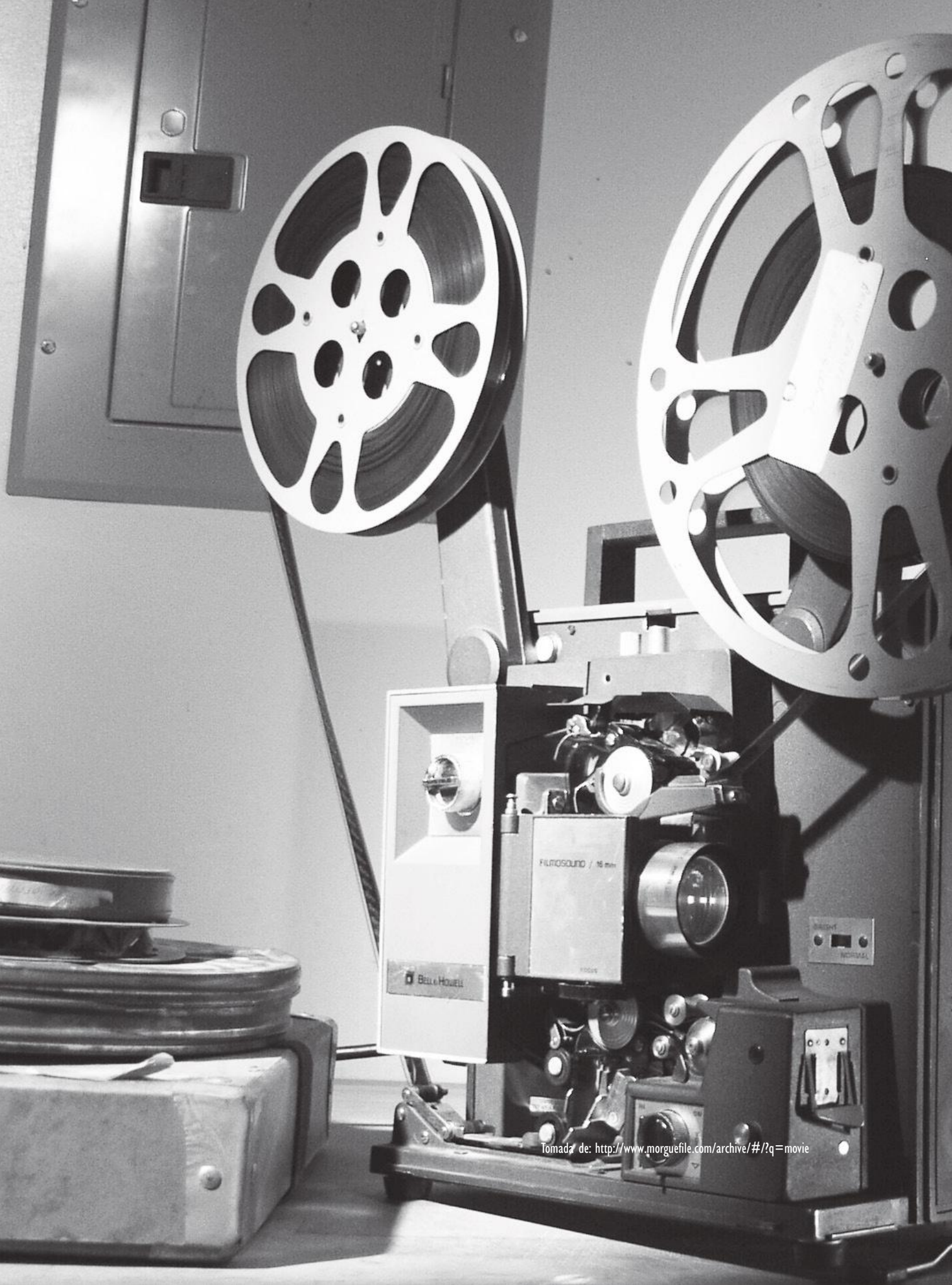
la lingüística se ha contentado con suministrar conceptos que se aplican al cine desde fuera, como por ejemplo el concepto de “sintagma”. Al hacerlo, la imagen cinematográfica queda reducida a un enunciado, dejando entre paréntesis su carácter constitutivo: el movimiento.

En un sentido similar, Mitry asegura que no es preciso entender la imagen fílmica como signo lingüístico, ya que la imagen por su naturaleza, no significa nada, solamente muestra. Esto, claro está, pensando en la imagen aislada ¿pero qué pasa cuando la imagen forma parte de una organización que la vincula con otras imágenes como sucede en el cine? Podría decirse entonces, que la imagen significa algo totalmente distinto de lo que muestra, pero lo hace por medio de lo que muestra. Aunque Mitry abre la perspectiva del “significar” de las imágenes, nos quedamos con la aclaración que hace sobre la intencionalidad de mostrar como algo prioritario.

Desde nuestra perspectiva, nos interesa plantear que la historia del cine no es algo lineal hacia la construcción de un solo “lenguaje” posible o de una sola verdad; más bien, lo que encontramos es una sucesión de expresiones, de “jugueterías” con los medios formales y de interrogación de los mismos con sus propios artefactos. Además, el mismo lenguaje circunscrito en la órbita semiótica del estructuralismo ha variado. Ahora encontramos nuevas convenciones, otros patrones de diseño que se afianzan y renovadas formas de comunicación. Por ejemplo, a partir del empoderamiento de los medios masivos, especialmente, de los “nuevos medios”, es sugestiva la idea de que el espectador pueda interactuar y ayudar a construir o definir el rumbo de la historia. Hay que tener en cuenta que el cine ya no es plano, y que ya no se filma la acción real, pues con la tridimensionalidad virtual que nos proveen los nuevos medios, ya no solamente podemos filmar la realidad física sino que podemos generar una realidad simulada en un computador. Con la implantación masiva del 3D podemos darle vida a situaciones fotorrealistas solamente con el uso de pintura (animación), y así modificar, cortar, pegar, estirar, darles diversos matices de colores a los fotogramas. Según Metz, hay unos criterios centrales del cine de ficción: forma narrativa, impresión de realidad y disposición arquitectónica. Sin embargo, con el entorno proporcionado por los nuevos dispositivos electrónicos, esos tres elementos se ponen en duda, especialmente el realismo cinematográfico que deja de ser central, pues ahora se pueden manipular los fotogramas, pintando y procesando las imágenes.

Por otra parte, si entendemos con la semiótica que el cinematógrafo produce un “movimiento escrito”, que tiene por función “registrar y guardar datos visibles en una forma material”, se puede hacer la diferenciación entre datos continuos (los que actúan en conjunto componiendo un universo) y datos discretos (los que son específicos, diferenciados unos a otros). Los datos continuos serían aquellos que se convierten en una expresión numérica mediante la digitalización, mientras que las unidades discretas, entrarían a actuar en el proceso comunicativo, dándole vida al lenguaje. Llegando a este punto, desde la hipótesis que nos alcanzamos a plantear, podemos intuir que en esta conceptualización de la semiótica, es donde se origina la línea predominante que vincula a los modelos literarios con los que produce el cine.

Volviendo a Deleuze, vemos que para él, la imagen tiene el status de un signo (no de un significante). Y lo que hace el signo es expresar, producir un sentido, una idea. Y puesto que el interés de la filosofía de Deleuze es por los signos, decide ocuparse de los signos específicos que diferencian al cine de las otras obras artísticas. Ahí es donde radica la necesidad de construir una teoría que hable sobre los conceptos del cine, mas



no sobre el cine. En un sentido similar, Badiou nos recuerda que la lucha permanente de la filosofía ha sido contra la imagen (que primordialmente ha sido “representativa”) para poder revalorizar la idea = (idea vs. imagen), y, justamente, el cine entra a terciar en favor de la filosofía, pues según el pensador galo, “el cine es la creación de ideas en el cine”. El material del cine es la imagen pero usada para criticar la misma imagen; como la filosofía, que desde hace rato viene criticando la “representación”, la imagen representativa. De ahí surge el interés contemporáneo de la filosofía por el cine, de la hipótesis de Badiou que postula al cine como “la primera crítica de la imagen que no es conceptual y que, sin embargo, destaca la idea”, de esta forma, termina planteando que el cine es “filosofía sin conceptos”(Badiou).

Con estas argumentaciones, poco a poco, vamos allanando el camino para poder hablar sobre la existencia de un cine que no es narrativo, “que abandona totalmente, o en parte, la lógica causal y temporal de las “historias” y que indaga en la naturaleza misma de la conciencia y del misterio de la realidad para crear relaciones poéticas entre las imágenes”(Olmo). Estamos pensando en directores y obras que han rebasado la dinámica del relato, y no son pocas, pero por su misma actuación al margen de lo hegemónico, no han alcanzado la visibilización que sí encuentran las superproducciones. Vamos a referenciar solo algunas de manera aleatoria. En primer lugar, *Aita* de José María de Orbe, la cual se concentra fundamentalmente en el tiempo para recorrer espacios de la memoria colectiva. En ella, lo básico son el cuadro, la composición y el color. La mirada del espectador, en tanto, discurre fundida con el tiempo que solamente pasa, lejos de pretender asistir al relato de una historia. Cercana a esta propuesta está la de Lisandro Alonso, básicamente en dos de sus filmes (*Libertad* y *Fantasma*), en los cuales, la cotidianidad de los personajes convoca (a ellos mismos y al espectador) al asombro, a mirarse desde la desposesión de sí mismos, mas no a desentrañar los vínculos que pudieran estar constituyendo una trama. De manera similar, Paz Encina nos propone con su *Hamaca paraguaya* una meditación frente al silencio y el tiempo, dejando de lado lo que aparentemente quisiera contar:

Cuando hablo de silencio, hablo de silencio y de tiempo. Un silencio en el que convergen soledad y tristeza, un vínculo que se resiste a desaparecer, una espera interminable y la búsqueda del sentido de la vida. De esta forma, cada silencio representa un regreso a todo y hay que tomarse el tiempo necesario para expresarlo. Cuando concebí la estética temporal para *Hamaca Paraguaya*, decidí que cada imagen duraría todo el tiempo que fuera necesario para expresarse y no el tiempo necesario para que los demás lo vieran. En cada plano, los pequeños actos se muestran de principio a fin: un suspiro que termina, un abanico que se agita y termina por refrescar el ambiente, el canto de una cigarra, alguien que pela y come una naranja en tiempo real. Lo que me interesa es que cada imagen capte no solo la belleza exacta de las cosas, sino también los momentos precisos que evocan un detalle perfecto de cada uno de estos actos, que se observan en la totalidad de su desarrollo. Como si cada silencio fuera una página en blanco (*La hamaca paraguaya*).

En una línea cercana está la tantas veces estudiada *El año pasado en Marienbad* de Alan Resnais, en la que la superposición de las capas del tiempo nos aleja rápidamente de la primera intención que usualmente nos asalta, la de encontrar una estructura narrativa, y más bien nos aproxima a las dinámicas incontrolables de la memoria. Y por supuesto, no podía faltar la referencia a Jean Luc Godard, quizás el realizador que más ha pensado

el cine desde el cine, construyendo ante todo imágenes-pensamiento, tal como nos lo muestra en *Autorretrato en diciembre*, *Historias del cine* y *Elogio del amor*. Pero también podríamos mencionar otros trabajos que, aunque no se alejan del todo de la narración, sí le generan fracturas e invitan a repensar la misma práctica cinematográfica. Es el caso de *Huacho* de Alejandro Fernández o *Código desconocido* de Michael Haneke, en los que la sucesión de historias separadas nos invitan a generar códigos alternativos a la palabra, a revalorar los gestos y a pensar en el problema contemporáneo de la incomunicación.

También nos vamos a referir a directores que han experimentado, básicamente, con dispositivos tecnológicos que tienen a la imagen como su soporte básico, quienes han realizado importantes aportes para subvertir el mismo estatuto cinematográfico, especialmente en lo que se refiere a los componentes narrativos. En primer lugar, resaltamos el aporte de Bill Viola desde la territorialidad del vídeo (ese dispositivo audiovisual incorporado al cine, que tantas renovaciones le ha traído). Según Bill Viola, "la materia básica del vídeo es el tiempo... el espacio del vídeo es el tiempo". Exploraciones suyas como *Anthem* o *The Passing*, lo han llevado a corroborar que el vídeo, necesariamente, amplía el concepto de imagen tradicional con el que había fluctuado generalmente el cine, el cual estaba inscrito en el terreno de lo representativo-narrativo. Por otra parte, destacamos los trabajos de Paul Sharits desde el entorno del vídeo-arte, con los que convoca al cine para trascender los espacios de proyección.

Además de la sala de cine, un film puede ocupar otros espacios y convertirse en 'Locational film', es decir, más que sugiriendo-representando otras localizaciones, existiendo en espacios cuyas formas y escalas de 'tamaños' posibles de sonido e imagen forman parte de la pieza global (...) Para mí, esta forma de creación y exhibición cinematográfica que utiliza 'más de un proyector' se ha vuelto cada vez más elocuente (e imperativa a la hora de llevar a la práctica mi intención de desarrollar un claro análisis ontológico de los múltiples mecanismos y dualidades del film) (Sharits).

Y también delinea una clara postura frente al quehacer fílmico: "el espectador debería tener clara la naturaleza básica del film con tan solo un vistazo, sin verse forzado a invertir tiempo esperando lo que se conoce como desenlace narrativo". Otros dos directores experimentales, quienes han utilizado el reciclaje de material fílmico para construir sus trabajos, son Bill Morrison y Peter Tscherkassky. El primero utiliza fotogramas semidestruídos o quemados, en filmes como *Light is Calling* o *Decasia*, para evocar andares, rostros, y el paso del tiempo. Evidentemente, su cine es para pensar o para sentir y no para esperar el desarrollo de una historia. Por su parte, el austriaco Tscherkassky es un cine vanguardista (filmes como *Outerspace*, *Happyend* o *Manufraktur*), inspirado en el psicoanálisis lacaniano, que le permite reflexionar sobre el mostrar y el esconder, y criticar la estructura de las convenciones que defienden el cine narrativo. Esta es apenas una muestra de directores que han pensado y explorado con el cine, apoyados en las múltiples posibilidades que este les ha proporcionado, cuyas obras, debido a no ser muy promocionadas, han permanecido más bien ocultas, pero no por ello exentas de potencialidad y de aires renovadores.

Finalmente, acudimos de nuevo a la filosofía para ir cerrando esta indagación, reafirmando algunas de nuestras búsquedas y abriendo puertas para ahondar en diversas líneas investigativas. En la *Guía cinematográfica para el perverso*, de Slavoj Žižek, se dice

que el cine no nos da aquello que deseamos, sino que nos dice cómo desear, y hace eco del “materialismo cinematográfico” que nos propone el filósofo serbio. Podemos decir que más allá del significado (espiritual, si nos remitimos a lo que trasciende, pero que de todas maneras sería narrativo) hay un nivel elemental de interacción y reverberación, transformador, el cual define una “proto-realidad” que resulta más intensa, más densa que la realidad narrativa que pretendemos encontrar (¿Estaría dada por el montaje?). Esa es la gran capacidad, la máxima potencialidad del arte cinematográfico.

Y para terminar, es necesario aclarar que una vez más nuestra posición no pretende ser totalizadora ni excluyente (pues reconocemos el valor de los estudios adelantados desde diversas disciplinas, pero tomando distancia), apelamos a la apertura generada por Ranciére, quien considera que “el cine existe a través de un juego de intervalos e impropiedades”, el cual produce un pensamiento fragmentario con intervalos no-unitarios. De esta forma, también le restamos posibilidades a tantas teorías unificadoras y a los conceptos que pretenden englobarlo todo. ■

Referencias

- ALBERÁ, Francois. (Comp.) *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós. 1998.
- ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial. 2002.
- BORDWELL, David. y Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 1995.
- CANET, Fernando y Prósper Josep. *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis. 2009.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. 1984.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1986.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra. 1996.
- GENETTE, Gérard. *Discurso del relato*. Barcelona: Lumen. 1989.
- GUTIÉRREZ, Begona. *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra. 2006.
- JUARROZ, Roberto. *Poesía Vertical Antología Esencial*. Buenos Aires: Emecé. 2001.
- METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta. 1973.
- PELECHIAN, Artavadz. *Mi cine (Moe Kino)*. Erevan, Sovetakan Grogh. 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les Écarts du Cinéma*. Paris: La Fabrique. 2011.
- ROMANGUERA Ramio, Joaquim y Homero, Alsina. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. 1993.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC. 2006.
- YOEL, Gerardo. (Compilador) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 2004.