



TERCERA PARTE:

**Cine y
Filosofía**



Apreciaciones preliminares de la filosofía sobre el cine¹

Juan Guillermo Díaz Bernal²

Introducción

Presentar algunas consideraciones preliminares sobre el cine en el marco del proyecto *creación, cultura política y educación* establece un diálogo entre la filosofía y otras áreas de la cultura, específicamente, con el séptimo arte. Aquí, el estudio de la tradición filosófica –con más de dos mil años– sea esencial e ilimitada, en la actividad reflexiva de pensar sobre el presente.

La filosofía gana nuevos contenidos culturales sobre los cuales puede reflexionar, como la cultura del presente puede beneficiarse en virtud de una reflexión sobre ciertas características que han configurado el sujeto contemporáneo. El objetivo del capítulo se centra en alimentar desde los diálogos cine-filosofía, enriquecer la producción de ideas en el ámbito de la tradición filosófica y que también están presentes en la transformación que ha tenido el cine tanto en lo técnico como en lo práctico.

De esta manera, el texto guarda una estructura en cinco partes: la primera, trae a colación los binomios de pintura y escultura; música y literatura como antecedentes del cine-arte mostrando *una exploración estética*. La segunda, resulta de la reflexión sobre la antigüedad y la modernidad como épocas que forjaron el desarrollo del pensamiento contemporáneo donde germinan *palabras e imágenes*. La tercera, trabaja a partir de la problematización del cine como *representación o reproducción*. La cuarta, se concentra en *la imagen en movimiento* que definen las bellas artes, en la cual todo se centra en el lenguaje configurado por el cine. La quinta, esboza la recepción del cine y sus respectivas *narrativas del séptimo arte*. Finalmente, se presentan unas *consideraciones finales*, las cuales puntualizan la tarea del espectador como foco común de los diálogos entre filosofía y cine.

¹ Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

² Doctor en Educación, docente de la Escuela de Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador GIFSE.

Aquí, se pone de manifiesto un enfrentamiento sobre uno de los tabús existentes en el medio académico filosófico y cinematográfico: la creencia que, filosofía y cine representan una actividad para pocos. Así, una de las características de este texto es utilizar un lenguaje comprensible al público lector no versado en cine o en filosofía de manera especializada, sin perder el contenido o la precisión conceptual. Por lo tanto, se presentan dos desafíos típicos del sujeto contemporáneo, a saber: por un lado, llevar la filosofía en diálogo con otros contextos y por otro, posibilitar el acceso de un público lector amplio al conocimiento cinematográfico.

Hacia una exploración estética

Hegel murió casi ochenta años antes del momento inicial, en el cual se atribuye el nacimiento del cine; sin embargo, esta connotación histórica sirve para introducir las relaciones entre literatura y cine que, son pertinentes tanto para las consideraciones sobre las bellas artes —realizadas por el filósofo alemán en su curso sobre estética— tratando, específicamente, de binomios tales como: la pintura y la escultura; la música y la literatura. El primer binomio —según Hegel— se destaca por la inmovilidad de la creación que representa un fragmento de la realidad, ejemplificado por una obra como el *Discóbolo* de Mirón o la *Mona Lisa* de da Vinci, entre otras obras. A su vez, la escultura ilustra el arte figurativo como “(...) el espíritu que expone en sí mismo sólido y no múltiplemente dispersen en juego de las contingencias y pasiones” (Hegel, 2001, p. 99); lo que implica una exterioridad, en cuanto espacialidad abstracta en todas las dimensiones.

Tanto la escultura como la pintura inmortalizaron —e incluso immortalizan— un momento fijado en una tela, el mármol, las paredes, entre otros, sugiriendo al observador la ilusión del movimiento: el cuadro que sale del molde, la estatua que prolonga el gesto, son manifestaciones materiales limitadas por la forma particular que representan.

Siguiendo la estética de Hegel, se podría percibir cierta influencia de Lessing el cual, dejó a la tradición alemana una reflexión muy rica sobre los efectos de la obra de arte en los espectadores; notablemente, analizados en la escultura *Laocoonte y sus hijos*, inspirada en personajes de la *Iliada* de Homero (2014) donde es estrangulado por dos serpientes marinas. Esta escena homérica —materializada en mármol— llamó de la siguiente manera la atención del alemán:

(...) el dolor del cuerpo es la grandeza del alma son distribuidas por toda la construcción de la figura con la misma fuerza. Laocoonte sufre, (...) su miseria y penetra hasta nuestra alma; pero solo desearíamos poder soportar la miseria como ese gran hombre (Lessing, 2014, p. 83).

La descripción anterior presenta dos motivos fecundos para el desarrollo de las bellas artes. Por una parte, el *inicio*, llama la atención para composición de la figura, el equilibrio entre la grandeza del alma y el dolor del cuerpo, algo que se encontraba únicamente en la poesía y que, en la escultura, ganaría su máxima expresión. Luego, el autor sugiere *compartir* el sufrimiento de Laocoonte, como una experiencia estética, la cual llama la atención sobre el dolor ficticio que penetra el alma del espectador, dándole una tenue sensación donde cualquier dolor merece ser soportado con el mismo heroísmo que el personaje homérico. Por lo tanto, la imagen en movimiento ya era preanunciada en la estética del romanticismo.

Con base en lo anterior, Hegel interpreta la historia universal a través de los diferentes modelos artísticos y afirmó que tanto la pintura como la escultura, son manifestaciones predominantes durante la constitución del sujeto. Sin embargo, el segundo binomio propuesto; a saber, la música y la literatura, llegan a la cúspide en el nacimiento de la modernidad causando revoluciones en cuanto al concepto de “composición”. La expansión de la música y la literatura no apagan por completo el primer binomio; sino, por el contrario, se reafirman como punto central de la educación.

Es así como el Romanticismo no fue solamente un movimiento estético, sino que, su influencia hizo parte del dominio filosófico cuyo vigor se desarrolló, principalmente, en la música y en la literatura. La dialéctica de la historia hegeliana trajo la madurez a las manifestaciones del espíritu; teniendo —en la poesía y en la música— elaboraciones que le antecedieron y que se van integrando poco a poco, considerándolo como un proceso de creación en el cual, su vitalidad es más rica que el resultado aislado del contexto. Con lo anterior, se podría destacar que, para la música hay una síntesis del arte del espíritu como composición donde se conserva todo lo demás “(...) construye (...) el punto de transición entre la sensibilidad espacial abstracta de la pintura y la espiritualidad abstracta de la poesía” (Hegel, 2001, p. 101).

La poesía y la música difieren de la escultura y la pintura porque sobrepasan la configuración de lo particular. En ese binomio hay todo un movimiento que tiende a conducir la sensibilidad hacia la universalidad del pensamiento, llegando hasta la frontera entre arte y filosofía; sin embargo —como se manifestó anteriormente— no es la música la síntesis que transforma y conserva todas las artes en el momento mismo de celebración con la universalidad del espíritu como prerrogativa dada a la poesía (entendida no solamente como modalidad literaria). La poesía quiere designar el género creativo del artista completo, cuya sensibilidad sobrepasa las formas particulares y reúne en la palabra o unidad en el sentido, el paisaje multiafectado que impregna la existencia esculpiendo la condición humana en el mundo:

el arte poético es el arte universal del espíritu haciendo libre en sí mismo y que no está preso al material exterior y sensible para su realización que, se anuncia apenas en el espacio y en tiempos anteriores de las representaciones y sentimientos (Hegel, 2001, p. 102).

Hay una distinción entre lo que Hegel atribuía a la poesía y aquello que en la actualidad es caracterizado por el cine; la poesía es autónoma porque independiente del “material exterior y sensible”; el cine, como la pintura de Leonardo da Vinci, devuelve la visión a la plenitud de lo real, resignificado en un *film*. El cine es más espectacular cuando existe una materialidad que trae a la visión una sensación y, por lo tanto, marca el inicio de un nuevo estado en las artes (visuales), tomando en plenitud la inmersión del espectador, que es llevado a experimentar nuevas situaciones y posibilidades: cognitivas, afectivas, estéticas, entre otras, siendo una condición vital para la existencia.

La modernidad: entre palabras e imágenes

El movimiento ideal desencadenado por la lectura o por la audición demanda el esfuerzo vigoroso de *quien se entrega* a esas actividades. La filosofía como exhortación a la imaginación del espectador —sea en Platón o sea en Descartes— invitan al pensamiento para apelar a la capacidad creativa de *quien recibe* el mensaje. La apertura hacia el diálogo escénico que Platón muestra en la *República* —especialmente en el libro VII— es el llamado para la construcción de una escena a ser compartida entre el

narrador y él escucha, de manera ejemplificada, se trae a citación a Sócrates y Glaucón: “(...) imagina hombres que están en una casa subterránea, semejante a una urna, cuyo acceso se hace por una abertura que tiene toda la extensión de la caverna que está hacia la luz” (Platón, 1992, p. 267). Luz y sombra sustentan la alegoría, claro y oscuro el exterior e interior como una proyección sensible a la luz en una pared. ¿Quién no haría esa asociación entre la alegoría de la caverna platónica y la dinámica del cine? Sombra y luz, desde el principio, tal como en la modernidad, el universo era concebido en la *Monadología* de Leibniz con la que trabaja Deleuze (2006) en la cual, de momento en momento, se disipa la oscuridad.

Como se esbozó anteriormente —siguiendo a Sócrates en los recuerdos de Platón— parece ser que el teatro, como toda una institución griega altamente cultivada en los festivales anuales y, especialmente, en este pasaje de *la alegoría a la caverna*, se diseña una máscara que oculta el rostro de los personajes quienes se debaten entre comedia y tragedia a pensar de la imaginación y la creación de los autores que proyectan palabras de los héroes o dioses que provocan la complicidad de la vida común y, a su vez, sus angustias. No es el arte poético, el cual es representado en los textos platónicos y sí, el oficio de los artistas, el arte que supera el deslindar de nuevas perspectivas existenciales tal como un “esclavo” en la caverna oscura que escapa de las sombras opacas para ver el mundo que pasa frente a ellos, pero afuera. Quizás aquí hay implícita una paradoja entra las decisiones cuya repetición en el día a día se vuelven costumbre y la imaginación como un arte de vivir el cual, no se confunde con la imitación alienada.

Por otra parte, Aristóteles (2011) muestra que la poesía es superior al teatro “(...) como espectáculo escénico, que es lo más emocionante, pero también es lo menos artístico y menos propio de la poesía” (p. 207). De esta manera, se inicia un abordaje hacia las manifestaciones mediante la arquitectura y continua con la inclusión del teatro en las bellas artes. En la contemporaneidad, es evidente retornar a los antiguos y a los modernos para evidenciar que “(...) el espectáculo teatral no consigue ser una reproducción convincente de la vida porque el propio espectáculo hace parte de la vida y de modo mucho más visible” (Metz, 2002, p. 23).

El pensamiento moderno consolidó la tendencia platónica —abandonada en el medioevo— y rescatada hasta Descartes quien refuerza el estatuto del idealismo y, sutilmente, presenta la imaginación como una fuerza que moldea de nuevas imágenes, inéditas; es decir, que no encuentran en la naturaleza sino el motivo de la creación y jamás pierden su reproducción. Nos llama la atención el parágrafo de la primera meditación cartesiana “(...) porque también los propios pintores, cuando se esfuerzan por imaginar Sirenas y Sátiros en formas extremadamente inusitadas, no pueden atribuirles, de todos los puntos de vista, naturalezas nuevas, sino apenas combinan entre sí los miembros de diversos animales” (Descartes, 2009, p. 109).

Las frases insisten en que Platón fue superado en cuanto a las “formas extremadamente inusitadas”, es decir, formas nuevas e inesperadas maneras de reproducir los cuerpos naturales; el pintor es libre de combinar o crear diferentes representaciones que se escapan de la inmovilidad de los índices establecidos (fijos) de la naturaleza. El encierro que produce el “yo” cartesiano es la posibilidad de pensar una estética desde la modernidad. Los pintores, por ejemplo, pueden inventar “algo de tan inesperadamente nuevo que nada de semejante se vio” y también, se conserva el gusto por la creación de “colores con los que se componen las verdades” (Descartes, 2009, p. 109). Son los colores —incluyendo lo monocromático— aquello que representa a las imágenes que provocan el pensar humano. Sin embargo, no todos desempeñan en la vida la función de cineastas, como indica Gramsci (2018), un pensamiento es el componente principal en los cuadros en movimiento para expresar la percepción de la realidad, tal como una película, en la cual lo que es, debería ser una mezcla entre lo plasmado y las nuevas figuras que, limitan la permanencia en la virtualidad. El cine es la virtualidad materializada en la obra de arte porque el cine de hecho, es denominado el séptimo arte.

¿Representación o reproducción?

La técnica está para el arte tal como la teoría para la filosofía; técnica y arte, desde la etimología, se complementa, dando a la teoría el objeto de la contemplación otorgado desde la antigüedad como muestra Aspe (1993). En la cultura griega siguiendo a Jaeger (1997), el arte fue considerado

debido a su singularidad de representación una composición sensible, es decir, figurativa que extrae del mármol macizo una figura precisa y detallada. La escultura solo puede ser vista en el lugar donde se encuentra; Homero, por ejemplo, solo pudo ser conocido gracias a la voz humana de los rapsodas que lo interpretaron. El arte entonces, está directamente ligado al artista como una extensión de su cuerpo. Además, el vínculo de pertenecer la obra de arte a una única posibilidad de originalidad y quizás admitir una reproducción daría paso a la invención de la fotografía cuya obra de arte se hace en el instante. Antes de la invención de la fotografía, la obra de arte se mantenía en un “aura” sagrada con la cual, fue marcada en el surgimiento de su tiempo. Esta cuestión ocupó, principalmente, a un filósofo de la teoría crítica llamado Walter Benjamin quien se encargó de ofrecer una buena definición de este concepto, “(...) una figura singular, compuesta de elementos espaciales y temporales” (Benjamin, 2017, p. 17); *singular*, quiere decir aquí que no se puede o no se debe reproducir. Con la llegada de la fotografía, el “aura” abandona a la obra de arte y da paso a la reproducción técnica que la disuelve entre las múltiples copias. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿esto es bueno o malo? Sin que haya un consenso definitivo, se puede someter a un juicio estético al estilo de Kant (2007) sobre algunos preceptos morales; pues, sino se incurre en la inmovilización de la producción artística.

La idea sobre lo sublime, introducida por la estética en el Romanticismo, reinterpreta los momentos artísticos, situándolos en conjunto con los autores en la esfera del humanismo: la veneración hacia la obra de arte. Los estudiosos de la historia del arte recibirán a la fotografía como la formación de lo divino, por lo tanto, Walter Benjamin ofreció otra lectura del mismo fenómeno. Siguiendo al filósofo alemán, el acontecimiento de la fotografía provocó una transformación de la “función social y política de la obra de arte”, porque: a partir de la reproductibilidad técnica las obras se emancipan “(...) por primera vez en la historia, de su existencia parasitaria, se destaca del ritual. La obra de arte reproducida es cada vez más la reproducción de una obra de arte creada para ser reproducida” (Benjamin, 2017, p. 17).

La fotografía rompió la idea del objeto artístico como índice, algo único que, se comporta como copia, pues ella es “creada para ser reproducida”.

Esa transformación parece privar al artista de la capacidad casi divina (poética), porque la fotografía puede también reproducir otras obras que reposan en las salas de los museos. Los comentarios de Benjamin (2013) captan la relación conservadora a la novedad, de aquellos que llegan a la reacción conservadora de las novedades o de aquellos que llegan a la reproducción fotográfica a la profanación de algo que debía estar abrigado y disponible para pocos iniciados en los cánones de interpretación artística y manteniendo la distancia de las vastas plateas sin sentido artístico. La fotografía y el cine son producidos para públicos cada vez más amplios y variados, proporcionando la democratización de las artes; vale también agregar, haciéndolas accesibles para todos.

La relación desfavorable a la fotografía y al cine según Agamben (2005), no siguió a partir de juicios estéticos que preanuncian la profanación de la obra de arte. Otras críticas vinieron a fortalecer el discurso nostálgico del arte restringido al espacio especializado de la erudición el cual, solamente considera, las formas eruditas como manifestación artística. Los efectos de las críticas pretendían fijar la distinción entre arte-cultura, siendo la *primera*, del dominio conceptual y sometida a las reglas de composición que deben adecuarse a los cánones de la creación artística y, la *segunda*, a finales del siglo XIX, para muchos críticos, servía para designar el entretenimiento de las masas: la fotografía en oposición a la pintura, el cine en oposición al teatro, la radio en oposición a las salas de conciertos.

Fue la Escuela de Frankfurt (Wiggershaus, 2015), en contraposición a las expectativas de Walter Benjamin, quienes afirmaron que tanto el cine como la radio no necesitaban presentarse tal como si fueran arte, y explicaron la ideología de legitimar la basura que producen: “(...) definiéndose a sí mismas como industrias, y las cifras publicadas de los rendimientos de sus directores generales suprimen toda duda tanto la necesidad social de sus productos” (Adorno y Horkheimer, 2005, p. 114).

De hecho, el aura del arte fue rota por la indagación y la contrastación: ¿la ruptura no remonta al momento mercantil del Renacimiento? Berman (2016) analizó una situación similar —al encontrarse con los escritos de Karl Marx— en los cuales, el filósofo alemán denunciaba la pérdida de halo que se alojaba en la cabeza de los intelectuales y profesionales liberales; también, sometidos al trabajo asalariado, pasando a ser parte de

la economía del mercado. Todavía, es necesario notar que la crítica de Marx permite extraer de lo negativo, el aprendizaje del avance burgués: la desacralización de la actividad intelectual puede aproximarla a la de los hombres comunes, haciéndolas accesibles a las zonas populares.

Adorno y Horkheimer (2005) se muestran apegados a la primera parte de la lectura de Karl Marx: intelectuales y artistas como simples asalariados y sometidos a las leyes del mercado, solamente, la erudición conserva el purismo que supuestamente caracteriza las bellas artes. La cultura de masas es sinónimo de la basura producida por la industria cultural. El filósofo frankfurtiano no es capaz de elucidar el criterio que confiere la cultura erudita, el estatuto del arte que la distingue de aquello que indistintamente es rotulado de basura; aun así, no aclara el porqué de la cultura de masas lo ve como único agente de alienación, que favorece la propagación del autoritarismo, tampoco justifica el carácter edificante del arte erudito, lo que se mostró ineficaz para evitar o, al menos, resistir a la propagación de las manifestaciones fascistas en el mundo contemporáneo.

En sus comentarios sobre la obra de arte, Benjamin (2017) afirmó que, solamente los momentos en que pierde el aura sagrada es que las obras de arte pueden ser contempladas por el mayor número de personas. Es posible interpretar en los comentarios la función propedéutica de la obra de arte que, es tan admisible como el carácter ideológico destacado por Theodor Adorno y también por Max Horkheimer, al querer reducir la “cultura de masas” al entretenimiento, teniéndola como el aniquilamiento del poco tiempo de descanso como una actividad alienante. “Superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran pasear y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo” (Adorno y Horkheimer, 2005, p. 171), el *film* adentra el espectador entregado a él para identificarse inmediatamente como la realidad.

Lo cierto es que la cultura de masas —dejando en suspenso el purismo de los eruditos— se hizo cada vez más, presente en el cotidiano de todas las clases sociales. La radio y el cine trajeron la industria fonográfica y la televisión, medios que se caracterizan por el involucramiento y mayor participación de los espectadores, no solamente de las clases populares como también de los segmentos más abastados, denominados por Hobsbawm (1999) de élite.

¿Arte o industria? Difícil responder a esta pregunta; pues la diferencia no está en la técnica, lo que opone a los estudios de la estética y los productores de las grandes empresas mediáticas es de orden económico. La cultura erudita está en los museos, salas de conciertos, entre otros. El acceso a los espacios destinados a la cultura erudita es oneroso y dificulta que sean frecuentadas por las clases sociales populares. Por lo tanto, la cultura erudita también se encuentra sometida a las relaciones económicas. La diferencia entre las dos modalidades culturales es que, solamente, los grandes coleccionistas pueden ser propietarios de cuadros o esculturas, obras celebradas por el tiempo como de inigualable valor artístico. En contrapartida, el progreso de la *reproductibilidad técnica* permite al público adquirir la copia de los filmes, las múltiples reproducciones fotográficas de las diferentes obras de arte; cabe resaltar, la reproducción no deja de democratizar la circulación de las bellas artes. Además de esto, producen nuevos objetos artísticos, renovando y ampliando el patrimonio cultural de la humanidad. Si hay un bajón cultural generado por el cine se pregunta Hobsbawn (1999, p. 507), ¿cómo explicar el hecho de que el declino de la lectura ya era perceptible desde la década de 1950, afectando inclusive los segmentos medios y abastados en la sociedad europea?

El cine —tal como la poesía en el tiempo de Hegel— integra todas las artes al incorporar en la película el sonido, el ritmo, la textura, la profundidad, la palabra y la fotografía; con todas las cuales, de las bellas artes, el cine produce una unidad que funde en los veinticuatro cuadros por segundo, música, danza, pintura, escultura, teatro, literatura y fotografía, todas juntas, hacen del *film* algo que supera la sumatoria de esas artes; por eso, el cine es capaz de envolver al espectador.

La imagen en movimiento

El cine es definido como una materialización de las bellas artes, el cual surge de la necesidad de estudios específicos donde las reflexiones someten el filme al análisis estético partiendo de su relación con otras manifestaciones artísticas. Buena parte de estos estudios quiere identificar la dependencia del cine a este o aquel arte en particular o entonces, cayendo en otro extremo o en el contraste absoluto, en el cual el *film* es visto como algo sin correlación alguna con otras artes. En este tópico, el análisis recae sobre

el vínculo del cine con la literatura, sin arbitrar la dependencia establecida en esta relación, opinando sobre la primacía de la imagen sobre la palabra o lo opuesto. En cuanto a la imagen y la palabra como productos de la imaginación creativa, la cual da expresión a la percepción que se sirve del signo y así, comunicar una representación de la realidad, es decir, la palabra es imagen y traduce tanto lo que se piensa como lo que se ve, en resumen, todo es lenguaje, las imágenes y las palabras forman la semiótica del cine.

Superando la palabra y la imagen, al reunir las se obtiene la composición literatura-cine cuyo resultado es la aplicación de la percepción de la realidad. Si el cine hubiera permanecido restringido únicamente al registro de los hechos, por ejemplo, el tren llega a la ciudad (fue ese el tema de la primera película que se tuvo noticia, producido por los hermanos Lumière en 1895) o, de una reunión social, aun así, si el *film* no supera lo meramente factual no se hubiera alcanzado el poder artístico.

Antes de adelantar el tema de este ítem, es oportuno presentar algunos argumentos que refuerzan la solidaridad entre la imagen y la palabra y, en contrapartida, procuran elucidar el porqué de ciertas técnicas que —parecen estar directamente relacionadas con el cine— no serán tan determinantes para el estatuto artístico del *film*. Parece ser este el caso del arte escénico y la fotografía. En una *primera mirada*, tanto el uno como el otro, parecen ser los únicos que explicitan aquello que se denominó “el séptimo arte”, sin negarle la autonomía, es decir, sin los actores y la fotografía no habría cine; desde una *segunda mirada*, la línea de análisis que sigue, insiste en la relación literatura-cine para defender la autonomía del *film* como obra de arte que tiene en sus técnicas particulares de análisis el soporte y no la esencia.

Hay una diferencia crucial entre la fotografía y el cine, tal diferencia se aproxima a la de la narrativa del filme; pues, aun así, la fotografía al estar asociada al cine es superada día a día. En cuanto a la fotografía como registro que se fija en un momento-eternidad, se conserva inmóvil e inerte; el cine, se vale del enredo literario que va más allá de la descripción deslindada por la fotografía. La narrativa filmica es expresiva, lo que hace posible cuando ocurre el paso del lenguaje a lo propio de la fotografía para el lenguaje filmico que, se sirve de los múltiples recursos técnicos, los

cuales hacen del *film* una semiótica estética, plástica y envolvente, lo cual solo es posible con la interacción con la obra literaria, es decir, el cine es, simultáneamente, representación-narración.

En algunos de los apartados anteriores de este capítulo, se puso en evidencia que el cinema difiere del teatro; sin embargo, los dos se sirven del arte escénico. Al momento de explicitar la diferencia crucial, en un espectáculo teatral el espectador acompaña el acto tal como evoluciona desde el palco, teniendo atrás de sí, un escenario lleno de artificios. El cine se sirve de los espacios reales; así como, los rodajes que ocurren en estudio dan la impresión de tratarse de lugares que realmente existen. Esa sensación resultante del montaje del filme, la edición de varias tomas captadas a partir de algunos distintos y que, después de montarlos, ofrecen un movimiento multidimensional creado en la sensación del espectador de estar recorriendo el espacio en el cual, la acción se desenvuelve como la realidad de la escena fuese verdadera. Esto sucede porque en el filme no está más visible el *set de grabación*, con escenarios, luces, grúas y andamios que hacen a la cámara captar en una misma escena diversos encuadres que dan al espectador algo distinto de lo que sería la misma situación en lo cotidiano que parece ser apropiada para el teatro. En contrapartida, en el *film* “(...) el material del director de cine no consiste en los procesos reales que acontecen en el tiempo y en el espacio reales, y si de aquellos pedazos de celuloide en los cuales estos procesos fueron registrados” (Pudovkin, 1999, p. 66). El teatro está restringido al palco frente a la platea, valiéndose de la carga dramática de los actores y de uno u otro recurso técnico, sino que no superan la escena.

La distinción entre el teatro y el cine no quiere atribuir la existencia del cine apenas como técnicas de producción fílmica: el montaje y los planos (Deleuze, 2017); estas y otras técnicas son soportes para la realización del filme; especialmente, el encuadramiento y los planos secuencias surgen de la sensibilidad del director, es él el autor de la obra que, siendo compleja y multiforme, nace de la imaginación. El director es determinante para dar expresión a la historia. El cine con efectos especiales —todo filme es un efecto especial— pues, no se diferencia mucho de los primeros registros en película: el tren llegando a la ciudad, la realeza desfilando para los súbditos, el trabajo en la fábrica, entre otros. Lo que hace del

cine el séptimo arte es la mano y el ojo del director; luego, en el cine de autor y también el cine-arte. Antes de la fotografía, de la dramaturgia y en la representación de las tecnologías de la información y el conocimiento (Díaz-Bernal, 2018) es el artista, el que anticipa en su ruta (*storyboard*), todas las escenas, deteniéndose en los detalles, los cuales hacen la historia fascinante.

La buena historia comienza con la intuición del director, es él el responsable por el arte que había sido mitigada por Theodor Adorno, en la obra autoral está el parámetro que distingue el arte del entretenimiento fútil. Es así que, reaparece la problematización anterior: ¿arte o industria? Para algunos críticos no hay como recibir el cine entre las bellas artes como bien lo había anunciado el filósofo frankfurtiano anteriormente. Por lo tanto, es innegable la dimensión artística en la que se reconoce el declinar del cine de autor a finales de la década de 1960; sin embargo, no se asocia esta crisis al desaparecimiento del cine de arte.

El cine es la poética de la imagen en su plenitud, las fotografías en movimiento funden palabras e imágenes, una composición de signos sensibles, la semiótica por excelencia; pues, esta es “(...) toda la cultura se considera como un sistema de signos, en el que el significado de un significante a su vez se convierte en significante de otro significado o incluso en significante del propio significado” (Eco, 1994, p. 184) entonces, el cine expresa en lenguaje fílmico la interpretación artística de las escenas de la vida cotidiana.

Narrativas del séptimo arte

La recepción del cine, después del descubrimiento de los hermanos Lumière, está acompañada de muchas expectativas; por lo tanto, no se pensaba que el invento se haría célebre como una manera de contar historias; sin embargo, hay que pensar la diversidad del lenguaje cinematográfico, el *film narrativo* es lo que encuentra mayor interés, sea del público o sea del abordaje estético; pues, allí reside el hecho artístico resultante de la composición de la palabra y de la imagen porque el cine y la literatura están situados en el mismo plano semiótico.

La literatura es el manantial para las buenas historias, esa asociación había sido percibida por el cineasta ruso Sergei Eisenstein quien en el ensayo titulado “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, identifica los personajes del maestro del cine norteamericano con matices extraídos de las páginas de Charles Dickens, quien compuso las figuras humanas extrayéndolas de los paisajes siguiendo los romances humanos. Tal procedimiento es “(...) uno de los medios más expresivos para revelar el mundo interior y el talante ético de los propios personajes” (Eisenstein, 1999, p. 185).

La cita anterior trae un elemento bastante fecundo: el hombre común, los fundamentos de la *narrativa literaria*, las figuras en el cine que, allí ganan un rostro son dotados de expresividad escénica, lo que en la obra escrita apenas es fijado en el plano de la trama, sin movilidad para acompañar la escena en su núcleo de acción. Cine y literatura componen la figura de lo cotidiano porque las mejores historias son las más plausibles, aquellas que retratan las situaciones existenciales, incluyendo hasta el cine épico el cual, parte del drama existencial de sus personajes centrales. La institución cinematográfica tiene que ver con el deseo, con lo imaginario y lo simbólico; insiste en los juegos de identificación y en los complejos mecanismos que regulan el funcionamiento de nuestra psique, de nuestro inconsciente.

La literatura complementa al cine y se enaltece cuando los hombres comunes son traídos para la narrativa, dentro de la escena, no solo para dar volumen a la acción, sino para evidenciar el contenido social de la misma; la atención dada a la singularidad de los trazos distintivos de aquellos que permanecen por segundos en el encuadre, son ellos, los que colorean la escena, también, la mayoría no sea capaz de fijarlos, o que sean percibidos solamente por un instante.

La obra en detalle, las figuras de la calle que, parecen invadir la pantalla —tal como el tren llegando a la estación— son momentos mágicos proporcionados por los lentes que captan diversos ángulos de un mismo instante que compone con otros tantos un enredo, en el cual el montaje da a los ojos lo que ellos solos no sería capaces de sugerir para la imaginación. A esta constatación llegó Merleau-Ponty (2000) en alguna de sus consideraciones sobre el cine hablado dice: “(...) con su diálogo

envolvente, completa nuestra ilusión. De ahí, se concibe muchas veces el filme como la representación visual y sonora, la reproducción más fiel posible de un drama, el cual la literatura podría apenas sugerir con palabras” (p. 97).

Las palabras del filósofo francés no están alejando la literatura del cine, lo que pretende es reforzar la composición, un complemento el uno del otro, la literatura conduce el lector a un estado poético, susceptible de compartir las expectativas del escritor, llenando espacios vacíos que, le dan vuelo a la imaginación. El *film* incorpora la virtud de la literatura e invita a la reflexión sensible en el intento de “(...) descifrar tácitamente el mundo y los hombres y de coexistir con ellos (...) una imagen no está pensada sino percibida” (Merleau-Ponty, 2000, p. 98).

Es necesario considerar la complementariedad entre los dos lenguajes, porque hay en el escritor la misma particularidad de lo cotidiano que se hace presente en el director de cine. La diferencia entre ambos está en el déficit de la escritura, lo que exige del escritor el esfuerzo magistral para componer una historia sabiendo que la escritura es el límite a ser contrapuesto para que la narrativa tenga ese ambiente artístico; por eso, la literatura está hecha de lagunas originarias en la falta de las palabras para expresar determinado sentimiento humano. El escritor, que se hace artista, ofrece en su obra el silencio, explicando; por un lado, la impotencia de las palabras disponibles en las lenguas orales y escritas y, por otro lado, es el silencio que envuelve el lector y lo que está inmerso en la trama. El director de cine parte de la misma situación en que se encuentra el escritor, su elección se concreta en la composición de imágenes para compensar y superar el marco de la escritura, conforme había mencionado Pasolini (2005) “(...) no existe un diccionario de imágenes. No hay ninguna imagen que encaje a otra para ser usada (...) el autor de cine no posee un diccionario, sino una posibilidad infinita” (p. 139). La magnitud de la imaginación del director lo lleva a encontrar la composición de las escenas extraídas de lo vivido a la situación concreta para la narrativa fílmica, es decir, lo sublime del *film* es la recreación de lo vivido.

Una última palabra sobre el cine-arte que, no se confunde como la industria y sobrevive a ella. Es propio de la producción industrial, el ofrecimiento de una calidad creciente de artefactos para el consumo de las horas de

entretenimiento, lo que se revierte en lucros cada vez mayores para los estudios cinematográficos. Por lo tanto, aún es posible experimentar lo sublime y encontrar placer en una bella historia, cuya belleza obviamente no está solamente en las escenas agradables a los ojos, la belleza de que se habla aquí es también a las situaciones de dilatación de la existencia humana llamando la atención, por ejemplo, para la fragilidad de la vida, de todas las formas de vida. El cine-arte acontece cuando la narrativa se aleja de lo factual para reinterpretarlo, sea como metáforas o —lo que es más difícil— lanzando otra mirada que consigna revelar ángulos olvidados, por ejemplo, el filme desarrolló rápidamente y su marca narrativa característica y así, *creó* sus propias historias, en vez de meramente reproducir las existentes. Así una adaptación fiel de una pieza o romance es una forma de historia única, existiendo por si solo y de manera bien distinta del original (Armes, 2006, p. 117).

El cine-arte-industria tiene gran interés de la humanidad, en esos abordajes las guerras siempre se hicieron presentes en las pantallas, la insistencia en el mismo tema causa, naturalmente, el desgaste del género. Así también, el interés del público por las guerras hace que todos los años, varios filmes dedicados a los conflictos bélicos, del presente y del pasado, ganando terreno en las salas de proyección.

El movimiento bélico ilustra bien la grandiosidad del arte cinematográfico; pues, el cine-arte deja atrás la banalización de la violencia y consigue ofrecer al espectador una lectura sensible de las privaciones inherentes a las guerras, así como también, la plasticidad de las batallas sangrientas en contraposición a la expresión fílmica; pues, en el trabajo del director —el efecto opuesto— sensibilizar para la necesidad de la convivencia armoniosa y de la tolerancia entre los hombres.

Consideraciones finales

Se defiende aquí la dimensión estética del cine; por lo tanto, hay un lenguaje fílmico como hecho artístico que solo puede ser admitido cuando los análisis no pretenden realizar síntesis reduccionistas que toman el cine por la estructura técnica cuya producción se hace mediado por la relación imagen-máquina. Negar la dimensión artística del cine en virtud de la producción industrial implica complementarse con las otras artes que

también se sirven de la producción instrumental, es decir, la fotografía, el libro, las instalaciones visuales, entre otras, donde hay buena parte de la producción artística está en riesgo de perder el estatuto por el anacronismo de la lectura estética.

El espectador tiene en la conciencia, previamente, que el *film* es el resultado de un proceso creativo compuesto de diversos lenguajes que culminan en las conjugaciones deleuzianas imagen-movimiento, imagen-tiempo, es decir, lo que se ve no es solamente el producto de la manipulación de las últimas tecnologías mediáticas, sino la cuestión más fecunda para pensar el cine en el ámbito artístico y sus relaciones con la técnica; pues, desde el inicio, las bellas artes dependen de las técnicas: la producción, la elaboración e incluso la concepción. En el cine no es diferente, sin embargo, la presencia de la mano humana es una firma en filigrana que, no es visible como tal a la autoría reconocida por la percepción del espectador. Ciertamente, la firma es lo que distingue el cine de las otras artes que traen en algún visible la marca del artista. El cine, a su vez, es una obra colectiva que trae en las imágenes algo más que el simple resultado técnico de la producción-máquina o la mera sumatoria de diferentes expresiones artísticas.

Es la firma colectiva de la autoría del filme la que le rinde un lugar entre las bellas artes, permitiendo la distinción entre el cine y la industria. Más allá del entretenimiento, el cine-arte hace posible la formación de imágenes mentales a partir de las imágenes en movimiento, ambas componen la imagen-relación. La semiótica fílmica o la imagen-relación, instaura otro movimiento que lleva al espectador hacia el *film* y, en ese mismo momento, alcanza la imaginación del espectador, adentrándose en la imagen mental elaborada por él. Estas palabras quieren insistir en la dinámica del cine que se sirve, esencialmente, de las imágenes mentales, bien como las imágenes en movimiento, siendo las técnicas de filmación, un dispositivo útil, por lo tanto, solamente ellas no dan al filme el estatuto de “artístico”.

Finalmente, resta decir que el filme, siendo imagen-relación, recurre a la acción para contar historias, sobre todo, el cine que capta al público y lo afecta, colocando en movimiento las imágenes mentales, construidas por el espectador. En esto reside la magia del cine como composición que hace el gran arte de las imágenes sublimes: las del director (imagen en movimiento) y las del espectador (imágenes mentales). Esta interacción

confiere al realismo del cine, el inicio de una obra que encierra la reflexión sin dejar el registro de la percepción cerrando con Deleuze (1984): “(...) los más puros filmes de acción valen por los episodios fuera de la acción o por los tiempos muertos entre las acciones” (p. 251).

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2005). *Dialéctica de la Ilustración*. (J. J. Sánchez, Trad.). Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. (F. Costa, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. (J. D. García Barca, Ed.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Armes, R. (2006). *On Video*. New York: Taylor & Francis.
- Aspe, V. (1993). *El concepto de técnica y arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. (J. Muñoz, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. (D. Pitarch, Ed.; A. Brotons, J. Navarro, J. Barja, M. Cuesta, y A. Gómez, Trads.). Madrid: Abada Editores.
- Berman, M. (2016). *Aventuras marxistas*. (A. M. Vidal y D. Castiñeiros, Trads.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2017). *Cine I. Bergson y las imágenes*. (S. Puente y P. Ires, Trads.). Buenos Aires: Cactus.
- Descartes. (2009). *Meditaciones acerca de la filosofía primera*. (J. Díaz, Trad.). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz-Bernal, J. (2018). Os paradoxos da representação na era da informação. *Educação e filosofia*, (31), 1675–1692. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v31n63a2017-18>

- Eco, H. (1994). *Signo*. (F. Serra, Trad.). Barcelona: Labor.
- Eisenstein, S. (1999). Dickens, Griffith y el cine en la actualidad. En J. Leyda (Ed.), *La forma del cine* (pp. 181–234). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Gramsci, A. (2018). *Pasado y presente: Cuadernos de la cárcel*. (M. Macri, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Hegel, G. W. F. (2001). *Cursos de estética*. (M. A. Werle, Trad.). Sao Pablo: Universidad de Sao Pablo.
- Hobsbawn, E. (1999). *Historia del siglo XX*. (J. Faci., J. Ainaud., y C. Castells, Trads.). Barcelona: Crítica.
- Homero. (2014). *Iliada*. (E. Crespo, Trad.). Barcelona: Gredos.
- Jaeger, W. (1997). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. (J. Xirau y W. Roces, Trads.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. (M. García, Trad.). Madrid: Espasa.
- Lessing, G. E. (2014). Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía. (S. J. Castro, Trad.). Barcelona: Herder.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Sentido y sinsentido*. (N. Comadira, Trad.). Barcelona: Península.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. (E. Nicotra, Trad.). Córdoba: Editorial Brujas.
- Platón. (1992). *República*. En Platón, *Diálogos: Vol. IV*. Barcelona: Gredos.
- Pudovkin, V. (1999). Os métodos do cinema. En I. Xavier (Ed.), *A experiência no cinema*, (pp. 66–70). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Wiggershaus, R. (2015). *La escuela de Fráncfort*. (M. R. Hassán y M. Madureira, Trads.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.