



TESIS DOCTORAL

Departamento de Periodismo y de Comunicación Audiovisual
de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona



EL DECLIVE DEL ESPECTADOR

Sobre la imagen contemporánea y sus modelos de uso

Autor de la Tesis: **DOMÈNEC FONT BLANCH**
Director de la Tesis: **RAFAEL ARGULLOL MURGADAS**

Barcelona mayo 1996

EL DECLIVE DEL ESPECTADOR

(SUMARIO)

INTRODUCCION.....	Pag. 3
I.-"ANUS MUNDI".....	Pág. 7
II.-"ARS MORIENS".....	Pág. 54
El cuerpo teórico	Pág....57
El cuerpo emocional.....	Pág. ..89
El cuerpo clásico	Pág. 125
III.-"LA VEDUTTA".....	Pág. 189
Miradas ("La ventana indiscreta").....	Pág...195
Filiaciones ("La noche del cazador").....	Pag...210
IV.- "VERITAS REI"	Pág. 222
Uno.....	Pág. 223
Dos.....	Pág. 234
Tres.....	Pág. 244
Cuatro.....	Pág. 267
Cinco.....	Pág. 294
V.- BIBLIOGRAFIA	Pág....308.

INTRODUCCION

Esta tesis plantea una mirada reflexiva sobre el presente a través de la figura del espectador, lugar de encuentro de todas las representaciones culturales. Pero la invocación de su figura no llega a través de una cuantificación empírica. El espectador está al alcance de la mano, activo, predispuesto o adormecido frente a una pantalla, pero su comportamiento social, sujeto a distintas necesidades y afectos, difícilmente resiste una mera construcción estadística ; se puede recurrir a él penetrando en la ceremonia privada de la domesticidad televisiva, pero resulta extremadamente reductivo catalogarlo en el interior de un audímetro. No se trata, por tanto, de individuos reconocidos o de un público real o simulado, menos aún de pacientes sobre cuya narrativa pudieran formularse una serie de hipótesis. El objetivo de este trabajo no es otro que la restitución de un cuadro perceptivo de la realidad social, cuyas huellas y saberes inciden directamente en el modelaje del conocimiento. No se me escapa que hay proyectos de investigación divergentes en torno al receptor de los mensajes y no pretendo negar la pertinencia de cada uno de ellos. En el reino de la modernidad los perfiles del espectador son variados y parece presuntuoso - a la par que imposible - imponer una única orientación disciplinar.

Decía Pessoa que un hombre puede disfrutar del espectáculo completo del mundo desde una silla, solo mediante el uso de los sentidos. Podemos pensar que tras esta invocación se parapeta una construcción gestáltica de la experiencia humana. . Pero uno sospecha que con sus palabras el autor del "Libro del desasosiego" apela a la imaginación del hombre - del espectador anclado en una butaca - para construir un mundo que amplie o complete el de la experiencia cotidiana.. Un universo que difícilmente puede ser capturado por la vista, idolatrado en su mera presencia epifánica

o procesado de manera sintética.. Justamente porqué la experiencia que nos sugiere Pessoa no se asienta sobre una retórica de lo evidente sino en ese oscuro territorio donde se deposita la interrogación. . Allí donde se quiebra el hábito y se acude al movimiento de los sentidos para que el individuo pueda superar el carácter efímero de su propio tiempo. En el hiato entre la creencia y el razonamiento, lo visible y invisible, el deseo y el goce se aposenta la identidad del espectador.

Mirada-cuerpo-poder, ecuación violenta en el seno de las colectividades humanas en cuyo nudo se constituye eso que hemos dado en llamar espectador. Un sujeto social atravesado por un sin fin de intereses y demandas , perdido en el laberinto de la fascinación hacia el mundo y en su dimensión crítica , inscrito en los vaivenes del espectáculo y de la escritura. . Que pretende acomodarse en la realidad a través de mediaciones rituales o con la búsqueda de una verdad tal vez imposible pero que se constituye como la más íntima manifestación de lo sagrado. Y que termina construyendo el espacio de su experiencia en función de los objetos culturales que usufructa y consume. El espectador, por tanto. . No ese público ocioso atrapado por fantasmagorias, ni ese “flaneur” curioso que habita el mundo en situación nómada y en perpetua querencia , menos aún ese calculador de imágenes que lo simula en una suerte de trance místico. El espectador como sujeto contradictorio en busca de experiencias cognitivas y afectos trascendentes.

A la hora de afrontar este trabajo es difícil eludir una singular paradoja. Se trata de reflexionar sobre alguien que parece haberse evaporado de la escena social o que cuando menos vive en un proceso de declive.. No hace falta remontarnos a hermenéuticas pasadas para vislumbrar una indigencia del presente, una experiencia radicalmente distinta de la temporalidad donde la historia parece haber perdido su profundidad en beneficio de lo instantáneo y, por ende, perfectamente combustible. En ese mundo llano abierto a todas las perspectivas parece difícil abundar en la geografía del espectador más allá del espacio de un consumo de imágenes minimalistas sometidas a un proceso de inmediata devoración. Viviendo la experiencia de lo real en un balanceo continuo entre la estupefacción de su resplandor y el efecto de su inmediato

desfallecimiento, apenas queda tiempo para la experiencia interior, para abrazar el tiempo de la espera donde el jugo de la realidad se capacita y reflexiona.. Integrado en una serie de mediaciones rituales y en prótesis tecnológicas cada vez más cotidianas y sofisticadas el individuo termina abdicando de toda confrontación, entregándose a la virtualidad que le permite escapar al orden de lo simbólico.

De ahí que nos situemos en principio en torno al iconismo contemporáneo , su fabulosa acuidad y su poder de convocatoria (bloque 1) , a sabiendas de que los cambios radicales en el régimen de la imagen, en sus técnicas de fabricación y en su capacidad perceptiva, afectan a todo el cuerpo social aunque no necesariamente originen una nueva forma de pensamiento reflexivo. El deseo hacia esta nueva mitocracia técnica incorporada en todos los discursos (desde la publicidad a los “mass-media” sin olvidar, por supuesto, los poderes públicos) y en todos los soportes de la imagen no traduce una nueva “hybris” del conocimiento humano, contra lo que pretenden muchos pregoneros. Pero es un hecho que la “telemática” habita nuestras vidas imponiendo una nueva praxis en la recepción y uso de los objetos culturales y afectando al lugar social que es el lenguaje.. Es necesario, pues, preguntarse por el nuevo estatuto de lo simbólico en este “nuevo orden” y, con ello, la identidad siempre precaria del espectador. Identidad que, es muy posible haya que buscar en los márgenes del “zeitgeist” de nuestra época, merodeando en un movimiento excéntrico donde las representaciones puedan ser singularizadas y no apiladas., las acciones humanas guiadas y no absorbidas. Solo desde este espacio atópico se nos permitirá pensar, todavía, en un espectador soberano y no en una máquina engrasada para el consumo.

Reconocer el malestar del escenario actual no ha de llevarnos, sin embargo, a un himeneo nostálgico con el pasado. No es intención de esta tesis referirse al espectador a través de unos trazos que metonímicamente aludan a una mutilación imaginaria. Después de todo, la presencia del espectador se manifiesta como opción interesada y no hay razón para que no adquiera cualidades responsables en su transacción con el mundo incluso en el iluminismo tecnológico de esta época. Pero es un hecho que el espectador que hacemos referencia se construye socialmente sobre una representación - el cine en

primer lugar - hoy agrietada y en evidente proceso de metástasis. Y en estos cada vez más poderosos cambios en el régimen de la imagen, así en sus técnicas de fabricación como en su consumo, se produce una cadena de disoluciones que afectan a la propia representación, a sus lugares de uso y a sus oficiantes. Se impone pues un cierto repaso histórico sobre un espacio que difícilmente puede ser ignorado incluso por los devotos defensores del presente: el cine tiene un siglo de existencia y por precaria y revocable que sea su verdad histórica constituye la memoria invisible de un imaginario cultural sobre el que se define el espectador. Un recorrido por el cine y la televisión (bloques 2,3 y 4) como dispositivos de representación y de simulación, como hipotéticos lugares de confusión - de con-fusión - entre el espectáculo del mundo y su reescritura. Territorios donde se fabrican buena parte de las representaciones culturales y simbólicas de nuestro tiempo y donde hay que buscar esta imbricación entre los textos y los deseos sobre la que se articula la posición del espectador.

. Esta tesis no tiene una dimensión totalizadora. En la medida que quiere formentar un cuadro de reflexión aboga por un proceder metodológico transversal para afrontar una variedad de cuestiones sobre el lugar y el saber del espectador audiovisual . . Y como sucede con todo ensayo exploratorio está impregnado de disgresiones subjetivas. Entendámonos, que toma la teoría como punto de arranque, pero que merodea en torno a la subjetividad, como no podía ser menos al tratar de sujetos sociales y no de construcciones estadísticas.. Me gustaria pensar que la reflexión en torno a este paisaje moral pueda suscitar cuestiones intempestivas sobre las aporias de nuestro tiempo. . .

I.- “ANUS MUNDI”

„Luz soy: ¡ay, si fuera noche! Más ésa es mi soledad, estar circundado de luz“.

FRIEDRICH NIETZSCHE:“Asi habló Zaratustra“

Que se me excuse la comparación, pero el estómago de esta época está estragado, y vomita en cien mezclas diferentes restos de la misma comida“.

ROBERT MUSIL „Ensayos y conferencias“

„Quod Manducamus, in nostrum corpus convertimus“

SAN AGUSTIN „Las Confesiones“.

I-1

Si hay una contraseña que pueda aplicarse a la sociedad contemporánea dominada por la comunicación de masas es, justamente, la desmesura de lo visible. En el entramado tecnológico de la información, la cultura y el ocio todo se expone, se ofrece a la contemplación previa conversión en imagen. Una trama ininterrumpida e infinita de imágenes en sucesión ordenada que fundamenta el cuadro general de todo lo que existe, de todo lo que pueda tener lugar en la comunicación humana.

Imágenes que habitan el espacio del hombre como reclamo, apelan al mero deslumbramiento estético y, una vez disipada la ilusión, entran en un vertiginoso proceso de desgaste. Imágenes que relampaguean en una perfecta hemorragia para relacionar las cosas entre si en lugar de discernirlas. Imágenes evanescentes, efímeras, que no dejan huella porque solo se justifican en su inmanencia sin otra razón que su nombre ni otra identidad que la que les otorga su forma. Imágenes, en fin, que remiten a la identidad del tiempo y a la de la luz, transformando su visión y consumo en materia prima de la velocidad. La celeridad de las imágenes, convertidas en cronógrafos del tiempo, es un correlato del desarrollo de las tecnologías del audiovisual - multiplicidad de fuentes de información, miniaturización y rapidez de las prótesis, satelización etc - y ambas, fuentes y senales, se rigen por el culto a la velocidad que parece ser la única fuente de fruición de nuestra época.¹ .

¹ La confluencia entre el arte de ver y la „vitesse“, constituye uno de los núcleos centrales de la aportación teórica de PAUL VIRILIO, en especial sus libros „Esthétique de la disparition“ Editions André Balland Paris 1980 (existe traducción castellana en Ed. Anagrama, Barcelona 1988), „L'horizon négatif“ Editions Galilée Paris 1984 y „La machine de vision“ Editions Galilée Paris 1988. Al margen del carácter apresurado de algunos de sus argumentos y de una cierta retórica iluminista en sus predicciones, la reflexión de Virilio sigue siendo válida para entender muchos desvarios de la modernidad así como la nueva „lógica“ perceptiva del universo contemporáneo dominado por los media.

„Lo que caracteriza a las sociedades avanzadas - señalaba Roland Barthes en 1980 - es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antano, creencias.²“. Pero acaso este inconmensurable poder de lo visual, esta perspectiva totalitaria de la omnivisión no llevan implícitos una nueva creencia fundamentada en el sentido común y la retórica de la certidumbre ? Acaso la imagen, y con ella las máquinas de visión, no invitan a la sociedad a mirarse jubilosamente estableciendo con ello un sacralizado orden de los acontecimientos ?³ No edifica esa „cultura de la imagen“ con la que se reconocen las sociedades industriales de Occidente durante la segunda mitad del siglo XX , un nuevo fanatismo religioso, atrincherado en formas paganas de consumo ?⁴

. Sin embargo es nuestro único paisaje lógico. Porqué fuera de este „inland“ iluminado por el poder de los „media“ no hay nada, más allá de este espacio flotante en perpetua disponibilidad parece habitar el vacío. Bajo la forma de un simulacro de verdad, la representación icónica ha invadido todos los resquicios de la experiencia y, como buen campo osmótico, ha impregnado todos los ritos sociales y los mecanismos productores de cultura, estableciendo la medida de la relación del sujeto con el mundo. No existen objetos que no conozcan previamente escenificación, productos que no se anuncien, sucesos que no sean presentados como relatos especulares. El mundo queda circunscrito a un encuadre y el sujeto a una imagen pública. No es tan solo que la imagen valga como prueba de algo, es que su insustituible presencia ha convertido el „esse est percipi“ del

² ROLAND BARTHES: "La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía". Gustavo Gili de. Barcelona 1982 Pag.199

³ "Por donde quiera que paseemos la mirada hallaremos la misma fábula, la misma invitación, idéntica exigencia: eso es todo y solo lo que ocurre...no será este otro nuevo espejo para alondras, otra Caverna?. MIGUEL MOREY : "El orden de los acontecimientos". De. Península Parcelona 1988 Pag.88.i

⁴ "Cultura de la imagen" entendida como sistema de pautas tanto para convertir la imagen en objeto cultural, cuanto para hacer de la imagen misma un objeto de culto. Véase JOSE LUIS PARDO : "La banalidad" De. Anagrama Barcelona 1989. Pags.19 y 177.

obispo Berkeley en la norma irrefutable de nuestra existencia. De ser sujetos de la imagen hemos pasado a estar sujetos a ella, a estar poseidos por ella⁵ .

Este supermercado de imágenes tiene distintos territorios donde desvelarse. En propiedad, carece de un mapa definido ya que convive entre muchos paisajes. La geometría del audiovisual, contenedor de la mayor parte de las imágenes instantáneas y múltiples que nos solicitan, impone una una imagen „multi“, suspendida en el aire, en permanente estado de flotación ,en la que ya no cabe obsesionarse por la pureza de sus componentes. La contaminación permanente de imágenes así como la turbulencia de sus intercambios - de la pintura a la fotografía, del cine a la televisión, de la televisión al video, del video al ordenador y al cine, del clip publicitario a todos los demás regímenes, sin olvidar esa nueva generación de imágenes sintéticas que tiende progresivamente a deglutir todo el entramado icónico anterior, introduciendo una ruptura tanto en su morfogénesis cuanto en sus regímenes de figuración - hace que difícilmente se pueda aislar una categoría particular de imágenes en beneficio o perjuicio de las demás. Las imágenes son obligadas a instalarse en un tránsito, en un paso continuo, en unas condiciones circulatorias que las abocan a diversas pantallas. Situación de transmediabilidad que cuestiona la teoría de los soportes fundada sobre el determinismo del progreso técnico en beneficio de un registro sobre los dispositivos de producción y reproducción de las imágenes y de la superficie-pantalla donde se aposentán y administran... E impone una permanente hibridación entre todas las categorías de imágenes y entre las diferentes lógicas figurativas (de la imagen analógica a su conversión numérica por tratamiento digital) dentro de un proceso de decidida fantasmaticación de lo real. .

Sobre estos trasvases técnicos, la imagen contemporánea vive una doble tensión que determina su fuste estético y, a la postre, su eficacia económica. Me refiero a la

⁵ „Que el ser humano fuera creado, según el Génesis, a imagen de , significa literalmente que pertenece a la imagen, que se aprueba a si mismo bajo la mirada de la imagen". GEORGES DIDI-HUBERMAN : „Devant l'ímage" Editions de Minuit Paris 1990. Pag.228

pérdida de línea divisoria entre el movimiento y la inmovilidad, por un lado, y al progresivo desmarque de los valores de analogía por otro. Tensiones ambas que, sin duda, se aposentan sobre una confrontación mayor entre figuración y desfiguración, imagen mecánica e imagen numérica.

Inmersas en un fluido permanente con su correspondiente estela funeraria, dispuestas en una trayectoria errática entre la aparición y la desaparición⁶, las imágenes parecen necesitadas de una fijeza que las consagre. Esa "vida de imagen" de las imágenes solo es posible con la detención del movimiento, con una congelación momentánea que permita distinguir una identidad, siquiera débil, entre la indiferencia. De ahí que en la movilidad de formato y soporte de las imágenes tecnológicas resurga con fuerza la foto-fija como efecto de imagen. Como señala Jacques Aumont "*estamos habituados a verlo todo en forma de foto, el ojo fotográfico se ha "democratizado", la foto se ha convertido en una prótesis de la visión en general*"⁷ La analogía entre la imagen fotográfica y la percepción común permite que la imagen congelada busque el derecho de vivir entre sus semejantes aunque sea en coyunturas espacio-culturales quasi instantáneas. No se trata de ese punto singular o instante expresivo que ha constituido el arte de los grandes fotógrafos (tipo Kertész, Klein, Doisneau, Frank o Cartier Bresson)⁸, ni mucho menos de ese "punctum" con el que Barthes trazaba su recorrido pragmático y existencial hacia la fotografía.⁹ No es la detención en torno a un punto fulgurante, sino la irrupción

⁶ "Les images existent d'autant plus qu'elles défilent, c' est a dire, qu'elles disparaissent...l'image n'existe qu'en fuite". PAUL VIRILIO. "Esthétique de la disparition" Op. cit.

⁷ JACQUES AUMONT: "Imagen, rostro, paso". Texto incluido en el catálogo "Passages de l'image" Op. cit. Pags. 252-257.

⁸ La instantánea fotográfica creada a partir de 1860 es una noción fundamentalmente estética. Su condición de tiempo sintetizado no amaga el carácter fabricado y reconstruido del suceso real que dice representar, a menos que se considere el instante esencial desde la óptica banalizadora de la Polaroid. Sobre la representación del espacio y el tiempo en la imagen remito al libro de JACQUES AUMONT: "La imagen". Ed. Paidós Barcelona 1992 Pags.223-261. Por lo que se refiere a la fotografía como "imagen-artefacto" con sus correspondientes reglas de percepción y de utilización, remito al pertinente trabajo de JEAN MARIE SCHAEFFER: "La imagen precaria". Ed. Cátedra. Madrid 1990. Pags.80-85

⁹ ROLAND BARTHES : "La cámara lúcida" Op. cit. Pags.85-110.

violenta del campo fotográfico en el flujo de imágenes móviles que nos circundan. Como si se tuviera la necesidad de recurrir a mecanismos de reconocimiento visual (sistema por el que el mundo, el cuerpo y los objetos parecían definirse, al menos hasta la llegada de la tecnología digital y la consiguiente cosificación de la imagen según modelos numéricos) para compensar la crisis de figurabilidad de las imágenes.; aceptar implícitamente un movimiento-inmovilizado (a la manera de las cronofotografías de Marey y Muybridge) para asegurar una panorámica percepción común..¹⁰.

Podemos encontrar múltiples ejemplos de esta fijeza momentánea de la imagen en medio del flujo figurativo. En el spot publicitario cada vez más necesitado del signo o imagen de marca como remate comercial., y en la imagen televisiva apuntalada sobre la representación de la figura en el tiempo real e instantáneo (y dado su papel de contenedor de imágenes, no parece casual que muchas fotografías de reconocimiento lleven inscritas el anagrama de una cadena televisiva).. Podemos localizarla en el cine, espacio donde el arcaísmo fotográfico ha jugado un papel fundamental como puente hacia un tratamiento pictórico y conceptual de la imagen filmica,¹¹, cada vez más afectado por el plano congelado o por la foto-fija promocional que condensa en si misma toda la película.¹²

¹⁰ .Sobre esta forma de "visibilidad de lo real" y de ilusionismo perceptivo cercanos a los primitivos panoramas circulares de mitad del siglo pasado, abundan Philippe Dubois y Michel Frizot en sendos textos publicados en la excelente revista "Cinémathèque" nº 4-6. (1994).

¹¹ Son los casos, bien distintos entre si, de esa imagen-reserva que ha congelado un final inalcanzable o de esas imágenes óptico-sonoras puras de cierto cine moderno (de Ozu y Dreyer a Antonioni y Godard) subordinadas a un determinado tiempo tensivo de lectura. Para estas cuestiones, GILLES DELEUZE : "La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2" Ed. Paidós Comunicación Barcelona 1987. Reflexiones particulares sobre la relación cine-fotografía-pintura y, por ende, sumamente pertinentes para esta dicotomía entre la imagen fija y el movimiento pueden encontrarse en los textos de NOEL BURCH: "Pour un observateur lointain" Ed. Cahiers du Cinema Gallimard y PASCAL BONITZER: "Dècadragés. Peintures.Cinéma" Editions de l'Etoile Paris 1985.

¹² Serge Daney se refiere a la detención de la imagen cinematográfica como de un verdadero virus fin de siglo. No es tanto solo el gesto apropiador del cinéfilo que a través del magnetoscopio-video busca incesantemente que los movimientos cesen para retener la magia de la imagen ; es también la inmovilidad de una imagen cualquiera la que permite contener buena parte de los films actuales y despedirnos de ellos en su congelado., SERGE DANÉY: "La última imagen".. Texto incluido en el catálogo "Passages de l'image" Op. cit. Pags.250-252.

Y aunque de forma más aleatoria, podemos descubrir cierta fijeza incluso entre las imágenes del planeta video , ya sea entre las instalaciones tecno-estéticas nutridas por un amontonamiento de monitores, ya sea en ese aluvión de imágenes aleatorias del clip donde el estímulo escópico y sonoro fusiona el collage con el tiempo muerto. ¿Cabe inferir, con ello, un triunfo de la foto fija sobre la foto en movimiento, de la fotografía sobre el cine? Es dudoso si tenemos en cuenta que mientras el cine se ve afectado por el fotograma y la imagen congelada, la fotografía se coloca, a su vez, ante todo aquello que parece animarla (la imagen movida, el barrido, el collage...) buscando tanto unos efectos estéticos cuanto una compensación al carácter mortuorio de la imagen-huella. . En realidad, parece más bien un triunfo de la “imago” unitaria y autenticadora - de la marca - para contrarestar no solo la polución de imágenes que circulan en el entretejido social sino también su progresiva desfiguración en forma de trama o trazo.. Y, naturalmente, funciona como un exorcismo de tiempo frente a la angustia de fragmentación y disipación del sujeto que mira.. Cuando el marco-pantalla ya no supone una frontera tangible para la acuidad y transmediabilidad de las imágenes, se hace necesaria una fracción de tiempo inmóvil para conceder a la imagen cierto valor eventual, pero también para indicar como debe ser recibida de acuerdo a ciertas convenciones.

De ahí podría deducirse la formidable discusión que entrañan las imágenes, pero también la insatisfacción teórica que se constata en torno al acuoso paisaje de la visibilidad moderna. Es probable que ciertos parámetros hermenéuticos en torno a la imagen como objeto de análisis se encuentren en vías de agotamiento (en propiedad la imagen desaparece como noción teórica una vez traducida en software) y que sea necesario un nuevo régimen discursivo para rendir cuentas de la post-moderna contingencia visual. Pero la realidad es que en este lugar de imágenes y máquinas de visión reina una especulación frágil cercana al orden de lo relativo en el que todo atributo parece estar liberado de demostración.. Tal vez por ello nos parece insuficiente el concepto de “civilización de la imagen” con la que se ha pretendido definir una parte de este siglo ya que, en el fondo, amaga más cuestiones de las que pretende resolver. Traduce el sentimiento de vivir en medio de un flujo o saturación de imágenes , pero

supone una interpretación reduccionista de la historia de la iconicidad, desde la arqueología de la imagen y la liturgia religiosas hasta nuestros días.¹³ Y en tanto que diagnóstico predicativo, la “civilización de la imagen” termina convirtiéndose en un embudo moral para apuntalar discursos deploradores o propagar entusiasmos sociológicos por parte de los numerosos ventrilocuos que buscan quorum en la post-modernidad,¹⁴ sin dimensionar en ningún momento la autonomización absoluta de la visualidad. que define esta época... Tampoco parece claro que los “obstáculos epistemológicos” en relación al desarrollo tecno-cultural de las sociedades occidentales puedan superarse a través de un nuevo pensamiento de la “techné” que prolongaría, aún sin pretenderlo, el viejo y optimista modelo analítico de McLuhan de los años sesenta.¹⁵ Según este principio, el nuevo orden visual que desarrollan las tecnologías comunicativas supone un desafío para cualquier disciplina y su construcción aleatoria no permite otro enfoque que una teoría de la simulación entendida no como un proceso irreversible y victimario a la manera de las tesis de Baudrillard, sino como una fuerza autónoma capacitada para abandonar el espacio de la representación y para construir un nuevo imaginario.¹⁶ En fin, una tercera opción de carácter más filosófico nos parecería más cercana para definir

¹³ Un acercamiento a la iconoclastia antigua puede verse en MANLIO BRUSATIN: “Historia de las imágenes” Julio Ollero de Madrid 1992. En torno al paso entre la imagen espiritual y la imagen visual, merecen consignarse las obras de JACQUES AUMONT : “La imagen” Op. cit. y REGIS DEBRAY: “Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente”.Ed. Paidós Barcelona 1994.. Para una arqueología de lo audiovisual remito a los dos brillantes estudios de JACQUES PERRIAULT : “Mémoires de l'ombre et du son” y “La logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer” editadas por Ed.Flammarion. Paris 1981 y 1989 respectivamente.

¹⁴ Son las variables discursivas de Jean Baudrillard, por un lado, y de los profetas de la maquinaria mass-mediática y la cultura chicle como Gilles Lipotewski, por otro.

¹⁵ La tentación de levantar acta notarial de las tecnologías contemporáneas y de los lenguajes expresivos que vehiculan es fuerte. Tanto como la verificación del alcance de los cambios en el terreno de la producción generalizada de imágenes y en las superficies de almacenamiento y difusión. Pero no figura en nuestros objetivos resaltar el proyecto ecuménico de la tecnología ni abrirse a significaciones renovadas sobre la Imagen, el Arte, la Tecnología y la Publicidad, mitemas de cegadora luz que en las postrimerías del siglo parecen rearmar cualquier descreencia.

¹⁶ Es el caso de los textos, brillantemente argumentados, de Edmond Couchot sobre la imagen de síntesis. O de algunos teóricos italianos recientes como Mario Perniola, Gianfranco Bettetino o Fausto Colombo, en los textos del libro colectivo : “Videoculture di fine secolo” Liguori Editore 1989 (trad. española “Videoculturas de fin de siglo” Ed., Cátedra, Madrid 1990).

la instancia antropológica de nuestro presente, sino fuera porqué flota sobre la indeterminación. Abunda sobre dos condiciones indecibles de la imagen como son su carácter inefable (sobre el que han insistido autores como Barthes o Deleuze siguiendo el hilo imaginario de una larga historia que se remontaría a los textos de San Agustín y los apotegmas de Nicéforo) y su condición de misterio vinculado a lo Sagrado. Tal vez porqué este concepto suele resbalar entre los agnósticos, un teórico de talla como Raymond Bellour remonta un breve recorrido histórico desde el Renacimiento hasta hoy para certificar la crisis de la imagen, iniciada en el siglo pasado con la aparición de la fotografía, y su entrelazamiento de pasos que atestiguarían la tensión que hoy viven las imágenes y que parece devolverlas a su condición de enigma.¹⁷ .. Un misterio que deviene conceptual antes que iconográfico. Destacadas sobre el cuerpo del mundo las imágenes movilizan valores contradictorios a costa de no constituir en sí mismas un valor seguro.

I.2.-

.Hablar de las imágenes visuales significa interrogarse sobre su visión. Puesto que no es la proliferación de imágenes, fijas o móviles, sino su conjugación lo que nos interesa, se trata de reflexionar sobre las aportaciones de las imágenes que nos circundan en el fondo de nuestra industria cultural. No tanto el proceso perceptivo, sujeto históricamente a una compleja gama de registros y creencias, ni las experiencias de

¹⁷ Prefacio al catálogo de la exposición „Passages de l'image" organizada por el Centro Pompidou de Paris (1990).

aprehensión según principios de psicología gestáltica ¹⁸, cuanto la apropiación de su sentido y su destino social. Esto es, para qué sirven las imágenes (o para que se las hace servir sobre la base de estrategias encarnadas o anónimas) y para qué se utilizan. Se comprenderá fácilmente que esta construcción sobre el valor de uso de las imágenes constituye el hilo imaginario que nos conduce hacia el receptor, en definitiva el auténtico censor y depositario de toda producción icónica.

.Se advertirá en el párrafo anterior una sustitución de la figura del *espectador* - concepto central en esta tesis - por la del *receptor*, cambio que me interesa retener como objeto de análisis ya que, a mi juicio, desborda la simple variable semántica. La tradicional analogía entre los destinatarios de la imagen - de sus significaciones y de sus usos - y el espectador, parte de la idea de que la percepción no es un acto simple, que el proceso de mirar es un proceso activo y selectivo. O dicho de otro modo, la percepción no funciona como un registro directo de la realidad sino como una construcción mental. Según este modelo de la teoría perceptiva que desde la Gestalttheorie hasta la corriente psicologista capitaneada por la obra monumental de E.H. Gombrich se ha aposentado sobre las imágenes artísticas ¹⁹, la percepción natural aparece integrada en un proceso interpretativo, de tal modo que la captación de las cosas y los objetos del mundo equivale a una captación del sentido que los constituye. Y en la medida que percepción y semiosis forman un nudo inextricable regido prácticamente por las mismas leyes., mirar una imagen requiere tan solo un aprendizaje, lo que lleva a un teórico como Gibson a hablar de una "percepción mediada" con respecto al mundo visual al objeto de delimitar lo que el objeto es físicamente y lo que representa. ²⁰

¹⁸ Sobre estas cuestiones que abren el espacio a constantes históricas e interculturales de indudable interés remito al libro de JACQUES AUMONT: "La imagen" op. cit., en especial la primera parte del segundo capítulo. Pags.81-101. Asimismo, SANTOS ZUNZUNEGUI : "Pensar la imagen". Ed. Cátedra/Universidad del País Vasco Madrid 1989f. Pags.27-52..

¹⁹ La obra de E.H. GOMBRICH: "Arte e ilusión" Gustavo Gili De. Barcelona 1979 puede considerarse como el máximo exponente del realismo perceptivo, así como del ilusionismo en las artes visuales. En coordenadas parecidas se mueve el texto de GAETANO KANISZA: "Gramática de la visión. Percepción y pensamiento" Ed. Paidós Barcelona 1986..

²⁰ JAMES J. GIBSON: "La percepción del mundo visual" Ed. Infinito Buenos Aires 1974.

Ahora bien, esta construcción , apta metodológicamente para el análisis de las imágenes artísticas para las cuales fuera inicialmente pensada, encuentra resistencias en el modelo visual de este fin de siglo..Hace ya varios años advertía McLuhan como las fuerzas implosivas de nuestro universo visual tenderían a modificar todos los sistemas tradicionales de organización, incluido, por supuesto, el régimen de comunicación de los media. ²¹ Con posterioridad los estudios sobre la “ecología” de la imagen., sesgo renovado sobre la analítica visual en las últimas décadas, han puesto el acento en la cuantificación icónica y el flujo visual como condicionantes para un comportamiento receptivo.²² .. Nadie puede poner en duda que en la historia de las imágenes existieron épocas en que el espacio icónico proponía una fijeza para consagrar una determinada visión del mundo. Pero cuando la imagen se reproduce para mejor autofagocitarse, cuando se inscribe en un “potlach” reversible y superponible, la consagración deviene consumo acelerado. La hemorragia de imágenes no genera fulguración singular , que exigiri a, por lo demás, un proceso cognitivo y una participación de tiempo, sino simple y epidérmica irradiación para una visión que se torna intermitente y ociosa. La caída del agua es portadora de acontecimiento hasta que se transforma en catarata. Como ese explorador solipsista creado por Italo Calvino, Palomar, abandonado al azar de lo imprevisible que descubre en la multiplicación de los fenómenos el final de la incertidumbre, ²³ , así el moderno cazador de imágenes ante la kermesse de imágenes y sonidos de la modernidad.

²¹ MARSHALL MCLUHAN: “La comprensión de los medios” Ed. Diana. Méjico 1968..

²² cf ABRAHAM MOLES: “L’image. Communication fonctionelle”. Ed.CAsterman Paris 1981. Pags.31 y ss..

²³ Palomar se acerca a la playa decidido a capturar instantes. Busca con la mirada una ola del mar y enseguida se da cuenta de que difícilmente puede aislarla de los elementos que concurren a formarla y de los efectos que provoca. Pero hete aquí que enseguida comprueba la inutilidad de su empeño. A los pocos minutos de llegar comprueba que las imágenes se repiten, que a una ola le precede otra y le sigue otra que la empuja. Al comprobar que todas las olas son iguales, el contemplador abandona su empeño.. ITALO CALVINO: “Palomar” Alianza Ed.Madrid 1985.,

De este modo, en el contexto actual de densificación iconográfica difícilmente se puede definir al sujeto que mira y recibe la imagen según el modelo espectral al uso. Los procesos cognitivos que ponen en funcionamiento unas modalidades de saber para describir el funcionamiento del espectador frente a la representación, como ha señalado David Bordwell a propósito de la narración cinematográfica,²⁴ raramente pueden aplicarse de forma mecánica al receptor de cualquier imagen u objeto visible por más que, como ocurre con todo texto visual, componga un marco de significaciones..²⁵ Se objetará que no hay imagen exterior al campo del lenguaje y que *“en la medida que libera un sentimiento de tiempo es forzosamente porque el espectador participa y añade algo a la imagen”*.²⁶ Sea. Pero no es menos cierto que por si misma la imagen no incluye tiempo y que una vez disuelta en el instante de una mirada escapa a toda economía del signo.para entrar en el registro puramente imaginario del sujeto como *“imago”* narcisista según la configuración psicoanalista lacanina.²⁷ Así pues, partimos de una serie de emparejamientos entre observador y espectador, creencia y saber, pura recepción visual y formas de pensamiento. no como divisiones insuperables sino como funciones distintivas en el centro de todas las representaciones mediáticas..

²⁴ DAVID BORDWELL: "Narration in the Fiction Film" University of Wisconsin Press 1985.

²⁵ A estas alturas resulta harto discutible parapetarse en una supuesta intencionalidad comunicacional de las imágenes, signo distintivo de cierta teoría de la información, entre otras razones porque la mayoría de imágenes que transitan por el tejido social carecen de objetivo comunicacional preciso o, de tenerlo, no resulta transmisible a través de la propia imagen.. Incluso el modo de subjetivación que el espectador deposita sobre la génesis de la imagen fotográfica - el "archè" según JEAN MARIE SCHAEFFER: "La imagen precaria" Op. cit. Pags.32 y ss - no traducen su configuración ni mucho menos su modo de empleo, al menos en todas aquellas imágenes no ligadas a otros estímulos que los puramente visuales. y que, a la postre, no son más que instatáneas de un suceso

²⁶ JACQUES AUMONT: "La imagen" Op. cit. Pag.172.

²⁷ Es sabido que para Lacan la noción del imaginario remite a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras y que estas formaciones imaginarias son imágenes ilusorias en relación a su encuentro con lo real (desde la imagen especular del estadio del espejo hasta las identificaciones ulteriores).cf. JACQUES LACAN: "El Seminario Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis". Ed. Paidós Buenos Aires 1987. Y "El Seminario III.Las Psicosis.Ed.Paidós Barcelona 1984.

Resulta obvio que no cabe hablar de la civilización tecnológica de la imagen sin una suerte de “consensus gentium” que la ratifique y que se constituya en espejo de sus propias coordenadas y tensiones. Como desorden y turbulencia del mundo, la geometría de la imagen se aposenta sobre el fondo desorganizado del presente alterando todos los hábitos perceptivos en relación a las artes visuales , la cultura y el ocio. Esta „indecisión“ de la imagen se erige en testimonio de nuestra propia tensión existencial, de nuestra fe perceptiva balanceándose permanentemente entre la inercia y la patología. Una situación de precariedad doblega nuestra condición de “espectadores” replegados en torno a una energía luminosa diferida , cual Narcisos autómatas necesitados de prótesis para sobrevivir.²⁸ , o abrazados al fantasma de Icaro en un espacio en permanente flotación. Instalados en el vértigo dispersivo de la propia imagen terminamos siendo meros observadores de un mosaico que nos captura en su luminancia..

Para definir esta inestabilidad del receptor, Santos Zunzunegui propone la fórmula de “*spectator in loco*” en contraposición con el “*spectator in fabula*” de los medios tradicionales (cine/televisión)..”*Circulando entre un mar de imágenes - señala - , el espectador se lanza a la búsqueda de una posición transitoria que permita la constitución instantánea y fulgurante de una brizna de sentido. Inmersión, menos en una obra que en un dispositivo, menos en un sentido que en un simulacro, menos en un mundo que en una representación que nunca acaba de constituirse como tal*”.²⁹ . Huelga decir que el autor concreta su perspectiva en la imagen-video y más específicamente en el video de creación que se propone destrozarse el quiasma de la visión a través de una variada gama de superficies reflectoras y de instalaciones escenográficas, esos “*dispositifs de captation/production/perception de l’image et du son...système générateur*

²⁸ Esa luz paraóptica o indirecta a que se refiere PAUL VIRILIO para definir la omnipresencia en nuestras vidas de las máquinas de visión, instrumentos privilegiados de las sociedades tecnológicas avanzadas. „La luz indirecta“ Revista Cuadernos del Norte n 54. Oviedo 1989. Pag.33.

²⁹ SANTOS ZUNZUNEGUI: “Pensar la imagen” . Op. cit. Pag.233.

qui structure l'expérience sensible", según la fórmula de Anne-Marie Duguet. ³⁰. Atrapada entre monitores, nos encontramos con una puesta en escena minimalista y performativa de todos los dispositivos originarios de representación - extraños espejos y "camera obscuras", tavolettas, grutas y arquitecturas teatrales - que busca devolvernos nuestra condición de animales catóptricos. ³¹ Y un mosaico de imágenes violentamente incrustadas que, aún buscando una referencia insembrada en el mundo de la cultura (de los collage cubistas a los "ready made" de Duchamp), terminan designándose como apariencias mudables y caducas prontas a autofagocitarse. Jean Paul Fargier ha subrayado con exactitud esta deyección de la imagen-video que implosiona sobre sí misma: *"Ni una sola imagen queda intacta. Todas vuelan hechas trizas. Escisión perpendicular, cuadro superpuesto como máscara, cuadrícula, filtrado, estiramiento, temblor, borrón, estroboscópica, remanencia; procesos de incrustación, de sobreimpresión... Cada imagen está siempre parasitada por otra u otras imágenes; se aglomeran ante el portón. Al encuadre que destaca y contempla algo único le sucede la cuadrícula que encadena trozos dispersos, de una totalidad imposible de recomponer. Lo que importa es la impresión de saturación y de desparramo..."* ³²;

.Hay que dar, no obstante, un paso más y constatar que lo que vale para el video sirve en buena lógica para cualquier régimen de imágenes. De hecho, la imagen video (con todos sus virtuosismos y sus inventivas minimalistas) puede considerarse como el verdadero taxema de la modernidad y su aplicación contagia toda la producción mediática, desde este pandemonium de colores y formas de la publicidad hasta buena

³⁰ ANNE-MARIE DUGUET: "Dispositifs" Revisada "Communications" n° 48 Editions du Seuil Paris 1988. Pag.226.

³¹ Una "historia" del video acogiera, a buen seguro, las "obras" de Nam June Paick, Bill Viola, Gary Hill, Peter Campus, Woody Vassulka, Robert Wilson, Thierry Kuntzel o Antoni Muntadas entre otros nombres. Pero es un hecho que su difusión experimental (vendida por un igual como efecto subversivo frente a la elephantiasis del cine y el adocenamiento de la televisión, cuanto por su remarcada sofisticación estética) limita estos trabajos a un "gesto artístico" marginal que, sin carecer de interés, evidencia muchas fisuras en su decurso.

³² JEAN PAUL FARGIER: "Polvo en los ojos". Texto incluido en el n° 9 de la revista "Telos". dedicada al video. Fundesco Madrid 1987. Pags.52-56.

parte de las representaciones ficcionales de los media (nutridos, además, por numerosas imágenes sintéticas obtenidas electrónicamente).³³ La televisión, sin ir más lejos. Allí donde la implosión de la imagen llega al paroxismo en la medida que aúna el ofrecimiento fragmentario y heteróclito de la programación con la práctica inerte del zapping por parte de un receptor (dudosamente catalogado como *"spectator in fabula"* por Santos Zunzunegui). zambullido, cual Narciso, en un estanque profundo y arremolinado de imágenes.. Como señala Edmond Couchot *"avec le mode de distribution de l' image propre à la télévision, l'effet d' incrustation est d'autant plus sensible que l'image est devenue un meuble...déversant brutalement dans l'espace clos et protégé où vit le spectateur, dans son intimité, un flot difficilement répressible d'images, ou plus précisément d'événements visuels et sonores qui ont lieu ailleurs, dans un autre espace"*.³⁴ Pivotando siempre sobre un soporte, la imagen-video sobrevuela continentes fluorescentes, remonta espacios en dirección al cielo o flota en el universo hasta incrustarse en nuestras narices y darnos sensación orbital desde nuestra posición de culos sentados.

Si existía un ojo acostumbrado a la gramática rutinaria de la visión completa ha perdido la batida con el ballet icónico de nuestro entorno. El espacio es solo un fondo donde van y vienen, rebotan, todas las imágenes, con independencia de su soporte físico y de su función. Y en este movimiento centrípeto el observador, inerte o transeunte, solo aparece comprometido en la mera exigencia óptica.. Momentáneamente el ojo queda enganchado (con riesgos de irridiación retinaria) ante el bricolage colorista que se impone como evidencia. Pero en propiedad, en este tiempo de euforia estupefacta vive la imagen como "rigor mortis". Ninguna de estas imágenes que se atropellan ante su mirada y momentáneamente le descoyuntan va a tener una regulación interna, todas están pensadas

³³ Un análisis del clip como figura central de la post-modernidad sigue estando pendiente. Apuntes sobre el modelo clip y su función en la programación televisiva pueden encontrarse en JESUS G.REQUENA: "El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad". Ed.Cátedra Madrid 1988

³⁴ EDMOND COUCHOT: "La mosaïque ordonnée". Texto incluido en el nº 48 de la revista "Communications" dedicado al video. Op. cit. Pags.79-87.:

para un hostigamiento de la vista y el oído previo a su inmediato olvido. Aunque circunscrita al paisaje americano, la fórmula lapidaria de Baudrillard casa con todo el tráfago icónico actual. *“Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar”*.³⁵

. La acuidad de esa galaxia de imágenes tiene un valor alucinógeno. O si se prefiere una indexación publicitaria como esa luna capturada por la televisión y transformada en un gigantesco spot luminoso que preside el film *“La Voce della luna”* (1989), admirable lección testamentaria de Fellini y diabólica glosa sobre el carrusel de artificios que jalonan nuestro paisaje imaginario . Efectivamente, puede que a estas alturas no sepamos que es una imagen y debamos ponerla entre paréntesis desde un posicionamiento fenomenológico sobre el que grava todo el peso de la tradición histórica metafísica, pero su materialidad, reprovisual o numerizada hace pensar en un triunfo de la transparencia sobre el enigma o, cuando menos, permite circunscribir parte de sus secretos. Una vez pulverizada como concepto, la imagen se convierte en objeto y se instala en el corazón mismo de la mercancía.

. No hace falta comulgar a pies juntillas con los presupuestos “francfurtianos” sobre la industria cultural para advertir que la imagen (como cualquier objeto artístico/cultural, por otra parte) deviene mercancía ya que está llamada a satisfacer necesidades de consumo y distracción. Y desde este punto de vista, desaparecen buena parte de las variables entre la imagen explícitamente publicitaria y la imagen “artística”. En ambos casos, tratase de una imagen transitiva y seductora configurada como un campo absoluto, un objeto pleno que se agota en su estar ahí y ser vista, ya que carece de contrapartida en lo real.³⁶ *“¿Civilización de la imagen? - se preguntaba Gilles Deleuze -. De hecho se trata de una civilización del tópico, donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes, no forzosamente en ocultarnos la misma cosa sino en ocultarnos algo en la*

³⁵ JEAN BAUDRILLARD: “América”. Edif. Anagrama Barcelona 1987. Pag.19

³⁶ JESUS G. REQUENA : “El spot publicitario: Las metamorfosis del deseo”. Ed.Cátedra Madrid 1995.. Pags.19 y 27-48.

imagen"³⁷ La realidad que se nos oculta es su carácter de persuasión, el vacío en el que se instituyen como discurso de la mercancía en busca de una adhesión del destinatario. Detrás del valor informativo y emocional de las imágenes - estén o no inscritas directamente en el género publicitario- se disfraza un subterfugio en forma de eficacia. Es ahí, en el proceso retórico de persuasión ideológica donde se traban las maniobras de ocultamiento a que se refiere Deleuze, y no en el proyecto publicitario que suele exhibir abiertamente su intención más allá de excesos subliminales, como acertadamente señala Jesús González Requena a propósito del spot.³⁸ .

Y en esta ruleta de imágenes que se ratifican en su permutabilidad y su redundancia, el "espectador" comparece solamente como sujeto deseante capturado por una visualidad agresiva.. A nadie se le puede escapar el hecho que toda sociedad "ordenada" que da órdenes en función de la visibilidad necesita consumidores dóciles y productivos. No un espectador crítico que cuestione el valor predictivo de las ilusiones inherentes a todo mensaje, sino un jubiloso convidado de piedra. Un consumidor vagabundo colocado frente a una malla de espejos y un hiperrealista paisaje de affiches, murales y reclamos con el común denominador del suministro de placeres próximos. En definitiva, un voyeur efímero que depositando vagamente la mirada sobre este espacio flotante pueda cronometrar en el tiempo de una ráfaga un Yo en apariencia colmado..

.. Llegados a este punto, se nos impone la evidencia del título de esta tesis. La cercanía de estas imágenes migratorias y el modelo de representación que instituyen pone en cuarentena la existencia de su espectador. La imagen se presenta como imagen en sí, el objeto se hace traslúcido, el acontecimiento se desmaterializa.³⁹ Y en todo este trayecto, el cuerpo del sujeto que mira parece excluido o, de ser incluido, solo lo es como objeto

³⁷ GILLES DELEUZE: "La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2" Op. cit. Pag.37.

³⁸ JESUS G.REQUENA : "El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo". Op.cit.. Pag.49.

³⁹ Situación claramente discernible en el lenguaje programático y en el "nuevo orden visual" de las imágenes de síntesis.donde las nociones mismas de objeto y de imagen se modifican profundamente y pierden su función topológica. Cf. EDMOND COUCHOT: "La synthèse numérique de l'image. Vers un nouvel ordre visuel". Revista "Traverses" n° 26 (Octubre 1982). Pags. 56-63.

de intercambio. La característica fundamental de este mosaico de imágenes en circulación anémica es la desaparición del espectador en el teatro de lo cotidiano y su sustitución por una colección de mirones (o de androides del “software”) a cubierto de cualquier interpelación que no sea la meramente publicitaria. Como señalara Walter Benajmin en su conocido texto „La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica“ publicado en 1936, :“*Las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es, por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidos por la costumbre*“ .⁴⁰ Medio siglo después, la atención del filósofo alemán, visionario en tantos aspectos vinculados a las aporias de la modernidad, llega a su máximo refinamiento. En las actuales sociedades informatizadas se puede hablar de una perfecta combinatoria entre el bombardeo de imágenes y el lujo acumulativo de información con la estricta pasividad de los testigos encargados de su consumo. El universo de la fabricación, distribución y consumo de imágenes tiene una gramática expeditiva que le compromete: no admitir jamás los sentidos.(o incluirlos en uno parcial, la vista, que metaforiza todos los restantes). La sordera , la afasia y el mutismo son hijos putativos de la sociedad del espectáculo

. En todo caso, parece conveniente señalar que esta linterna mágica mantiene una sincronía total con la modernidad, con un tiempo en el que lo transitorio, lo fugitivo y la contingente han devenido valores sacrales. Desde esta perspectiva, en los “*topois*” de Baudelaire sobre la modernidad explicitados en la obra “El pintor de la vida moderna” (1863) encontraremos trazos figurativos del moderno cazador de imágenes. ⁴¹ . Asimismo, y recuperando a Walter Benjamin, no dejan de causar asombro las prognosis de una obra monumental e inacabada como los “*Passagen Werk*” (en cierto sentido, una

⁴⁰ WALTER BENJAMIN: “Discursos interrumpidos Y” Ed.. Taurus. Madrid 1973 Pag.54.

⁴¹ Una reflexión sobre la condición bifronte de la poética baudelaيرية y su relación con nuestra contemporaneidad puede hallarse en RAFAEL ARGULLOL: “Sabiduría de la ilusión” De. Taurus Madrid 1994. Pags.111-129

precisa lectura sobre la temporalidad baudelairiana) sobre muchos aspectos vinculados a las aporías de nuestra época.⁴² Empezando con el peregrinaje benjaminiano por el mundo de los escaparates, los affiches, las galerías comerciales y la arquitectura de hierro y cristal que revolucionaran las últimas décadas del XIX, allí donde podríamos localizar claras homologías estructurales entre el París del Segundo Imperio y la realidad urbana moderna fragmentada y atomizada por una serie de atracciones visuales inscritas en la fantasmagoría de los bienes de consumo. Y continuando con el singular y decididamente moderno método evaluativo de un filósofo transeunte como Benjamin animado por la pasión por el detalle, la miniatura, el mosaico visual (con el cubismo, la fotografía y el cine como referenciales)⁴³ A condición, claro está, de no volcarse en un precipitado juego de espejos. Entre la experiencia continua de choque y de imprevisión del “flaneur” urbano y las descargas de pequeñas dosis de placer escópico del espectador de hoy pueden hallarse sensibles distancias, difíciles de captar si al cambio de escenario histórico no añadimos el allanamiento espiritual y el cortejo fúnebre de las ideas.. Si en aquella caza de lo fragmentario convivía todavía un cierto deseo de trascendencia y una epifanía de la experiencia instantánea (Erlebnis), , en la curiosidad actual hacia el caleidoscopio de imágenes se ha colado un auténtico vacío categorial. Allí donde se cobijaba un cierto entusiasmo racionalista se ha introducido una conciencia religiosa y una razón meramente pragmática..La experiencia de choque del flaneur ha devenido mera descarga para funámbulos curiosos.

⁴² WALTER BENJAMIN: “Discursos interrumpidos II (La obra de los pasajes) “ Taurus Ed...Madrid 1974.

⁴³ Remito al libro de DAVID FRISBY sobre Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin sugiere extraordinarias convergencias entre la tradición alemana y la modernidad, con especial dedicación a los apuntes sobre el desarrollo y las funciones del cine. Colección Visor La Balsa de Medusa. Madrid 1994.

I-3.-

Con todo, sería absurdo pensar que estas imágenes voraces ancladas en la cotidianidad carecen de vocación narrativa. . Todo modelo social necesita una mediación simbólica para legitimarse. Si una de las categorías de nuestro tiempo, la que caracteriza su urdimbre y su textura estética, es la crisis del estatuto del Relato (de su universo antropológico), no por ello ha perdido su vocación ficcional y sus mitologías movilizadoras, a partir de las cuales pueda colar de rondó una voluntad de trascendencia.. Una necesidad axiomática que en principio podríamos resumir así: la pérdida de crédito de los grandes relatos míticos no condena necesariamente las imágenes a la condición de fenómenos ópticos sin relación alguna con la realidad y su representación. Detrás de su inmanencia se parapeta una narración, siquiera instantánea, que busca imponer una ilusión de verdad (partiendo de ciertas maniobras de simulación de sus significantes), al tiempo que una idea de plebiscito social.

Se diría, no obstante, que una mera valorización del simulacro, propio del carrusel de imágenes sin identidad (analógicas o digitales) que alfombran nuestra época, no ha de implicar forzosamente un encaje en la proyección narrativa. El aparato expresivo puede conceder valores semánticos a distintas formas visuales sin, por ello, remitir a una manifestación discursiva salvo la que se deduce de un conjunto de estratagemas para vehicular un significado inmediato al que no le corresponde ningún referente. Tomemos el spot publicitario como ejemplo inmediato. Por regla general, hay en él un cierto “gesto” narrativo a modo de efecto retórico que permitirá al receptor, siquiera momentáneamente, un procesamiento de los códigos icónicos de la imagen y de la “puesta en escena” que vehicula en aras a su eficacia. Pero ¿podemos deducir de ello una mediación narrativa, un tiempo y un relato de los que el discurso, verbal y visual, se haga cargo? ¿Acaso no están todas las cartas sobre la mesa para conformar una imagen y un

enunciado deslumbrantes ? ⁴⁴ Un impacto de la imagen como imagen-cosa asentada sobre una relación dual que excluye toda verosimilitud narrativa. *“En ausencia de todo “El” que se perfila por oposición al par “Yo-Tu” - señala Requena- , aún cuando estén presentes las condiciones formales de la narratividad, seguirá ausente su dimensión simbólica: habrá escena seductora pero no propiamente trama narrativa; en su lugar, tan solo espejo”*. ⁴⁵ Qué duda cabe que buena parte del modelo publicitario y del mosaico video, considerados ambos como verdaderos “passe-par-tout” del iconismo post-moderno, (por no traer a colación, una vez más, la infografía y las imágenes de síntesis) se asientan sobre la decidida renuncia de la configuración espacial y de cualquier argumentación narrativa ⁴⁶ ,..

Es condición de la panoplia audiovisual , por tanto, poner la narratividad de sus proyectos en entredicho. Si abundamos en el universo de la imagen (dejando para los siguientes bloques de la tesis un análisis pormenorizado de esta en el cine y la televisión, verdaderas instituciones para la formación de la retórica doxal) la afirmación no ha de resultar apresurada.. . Trátase por lo general de un mosaico de minúsculos relatos sin apenas condiciones de legitimidad, que transitan entre diferentes canales no en busca de una fecundidad solidaria sino en apoyo de su propio eclecticismo. Narraciones camufladas para exhibirse sobre la pantalla de las evidencias, dispuestas a modo de catálogo de estrategias en busca de la puntual adhesión de un destinatario. Relatos seriales que se cruzan, se mezclan, desaparecen y se recuperan indefinidamente como apremiante ejemplo de lo Mismo, de acuerdo con esa categoría que Foucault ha definido

⁴⁴ Requena utiliza el concepto de “metáfora delirante” para definir el poder de las imágenes publicitarias, ajenas a toda narratividad en la medida que *“excluyen toda articulación lógico temporal , volcados a la mostración de cuerpos y objetos que se afirman absolutos en su estatismo o en un dinamismo tan pletórico como carente de desenlace”*. JESUS G. REQUENA: “El spot publicitario”. Op. cit. Pag.23.

⁴⁵ JESUS G. REQUENA. Op. cit. Pag.24.

⁴⁶ Una trama que pasaría forzosamente por la prolongación del espacio “in”, íntegramente dispuesto al deseo y capturado por la mirada del observador, en un espacio off, tal y como ocurre, en principio, en la representación cinematográfica. Volveremos sobre ello.

como „*simpatia*“, ese movimiento exterior y visible que atrae unas cosas hacia otras y que tiene „*el peligroso poder de „asimilar“, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad - así pues, de hacerlas extrañas a lo que eran*“⁴⁷ .. Como ese viaje convertido progresivamente en un tránsito hacia lugares idénticos , así la igualdad de estas narraciones - a menudo, simples anécdotas - difundidas como verdaderos “ritornellos” rituales..

. En vano encontraremos en esta multiplicidad epidémica de relatos que proliferan en nuestro entorno alguna sofisticación, no son historias desarrolladas como razonamientos, construcciones propuestas como juegos. Diríamos que frente a las exigencias secretas del „*rizoma*“, estas fibras nerviosas carecen de conexiones salvo las dictadas por su propio encadenamiento reproductivo ⁴⁸ . Son anécdotas donde la realidad apenas acude a la cita, y cuando lo hace es para propagar la evidencia del ejemplo sin revelar las instancias persuasivas y contextuales que acompañan a su construcción. Historias constituidas no sobre el tiempo de la narración sino sobre el tiempo de los relojes. A la postre, smomentos emblemáticos rscatados del sentido y devueltos al orden de lo visible. Lo único sensible de ellas es su brillo escópico, su valor como reclamo, la palabra estereotipada „*esa palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes.*“⁴⁹ .

En este consumo (pornográfico) de imágenes, objetos y acontecimientos ,desaparece cualquier escrúpulo encaminado a formalizar un contrato estable con las categorías de „realidad“ y „verdad“, sobre las que se fundamenta todo discurso reflexivo.

⁴⁷ MICHAEL FOUCAULT „Las palabras y las cosas“. Siglo XXI ed. 1974 Paf.26 y ss. Aunque el ejemplo de Foucault se concentre en el saber y la hermenéutica del siglo XVI, cuesta poco trasladar estas „similitudes de la prosa del mundo“ para configurar el episteme actual.

⁴⁸ Como tronco subterráneo , el „rizoma“ es antigenealógico. Procede por variación, expansión, captura, frente a las raíces y las fibras nerviosas que se reproducen constantemente. Ver GILLES DELEUZE/FELIX GUATTARI „Rizoma“ Ed. Pre-textos Valencia 1977 Pags.18 y 51.

⁴⁹ ROLAND BARTHES: “El placer del texto”. Siglo XXI Ed.Madrid 1974 Pag.58.

Nietzsche definía la verdad como „*una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son*“. ⁵⁰ . Cierta corriente perceptualista y gestáltica ha querido ver en la ilusión perceptiva un proceso voluntario de relativización de lo real .⁵¹ De este modo la ilusión debería tomarse como una hipótesis fallida o un error cognitivo en los mecanismos de la visión generados en función de determinadas expectativas del observador . Pero esta condición de juicio que podríamos admitir como base para el análisis de la ilusión realista de la imagen cinematográfica y su movimiento aparente., aparece excluida en la percepción del carrusel de imágenes modernas. Trátase, más bien, de una ilusión extásica anclada en el mundo fenoménico, en un horizonte visual cuya verdadera sustancia es el espejismo. Y nuestro vínculo con el espejismo de las imágenes no pasa por la objetivación de la voluntad sino por el señuelo y la confianza ciega ..

Ahora bien, delimitar el concepto de verdad en la producción icónica no es tarea fácil.. La teoría clásica de la comunicación se ha asentado sobre esta cuestión desplazando la verdad hacia la “corrección” de los mensajes, esto es, hacia la adecuación con un modelo referencial. Pero la cuestión de la “veracidad” de las imágenes y los mensajes propuestos parece más compleja, como han cuidado de resaltar los estudios lingüísticos y semióticos. En la medida que la “transmisión de la verdad” se relaciona con los dos polos de la cadena comunicativa, esto es, con el enunciador y el enunciatario, se debería hablar de un doble eje : el inscrito en “*decir-verdad*” y el formado por “*creer-verdad*”. Sobre este doble procedimiento retórico y discursivo se erige lo que la

⁵⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE: Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” Ed. Tecnos S.A. Madrid 1990. Pag.25

⁵¹ Cf. Gombrich analizando la ilusión perceptiva en el arte pictórico a partir de la antigua fábula pliniana de los pintores atenienses Zeuxis y Parrasio . ERNEST H. GOMBRICH: “Arte e ilusión”. Op. cit. Pags.183-184.

semiótica llama "*contrato de veridicción*".⁵² ¿Como se establece el funcionamiento de este contrato en las imágenes audiovisuales contemporáneas estocadas, conviene señalarlo una vez más, entre vecindades y solapamientos figurativos ? Un mecanismo sencillo se impone en primera instancia : la veracidad o falsedad de las imágenes y los enunciados que vehiculan es una cuestión de prueba y no, como erróneamente se ha considerado muchas veces, de verosimilitud. en relación a lo real .⁵³ .. El problema surge cuando esta verificación se hace imposible en el circuito comunicativo de los mensajes. Por parte del enunciador para quien el concepto de verdad se truca por el de eficacia (se el mercado y el imaginario social le demanda esta y no le exige aquella) ; por parte del enunciatario que al no tener acceso directo a los referentes del mensaje recibido queda capturado por los enunciados exhortativos de las imágenes (artísticas o publicitarias) atrincherados sobre su valor inmanente . Como señala el semiólogo italiano Gianfranco Bettetini "*le modalità veridittive, come altre modalità attinenti all'ambito del discorso, si mascherano spesso confondendosi con l'enunciato e attribuendogli quindi una forte illusione di credibilità*".⁵⁴ ..Puesto que no se habla de cosas que no existen, tampoco cabe perder el tiempo discutiendo sobre la existencia de su imagen dado que al presentarla ,(al semiotizarla a través de los medios de comunicación que son los que, a la postre, determinan su modo veridictorio) se da acta notarial de su irrefutable existencia. ⁵⁵

⁵² Cf.A.J.GREIMAS /J. COURTES: "Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje". Editorial Gredos Madrid 1982. Pag.432-434.

⁵³ Lo verosimil descubre su complicidad con todos los atributos del pensamiento y, desde luego, con todas las representaciones narrativas., pero no atañe para nada a la problemática de "lo verdadero" y lo "falso". Al ser el refugio del sentido, no tiene objeto fuera del discurso (de su organización sintagmática) . Desde Platón y Aristóteles la verosimilitud relaciona un texto determinado con otro texto más general o difuso que se reconoce como opinión pública., dentro de la cual se inscriben los procesos ideológicos y las tipologías culturales en un determinado contexto histórico..Para un estudio de lo verosimil remito al número 11 de la revista francesa "Communications" Edit.du Seuil Paris 1968 (en especial los textos de Metz, Barthes, Todorov y Julia Kristeva). Existe traducción castellana en Ed.Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1970.

⁵⁴ GIANFRANCO BETTETINI: "L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva ". Marsilio de. Venezia 1985 Pag 62.

⁵⁵ "Cada vez que un anuncio dice algo de un producto publicitario, hace dos cosas: primero, presupone la existencia de aquello de lo que habla e invita al destinatario a colocar esta cuestión más allá de toda discusión posible; segundo, sobreentiende la falsedad - la

Tal sería, en resumen, la única forma de veridicción que las imágenes promueven.: una ilusión de referencialidad que despliega efectos de verdad con arreglo a una puesta en escena o que apela a la misma lógica existencial de las cosas. Lo que no deja de ser un contrasentido ya que, como acertadamente manifiesta Gianfranco Bettetini, *“ non esiste, infatti, una logica esistenziale, perché la logica fa sempre astrazione dall'esistente reale; non è possibile dedurre l'esistenza: anche quando fosse posta al termine di un ragionamento, lo sarebbe solo nel modo di un concetto e, quindi, di una possibilità...”* Para concluir señalando que *“un vero sistema logico dovrebbe subordinarsi ad un'istanza di ricerca e di dimostrazione della verità, tanto nella struttura formale del ragionamento o di una pratica discorsiva, quanto nella considerazione della loro validità materiale. Un vero sistema logico non può fondarsi sulla credenza e, tanto meno, sull'opinione...”*⁵⁶ Y es que antes que a un sistema lógico, la producción icónica de los medios audiovisuales apela a un sistema retórico, allí donde se enmascara el sentido común, la doxa, la ideología en suma. Si el mundo es aquello que nos representamos y que los medios de comunicación nos reafirman sistemáticamente - *„como puede ponerse entre interrogantes lo que uno ve - y para qué hacerlo? Como puede mentirnos la realidad?”*⁵⁷. La relatividad del espacio-tiempo a que nos someten estas imágenes, a modo de estereotipos canónicos, contribuye a un proceso de desrealización, punto final de la conversión de lo real en una cronología de sucesos menores. Como señalara Omar Calabrese en “La era neobarroca”, singular “catecismo” de esta cultura mass-mediática, *“las nuevas tecnologías audiovisuales anulan la confianza en la verificación personal de los hechos. No es la visión directa del partido de fútbol la que da la ilusión de la verdad, sino su revisión por TV. ..La técnica de representación produce objetos que son más reales que lo real, más verdaderos que lo verdadero. De este modo cambian los connotados de la certeza: esta ya no depende de la seguridad en sus propios aparatos subjetivos de*

posibilidad de dudar - de los predicados o comentarios que revisten el producto en forma de imagen...” JOSE LUIS PARDO: “La banalidad” Op. cit. Pag.66

⁵⁶ .GIANFRANCO BETTETINI. Op. cit. Pags.64-66.

⁵⁷ MIGUEL MOREY: “El orden de los acontecimientos”. Op. cit. Pag.16.

control, sino que es delegada a algo aparentemente más objetivo. Sin embargo, paradójicamente, la objetividad alcanzada así no es una experiencia directa del mundo, sino la experiencia de una representación convencional. La incredulidad de Santo Tomás está definitivamente superada. Creemos en los milagros, no si los tocamos, sino si algún otro nos los cuenta “. ⁵⁸. Un buen parámetro para concluir momentáneamente: la imagen capturada, engullida y retroalimentada por los “media” ha adquirido tal poder legitimador que ya no parece posible el desacato. Para encontrar el nirvana ya no es necesario disipar la ignorancia, basta con encender el aparato. Allí, en ese resplandor luminoso se cobija la verdad.. Y si hay un Galileo que se atreva a poner en tela de juicio los dogmas de la nueva Iglesia-TV, termina expulsado de la realidad y condenado a la hoguera de lo innombrable

Justamente porqué buena parte de estos minúsculos relatos que acompañan las imágenes nacen, se desarrollan y se retroalimentan a partir de los mass-media y, específicamente, de la televisión. Su categoría de discurso legitimador, repleto, le convierte en un “metarelato” destinado a llenar el vacío de esos grandes metarelatos filosóficos deslegitimados a que se refería Lyotard en su catecismo post-moderno.⁵⁹ Esa escenografía cosmológica que Javier Echevarria, fundiendo la sagacidad con el humor, presenta ora como Agora pública, ora como Mercado repleto de escaparates⁶⁰ es el gran inconsciente colectivo de la modernidad y nuestra verdadera providencia discursiva. No solo nos restituye la realidad sensible a domicilio, esa monumental y todopoderosa vitrina catódica establece una nueva tipología en nuestra relación con los objetos, determina todos los heterogéneos recorridos unificados por un hilo visual, nos encadena a las cosas como formas inexcusables de nuestra existencia e instituye un nuevo rito de la intimidad a costa de negar su verdadera esencia. Esa máquina narrativa perfectamente previsible llamada televisión, ocupa nuestro universo cotidiano „*como se ocupa un terreno, como se*

⁵⁸ OMAR CALABRESE : "La era neo-barroca" Ed.Cátedra Madrid 1989. Pag.71.

⁵⁹ JEAN FRANÇOIS LYOTARD: "La condición post-moderna" Ed.Cátedra Madrid 1984.

⁶⁰ JAVIER ECHEVARRIA: "Telépolis" Ed.Destino Barcelona 1994. Pags.31-63.

monta guardia, no tanto para hacer circular un mensaje cuanto para evitar que circule cualquier otro, antes para hacer obstrucción que comunicación ⁶¹. . He aquí una censura de carácter positivo (la ocupación todo terreno) que caracteriza la televisión y que nunca se le reprocha. Aún aprisionada entre discursos pasionales, sorprende la condescendencia intelectual sobre la televisión como metarelató que fagocita a los demás y los convierte en sus consentidos rehenes

I.4.-

Al hilo de la obra de Foucault, Gilles Deleuze señala que “ *una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Esos son los dos aspectos esenciales: por un lado, cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella; por otro, de un estrato a otro existe variación de la distribución, puesto que la visibilidad cambia de modo y los enunciados cambian de régimen*”⁶². En un texto que, además de bello y claro, constituye el mayor acercamiento a la escritura y el pensamiento foucaultianos (como bien señala Miguel Morey en el prólogo a la edición española), tan añosa afirmación sobre las maneras de ver y de decir parece colmar el espíritu. Pero mucho me temo que esta relación original entre lo visible y lo enunciable responde a un inventario de la Historia que encuentra difícil prolongación en este fin de milenio. A lo largo de la década de los sesenta, el propio Foucault se dedicará a formalizar un ingente inventario de una

⁶¹ SERGE DANÉY: "Cine journal". Cahiers du Cinema Paris 1986 (Prefacio de Gilles Deleuze) Pag.24.

⁶² GILLES DELEUZE: "Foucault" Paidós Estudio. Barcelona 1987. Pag. 76.

cierta "arqueología de lo visible"⁶³ y aunque posteriormente trazara algunas correcciones sobre la vertiente fenomenológica que trabava sus textos, siempre vió las "superficies de visibilidad" como formaciones no discursivas, formas de luminosidad que solo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores o centelleos sin cualidad sensible. Por su parte, Maurice Blanchot, otro de los grandes deudores de la reflexión foucaultiana⁶⁴, rehuye cualquier isomorfismo entre el habla y la vista. "Hablar no es ver, señala Blanchot en forma de dialogillo inventado. *Hablar libera el pensamiento de esta exigencia óptica que, dentro de la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo garantía de luz*".⁶⁵ .. Frente a la idea platónica (con su correspondiente hiato cartesiano) de la videncia como alegoría del conocimiento, la puesta en cuestión nietzcheniana del modelo de verdad y la disociación de la idea como morfogénesis de la luz. Justamente porqué "las ideas no se ven , no se dejan atrapar en ninguna cámara oscura...escapan a todas las reducciones del modelo óptico, positivo", como bien señala Morey en su crítica al "orden " platónico y al modelo visual de conocimiento que propone la alegoría de la Caverna.⁶⁶ . ." Asi pues, concluye Blanchot en su interrogatorio circular, *habria que escoger entre el habla y la vista. Elección difícil, tal vez injusta. ¿Porqué habria de estar separada la cosa entre la cosa que se ve y la cosa que se dice (se escribe)?...En todo caso, la amalgama no será el remedio a la escisión.* "⁶⁷

⁶³ Me refiero concretamente a tres de sus grandes obras de los sesenta: "Raymond Roussel" (1963), "Naissance de la clinique" subtitulada como "Arqueología de la mirada" (1963) y "L'archéologie du savoir" (1969). Los tres textos han sido traducidos al castellano para la editorial Siglo XXI.. No está de más señalar que el tema de la visibilidad será retomada por Foucault en obras posteriores, a empezar por su ensayo sobre Magritte "Esto no es una pipa" Ed.Anagrama Barcelona 1981.

⁶⁴ Cf. el opúsculo "Foucault, tel que je l'imagine" Ed.Fata Morgana Montpellier 1986 (existe traducción castellana en Ed.Pre-textos, Valencia 1988).

⁶⁵ MAURICE BLANCHOT: "El diálogo inconcluso" Monte Avila Editores. Caracas 1970. Pag.64.

⁶⁶ MIGUEL MOREY: "El orden de los acontecimientos" Op. cit. Pag. 40.

⁶⁷ "El diálogo inconcluso" Op. cit. Pag.66.

Una conclusión que nos invita a recurrir al presente. Para constatar, una vez más, como en el universo comunicacional y tecnológico de nuestro tiempo, el régimen de las discursividades cede paso al orden de las evidencias, la manera de decir se supedita a la manera de ver. La virtualidad de las imágenes, de los acontecimientos, de los mensajes que nos suministran los “media” parecen eximirles de cualquier discurso. Pertenecen a una órbita ligera y, como diría Baudrillard, derivan imprevisiblemente hacia su punto de fuga ⁶⁸. Aún pudiendo ser verificables - condición mínima para su consideración de textos en pos de una lectura - no merecen la pena ser verificados ya que se escurren en su condición frívola y complaciente y demandan un proceso de consumo inmediato. Se trata, por tanto, de decir lo que se ve, reconocer la persistencia de una curiosidad visual y, a la postre, exhibir la propia mirada libre de ataduras lingüísticas y narrativas. Es fácil deducir la aporía de esta situación: no hace falta decir nada puesto que el mundo parece constituido a través de lo obvio y todo lo que se diga aparecerá redundante ante la obscenidad de lo que se muestra. Finalmente, *“lo que es construido por la máquina de representar es un acuerdo entre el sujeto y el mundo. Armonización inconsciente y muda, por lo tanto eficaz. El sujeto está hecho para el objeto, el objeto para el sujeto, los dos hacen sistema: ¿por donde introducir un elemento de asombro si todo encaja a las mil maravillas”*.⁶⁹ .. Así como la fórmula “todo es arte” marcaba el final del arte como construcción autónoma, el triunfo de la transparencia (de la “*trans-apariencia*”, como sugiere Virilio ⁷⁰) marca el declive de la mirada. Frente a la hiperrealidad y la cercanía de las imágenes, el cuerpo receptor se convierte en material desechable.

Lo que se le ha quitado a la realidad es la duración y la distancia. Reconocimiento analógico e identificación imaginaria se unifican para eludir cualquier elemento singular y fulgurante de la imagen (que exigiría un proceso cognitivo y una

⁶⁸ Cf. JEAN BAUDRILLARD : “La ilusión del fin”. Ed. Anagrama Barcelona 1993 Pag. 35 y ss..

⁶⁹ REGIS DEBRAY: “Vida y muerte de la imagen”. Op. cit. Pag.274.

⁷⁰ PAUL VIRILIO: “La Machine du vision” De. Galilée Paris 1988 Pags.146 y 155. El concepto de “*trans-apariencia*” le sirve al autor para definir a qué distancia de espacio y tiempo se encuentra la realidad.

participación de tiempo) , para impedir que el objeto pueda ser simbolizado, el mensaje descifrado, la imagen desgarrada. El "*parentesco de génesis entre la imagen y la percepción fisiológica*"⁷¹ permite que eliminemos cualquier asomo de distancia estética , depositemos una mirada furtiva, un "coup d'oeil", ante esa colección de partículas suspendidas a modo de un contaminante video-clip o nos coloquemos en posición de idólatras.⁷² . Una imagen en cascada que llega hasta el receptor al abordaje y sin llamar a la puerta solo pide un mínimo suplemento de tiempo; en propiedad, solo genera la ilusión de poder tocarla.

De ahí que se quiera definir al moderno cazador de imágenes como un "*espectador contactil*". Frente a la sumisión del espectador clásico de los medios audiovisuales (en cuyo "goce" se excluye, por esencia, la posibilidad del tacto), el universo tecno-cultural de nuestro tiempo revaloriza el contacto. Esto es, propone al contemplador la posibilidad de acercarse a los objetos y la fantasía de poder "tocarlos" con los ojos. O convertirse en un explorador funambulista entre dispositivos e imágenes anamórfica del planeta video, ilusionado ante la posibilidad de elegir su propia ángulo de visión y, de este modo, balancearse ilusoriamente entre Dédalo y Narciso, entre el artesano y el idólatra de si mismo. O pasar del estatuto de destinatario al de emisor a escala casera con toda una panoplia de máquinas domiciliarias que le permitirán construir (que no ser dueño) una pequeña historia de su vida. O, en fin, transformarse en un "intérprete" merced a la ficción interactiva (inseparable de la revolución micro-informática, de la esfera personal:: el ordenador como "metamedia" individual, a las redes informáticas transnacionales, tipo "Internet" con su promesa de realidad virtual "on line"), definitivamente convertida en espectáculo, en un juego (panoplia de juegos informáticos) cuya única inversión energética parece ser la actividad excitante y lúdica del jugador.

⁷¹ JEAN-LOUIS SCHAEFFER: "La imagen precaria" Op. cit. Pag.49.

⁷² "Una imagen sin autor y autoreferente se sitúa automáticamente en posición de ídolo, y nosotros nos situamos en posición de idólatras". REGIS DEBRAY: "Vida y muerte de la imagen" Op. cit. Pag.252.

.Las sugestivas reflexiones sobre la visión háptica o tacto visual que Deleuze reconoce en los cuadros de Bacon o Pascal Bonitzer en el primer plano cinematográfico.⁷³ pertenecen a las invisibilidades de la imagen y aparecen encarnadas en una representación. Aquí, por el contrario, la representación desaparece o se programa a beneficio del simulacro participativo. Y para que este simulacro tenga lugar, es condición sine qua non que la figura se desparrame en una superficie.⁷⁴ . Una superficie-pantalla que deviene el lugar donde se aposenta o inscribe la imagen, pero también el lugar donde se subordina, hasta autodisolverse, el cuerpo del espectador..Jean Baudrillard lo ha expresado con precisión : *“En el corazón de esta video-cultura siempre hay una pantalla, pero no hay forzosamente una mirada...Nos acercamos infinitamente a la superficie de la pantalla, nuestros ojos están como diseminados dentro de la imagen. Ya no tenemos la distancia del espectador con relación a la escena, ya no hay convención escénica. Y si caemos tan fácilmente en esta especie de coma imaginario de la pantalla, es porque ésta delinea un vacío perpetuo que estamos prontos a colmar. Prosemia de las imágenes, promiscuidad de las imágenes, pornografía táctil de las imágenes”*.⁷⁵ .

Es hora de recapitular. Y para ello, parece necesaria una incisión en todo lo dicho hasta ahora sobre el universo de las imágenes., ya que en el reconocimiento del diagnóstico arrecian una serie de cuestiones ineludibles. Por de pronto, y de acuerdo con

⁷³ Cf.GILLES DELEUZE: "Francis Bacon. Logique de la sensation". Editions de la Différence. Paris 1984. PASCAL BONITZER: "Decadrages. Peintures.Cinema" Editions de l'Étoile. Paris 1985.

⁷⁴ No parece casual que se abogue por una "antropología cultural de las superficies" por parte de quienes pretenden abonar y justificar la nueva "mathesis" tecnológica con un vocabulario epistemológico y estético.Cf. artículo de ALAIN RENAUD en el colectivo "Videoculturas de fin de siglo". Op. cit. Pag. 11-26. Asimismo, el n° 26 de la revista "Traverses" "Rhétoriques de la Technologie". Paris 1982 . Una atención hacia las "superficies de visibilidad" que esquivan las huellas foucaultianas o, de exhibirlas, las unifica en torno al panóptico de Jeremy Bentham que sirviera a Foucault para reflexionar sobre la perfecta (y policial) industrialización de la visión. Cf. "Vigilar y castigar". Siglo XXI Ed.

⁷⁵ JEAN BAUDRILLARD: "Videoesfera y sujeto fractal". Texto incluido en "Videoculturas de fin de siglo". Op. cit. Pags. 27-36.

todo lo expuesto. ¿hay que rechazar un valor-imagen o concederle como valor lo que simplemente exhibe? Más aún, abriéndose camino hacia lo general ¿El universo de las imágenes solo puede aportar evidencias en su contra? ¿ Resulta productiva , a estas alturas del milenio, una permanente sospecha hacia lo figurativo y la visibilidad como territorios de las apariencias? Es difícil tener orientaciones recurrentes y definitivas al respecto. Estamos instalados en un permanente y contradictorio bamboleo entre la fascinación y la distancia ante la hipervisibilidad y, en último extremo, ningún asomo de inquietud o de rechazo pueden evacuar el diktat de nuestra época en el sentido de habitar entre imágenes, vivir rodeado de ellas. Parece imponerse, pues, una tensión entre contrarios, intentando eludir en lo posible el tono lapidario que sobrecarga toda propuesta sea adicta, sea herética.

Dos autores heterodoxos acuden en mi ayuda para tratar de precisar este equilibristo entre las aporias del presente y las acronias del pasado. Me refiero a Francesco Casetti e Italo Calvino. Ambos son italianos (¿puede tomarse, en este caso, la geografía como 'producción sintomática?'. Otra duda que dejo en suspenso) y han demostrado a lo largo de su obra intelectual una extraordinaria energía y agilidad para plantear preguntas y desarrollar conceptos. Y desde posiciones diversas, los dos han entrado en el cuerpo a cuerpo con este sentimiento contradictorio sobre la imagen.

Por lo que se refiere a Casetti dejo de lado momentáneamente sus argumentadas reflexiones sobre el cine y su espectador (que serán retomadas en el bloque siguiente), para centrarme en un artículo escrito ex-professo para el Congreso Internacional "Videoculturas 1989" organizado por la Universidad de Nápoles.⁷⁶ En este texto, tan extraordinariamente conciso como impulsivo, Casetti abunda en la situación contradictoria y sintomática de la imagen a partir de una permanente superposición entre "*iconofilia*" e "*iconoclastia*" tanto en las prácticas de representación cuanto en la sensibilidad social de sus receptores. Un cuadro como éste - constata Casetti -

⁷⁶ "La imagen-valor". Publicado en el libro colectivo "Videoculturas de fin de siglo". Op. cit. Pags.137-144

difícilmente permite una valoración “ad usum”., más allá de reflexiones parciales sobre cuestiones de orden estético, ético o ideológico ancladas en el terreno de los contenidos. Efectivamente, no podemos ignorar la importancia de las mutaciones culturales y la extremada velocidad con la que se están manifestando en un mundo cada vez más informatizado y mediatizado. Y esa aceleración implica un derrumbe de las certezas enquistadas, so pena de reducir el presente a un conjunto de enunciados catastrofistas. Es más, cabe pensar que las “nuevas imágenes” planteen otras modalidades estéticas de creación y de placer, una “realidad” distinta a la representada (la “*realidad virtual*” de las imágenes numerizadas) y, con todo ello, una dispersión de ideas sobre las que difícilmente pueden gravitar categorías aristotélicas de interpretación. Pero este conjunto de supuestos no presuponen, al menos por el momento, un nuevo imaginario introspectivo. El propio Casetti se muestra cauteloso al respecto y su recorrido cuestionador hacia los núcleos de reflexión teórica que atribuyen a la imagen un destino preciso solo desemboca (no podía ser de otro modo) en un interrogante que transforma en necesidad: la de proponer nuevas unidades de medida que lleven a descargar a la imagen del imperativo de un valor estable. Y dado que el investigador italiano no sustantiva propuestas concretas., intuimos que detrás de la radiografía sobre la imagen y su hipnosis se parapeta una redimensión de la visibilidad a través del juego voluptuoso de la levedad de juicio (una de las posibles “*axiologías bailarinas*” que definirían el movimiento presente, según Casetti)⁷⁷.

Levedad y visibilidad son dos de las propuestas que deberían dar forma a la escritura en el próximo milenio, según Italo Calvino.⁷⁸ Levedad “*para esquivar la mirada inexorable de la Medusa...y afrontar la gravedad sin peso*”. Visibilidad como

⁷⁷ “El post-modernismo, dispuesto a apreiar la performatividad de los juegos simbólicos, independientemente de los movimientos y de las fichas, en el fondo no ha hecho más que fotografiar esta situación con axiologías “bailarinas”...Ahora bien, no es cierto que una tal situación sea forzosamente negativa: por mi parte, no tengo ni metros seguros de juicio, ni la certidumbre de que aquí convenga un juicio (quizá porque también yo soy algo “bailarín”). “La imagen valor” Op. cit. Pag.14o.

⁷⁸ ITALO CALVINO: “Seis propuestas para el próximo milenio”. Ediciones Siruela Madrid 1989. Pags.15-41 y 97-113.

una posible “*pedagogía de la imaginación que nos habitúe a controlar la visión interior sin sofocarla...sino permitiéndolo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, icástica*”. Como es sabido, la imagen es una coordenada en la vida y la obra de Italo Calvino a través de una serie de reflexiones circulares nunca acogidas a un sistema de vigilancia preciso.⁷⁹ . A lo largo de su trayectoria intelectual, Calvino se ha pronunciado por la fusión entre la imaginación visual y las conjeturas del pensamiento, lo que, entre otras cosas, explicaría su profundo interés hacia la pintura y las artes plásticas en general.⁸⁰ Pero en el horizonte especulativo de Calvino sobre la visibilidad no se aposentan solamente las imágenes que nos proporciona la cultura sino una suerte de pedagogía iconoclasta. “*Si he incluido la visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas de alienamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una pantalla blanca, de pensar con imágenes*”⁸¹ . Por tanto, la alegoría de la visión que plantea Calvino equivale a un recorrido entre lo visible y lo invisible, la luz y las sombras, las experiencias directas y el poder de evocar imágenes “*en ausencia*”.

Propuesta de visibilidad , la de Italo Calvino, que incide también y sobre todo en las profundidades ocultas de las imágenes y que, por ello, guarda poco parentesco con la

⁷⁹ Un trabajo textual desparramado pero siempre nutrido por un escrupuloso encadenamiento de ideas. En clave narrativa: desde los cuentos reunidos en los volúmenes “Los amores difíciles” y “La gran bonanza de las Antillas” hasta la exótica experiencia de “Palomar”, su último texto, pasando por toda la geografía imaginaria y fantástica de la trilogía de “Nuestros Antepasados” (compuesta por las novelas “El Vizconde Desmedido”, “El barón rampante” y “El caballero inexistente”).. En clave reflexiva en una multiplicidad de escritos, algunos de los cuales han sido reunidos en el volumen “Colección de arena”.

⁸⁰ Tomar la pintura como campo de observación es, en último extremo, poner en escena la mirada, su vastedad y su agotamiento, como bien se sugiere en textos fundamentales de Samuel Beckett y Roland Barthes sobre la obra pictórica de Van Elde y Cy Twombly, respectivamente, con los que los brillantes textos de Calvino (notablemente el dedicado a los cuadros de Arakawa “La flecha en la mente” publicado en la revista “El Paseante” nº 7) guarda una comunidad de ideas.

⁸¹ “Seis propuestas para el próximo milenio” Op. cit. Pag.107 (el subrayado es mio).

fluorescencia del vacío exterior sobre la cual se define la energía iconoclasta de nuestra época. . Un recorrido imprevisible en torno al secreto de las imágenes y de las cosas antes que un aposentamiento en el espectáculo abigarrado del presente donde puestos en condiciones de verlo todo se corre la *“tremenda tentación de decretar que no hay nada que ver”*, para recurrir al lapidario certificado de Samuel Beckett..⁸²

Puesto que ni la deserción ni el desacato parecen posibles, puesto que no resulta plausible una *“abstinencia de imágenes”*, al menos si es posible pensar en un *“despegue”*, según la fórmula aducida por Roland Barthes. No se trata de una posibilidad restrictiva sino de un gesto audaz que busque *“corromper los lenguajes, los vocabularios de la imagen como un medio de frustrarla”*.⁸³ Se trata del mismo espacio atópico que reclamara Gilles Deleuze (aún cuando su invocación se refería a las imágenes ópticas y sonoras puras de cierto cine moderno, sirve como interrogación sobre los secretos de la imagen . en general). *“A veces - señalaba Deleuze - se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla “interesante”. Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo...”*.⁸⁴ . Así pues, lo que está en juego es el espacio desde donde mirar las imágenes a sabiendas de que en esta pregunta está implícito el lugar (y la identidad) del sujeto .. Para resquebrajar el espacio especular - o, en palabras de Deleuze, para *“horadar el tópico”* - y abrir una hiancia donde el espectador pueda reconocerse, los tres autores mencionados - Calvino, Barthes, Deleuze - planteaban una distancia frente a la voracidad del banquete icónico.. Una distancia y un compromiso: el ejercicio del lenguaje frente a una doxa que actúa como un torniquete, la vuelta al pensamiento liberado de la mera exigencia óptica y reconducido hacia su condición de enigma.,

⁸² SAMUEL BECKETT: "Compañía". Ed. Anagrama. Barcelona 1982 Pag.48.

⁸³ ROLAND BARTHES: "La imagen". Texto incluido en la recopilación "Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces" Paidós Comunicación Barcelona 1992. Pags.356-364.

⁸⁴ GILLES DELEUZE : "La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2" Op. cit. Pag.37.

Y es que imponer una distancia como tiempo de reflexión (y con ella la indisponibilidad ante muchos reclamos ilusorios) parece un paso obligado para la búsqueda de un espectador soberano. Si bien parece evidente que las imágenes y los conceptos no se atraen con facilidad, tampoco cabe deducir rotundamente que se rechazan. Pero para conjugar el verbo ser con el verbo saber, para pasar del universo flotante al proceso de sentido, se necesita un tiempo de reflexión, una munición que termine con la pereza receptiva. El extravío parece posible incluso desde el minimalismo de nuestra época a condición de no construir una retórica de lo evidente, de posarse sobre las imágenes y las cosas, como animales en acecho, para descubrirles su verdad más profunda. Una vuelta al discurso "*como violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos*"⁸⁵. Salir del tiempo lineal, del tiempo construido sobre la eficacia y la indiferencia, para habitar un tiempo pleno, el tiempo de la conciencia que impone un permanente interrogatorio sobre nuestros enigmas, esos ámbitos sagrados permanentes y ajenos siempre a cualquier asomo de proyección doméstica, como bien señala Rafael Argullol.⁸⁶ En definitiva, un retorno a la narratividad y al espacio crítico, propiedades que hoy viven un régimen de sospecha. A sabiendas que esta disonancia no terminará con el "Maelstrom" icónico en el que estamos inmersos, pero contribuiría a poner un signo de interrogación sobre la supuesta normalidad de este escaparate donde todo se mira y admira. Y a situar la imagen (ciertas imágenes) en el campo de lo simbólico, condición inexcusable para la existencia de un espectador soberano.

⁸⁵ MICHAEL FOUCAULT: "El orden del discurso" Cuadernos Marginales Tusquets de. Barcelona 1973. Pag.44.

⁸⁶ "El hombre que acarrea, como principal signo de su relación actual con el mundo, la condición de productor-consumidor necesariamente excluye aquellos elementos que permanecen exteriores, cuando no hostiles, a tal condición. Los enigmas esenciales no pueden ser objeto de producción y consumo". RAFAEL ARGULLOL: "Sabiduría de la ilusión" Op. cit. Pag.196.

I.5.-

Aún revoloteando en el universo de las imágenes, esta tesis busca su jurisdicción en la figura del espectador. No en el dispositivo de los medios de comunicación, cuyo poder parece tan incuestionable como su existencia, ni en los espectáculos que generan en su febril opulencia, sino en su recepción social. Buscando una reflexión sobre los hábitos y modos de consumo de las imágenes (en el contexto producción-difusión-recepción) por encima del catálogo de sus mensajes. A sabiendas, eso sí, de que los mensajes producidos no son indiferentes (antes bien, llevan sus marcas) de los lugares donde se elaboran e intercambian.

Un espectador circunscrito en este caso a la maquinaria audiovisual. Aún cuando coyunturalmente reconozcamos como tal al receptor artístico (esa población flotante que hace vivir el arte entre la galería y el museo público) e incluso al “flaneur” ocasional que, transitando entre imágenes urbanas, posa su mirada sobre las cosas, esta tesis procura circunscribirse al espectador de los medios audiovisuales entendidos como aparatos de comunicación y de significación. Así pues, no es el moderno cazador de imágenes el que nos interesa, sino el receptor y consumidor de un relato. A partir de estas coordenadas, el receptor/manipulador de la imagen video y la imagen tecnologizada quedan desplazados. En la medida que, jugando con la deyección de la imagen y del propio consumidor, se sitúan ante un mundo inaprensible y una narración imposible (como hemos hecho referencia en páginas anteriores). Sin embargo no está de más apuntar que estas “nuevas imágenes” progresivamente desasimiladas de lo real, es decir, restauradas en su realidad propia ⁸⁷, guardan con la ficción una relación conflictiva. No trabajan la narración, considerada como legataria y adherida a los medios analógicos tradicionales (cine/ televisión), pero tampoco quieren limitarse a un simple registro de propuestas. Para

⁸⁷ “El video no es una forma que tenga la realidad de estar ahí, es mil maneras que tienen las imágenes de estar en otra parte. Antes de la escritura está la realidad. Pues si no se escribe realidad, que se persigue en realidad? Viento. JEAN PAUL FARGIER: “Polvo en los ojos”. Op. cit.

plantear las condiciones de su especificidad en su explotación de nuevos parámetros del tiempo y del espacio deben ofrecer determinados gestos narrativos: lo que entre otras cosas explicaría su particular maridaje con el cine de animación y sus tentativas “realistas” de modelizar el cuerpo humano y la naturaleza, dos curiosas experiencias de simulacro de “obra” artística.⁸⁸ . Todo ello sin contar su constante apelación a la máquina, a la exploración vertical y horizontal de la imagen, a las condiciones técnicas y materiales de su producción y, en fin, al propio cuerpo emisor que los legitima mirándose hacia el ombligo.⁸⁹ . .

Una vez allanado el terreno, esta tesis se propone entrar a fondo en dos “media” que, al menos por el momento, siguen controlando los espacios y los tiempos de fruición contemporánea.. El cine y la televisión, sistemas concurrenciales para la formación y multiplicación de relatos, centros de formación de la retórica doxal y de consolidación de comportamientos cotidianos y rutinas productivas, serán nuestros laboratorios para localizar las distintas geografías del espectador. No de una suma sociológica producto de determinadas estrategias de mercado, sino de una figura portadora de sentimientos y afectos, inscrita en el corazón de la imagen, interpelada en función de su incidencia o simplemente requerida a través de un caudal de promesas y estímulos..

Cuando se habla de los medios de comunicación de masas se tiende a subrayar un modelo de „*conversación audiovisual*“ entre emisor y destinatario.⁹⁰ . Partiendo del

⁸⁸ Sobre estas cuestiones se expande la reflexión de Raymond Bellour sobre el planeta video y las imágenes de síntesis. Remito a los dos amplios volúmenes coordinados por él: la revista “Communications” n° 48 y el catálogo de la exposición del Pompidou “Passages de l’images”. Op. cit. Asimismo, el texto-entrevista “De la nouveauté des nouvelles images” publicado en el libro colectivo “Comment vivre avec l’image” (Edition de. Maurice Mourier) PUF Paris 1989 Pag.179-194.

⁸⁹ La idea del artista mirándose en el estanque en el cuadro de ilusiones que cuestiona otorga a la experiencia video (y en buena parte, también a la imagen de síntesis) una condición descaradamente narcisista. Cf. ROSALIND KRAUSS: “Video: The Aesthetics of Narcissism”. Texto incluido en “Video Culture (>John Hanradht De.) Visual Studies Workshop Press Rochester 1986.-

⁹⁰ cf.GIANFRANCO BETTETINI „La conversación audiovisual“. Ed. Cátedra Madrid 1986

análisis semiótico y de la teoría de la enunciación ⁹¹ se establece un intercambio dialógico entre enunciadorees y enunciatarios en el consumo de un texto cualquiera. Este proyecto textual presupone la producción simbólica del espectador y su constitución como sujeto independiente y con vocación cognitiva. Desde esta perspectiva, el espectador sería un sujeto „hablante“ en el contexto social, un cifrario dotado de saber y competencia según la fórmula lanzada por Umberto Eco del „*lector modelo*“. ⁹² . Una construcción que podría hallar su complemento de apoyo en una revisión historio-pragmática: la imagen (y con ella determinada visión del mundo) existía, obviamente, antes de la llegada del cine encarnada en distintos sistemas de representación. ⁹³ Pero se necesitaba el cine para que esta imagen, con sus encantos y sus trampas, encontrara un lugar y un espacio discursivo, para que el mundo perdiera su esencial extrañamiento y pudiera ser profanado. Y se necesitaba la figura del espectador para que ese mundo fuera evocado a través de una trama y, una vez anudado en su representación, se constituyera en documento, espectáculo y escritura. Parecida construcción podríamos rastrear en la historia, aunque más breve, de la televisión marcada por relaciones de vecindad con el cine, al tiempo que notorias diferencias económicas, tecnológicas y psico-perceptivas. ⁹⁴

⁹¹ La enunciación concebida como una instancia de mediación productora del discurso y un componente autónomo de la teoría del lenguaje. Ver A.J. GREIMAS/ J. COURTES „Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje“ Editorial Gredos Madrid 1982.Pag.144.

⁹² UMBERTO ECO: "Lector in fabula". Ed.Lumen Barcelona 1981 .

⁹³ También el espectáculo del mundo a través de la representación. Pero el teatro , la ópera y otros medios de expresión no conllevan "imágenes", no inscriben las percepciones visuales y auditivas en un espacio imaginario sino real., por más que diferenciado, física y arquitectónicamente, de la realidad cotidiana. De ahí que frente a ellos se hable de "público" y no de "espectadores". Sobre estas cuestiones, cf. CHRISTIAN METZ: "Psicoanálisis y cine. El significante imaginario" Ed.Gustavo Gili Barcelona 1979 Pags.45-66. Y GIANFRANCO BETTETINI: "Producción significativa y puesta en escena" Ed.. Gustavo Gili Barcelona 1977.

⁹⁴ Sobre la relación entre estos lenguajes vecinos y diferentes, remito a CHRISTIAN METZ: "Lenguaje y cine" Ed. Planeta Barcelona 1973. Por lo que se refiere a la configuración del espectador, la relación cine-televisión constituye el grueso del tercer bloque de la tesis.

Ahora bien, con ser cierto este modelo, así en su decurso histórico como en su configuración textual, ⁹⁵, su aplicación práctica resulta harto problemática en el modelo comunicativo actual. Una buena parte de este libro se propone demostrar que la concepción del espectador como interlocutor activo es discutible (tanto por la condición intransitiva del modelo cuanto por la necesaria productividad del dispendio comunicativo) y que todo el presupuesto teórico del contrato entre sujetos textuales no encuentra respaldo en el modelo audiovisual actual. Huelga repetir que no nos referimos a la naturaleza de los productos (film, emisión televisiva o programa video) y a su posible lectura descentrada en determinada coyuntura, sino al dispositivo en su conjunto.

A lo largo de los últimos años y desde frentes diversos se ha intentado definir la programación de los medios audiovisuales (cine y televisión, notablemente) en base a una serie de figuras recurrentes: la *repetición* (garantía para un simple y eficaz efecto de reconocimiento de los mensajes), la *serialidad* (en tanto que modelo legitimado de organización tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido) y el *estereotipo* (noción subordinada a la economía en la relación entre lenguaje y comprensión social). ⁹⁶. No son, obviamente, coordenadas exclusivas del presente: la serialidad, la repetición y el estereotipo recorren el cine y la televisión desde sus comienzos, (en propiedad son consubstanciales con la cultura popular y la producción industrial, dos líneas que los media ratifican y por las cuales son ratificados) y en su organización y distribución reside una parte considerable de la fuerza comunicativa de ambos dispositivos. Pero no es menos evidente que estas coordenadas juegan en la

⁹⁵ El espectador que inventa el cine y es inventado por él, s que se inscribe en la representación del mundo y la convierte en hecho de conciencia, constituye la trama de las reflexiones, de Jean Louis Comolli, desparramadas en diversas revistas desde "Cahiers du Cinema" a "Traffic". A sus artículos, tan impetuosos como certeros, me remito.

⁹⁶ .CF. VVAA: "L'immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione" Marsilio De. Venezia 1984. Textos de Francesco Casetti, Umberto Eco, Giorgio Tinazzi, Gianfranco Bettetini, Jacques Aumont y Seymour Chatman, entre otros, presentados como ponencias en el Convenio Internacional de Urbino en el verano de 1984. No hace falta decir que algunos de estos autores han puesto énfasis consolativo en la serialidad y el pacto crítico con el usuario. Los casos de Omar Calabrese y Umberto Eco son paradigmáticos de este modelo equilibrista. Véanse sus respectivos textos, "La era neobarroca" y "De los espejos y otros ensayos".

actualidad sobre diferentes trayectos. A empezar porqué en tanto que formas textuales actúan como lubricantes de un discurso global programático que se presenta sistemáticamente fragmentado y sin clausura para ser posteriormente reapropiado sobre la figura del *palimpsesto*.⁹⁷ . Y continuando por el hecho de que en el dispositivo comunicacional actual estas operaciones no se encaminan solamente hacia un catálogo de los mensajes (programas o films), sino, sobre todo, hacia una descripción del funcionamiento global. Dicho de otra manera, privilegian el plano simbólico sobre el plano práctico. Pasan por ser, pues, conclusiones de una estrategia precisa.

Podemos formular algunas hipótesis sobre como se dirime esta, llamemos, "política de laboratorio".. Por un lado, ratificar la dispersión y la flexibilidad comunicativas (a partir de indeterminar los límites de los mensajes: ficción /documental, opinión/información, documentación/espectáculo) a través de una serie de trazos comunes de paso obligado; por otra, incitar a un fácil reconocimiento (una memoria transitoria que escapa a la voluntad de los propios agentes sociales) como medida elemental de eficacia ; finalmente , garantizar una temporalidad limitada de función a costa de erradicar el texto y su correspondiente comportamiento interpretativo. ..Como señala Bettetini "*l'iconosfera nella quale si trova immerso l'utente contemporaneo deriva dalla sovrapposizione continua di più canali di emissione e dalla conseguente perdita di molte delle tradizionali caratteristiche verticistiche e pedagogistiche della programmazione audiovisiva ; a questo stato di cose si aggiunge una tipologia di consumo che tende a prescindere dalle caratteristiche testuali di un programma e ad usarne solo alcuni frammenti significanti, cancellando l'intenzionalità comunicativa che li struttura*".⁹⁸ . Un somero repaso a las producciones de la industria audiovisual (cinematográfica y televisiva) de los últimos años ratifica estas operaciones y sus efectos

⁹⁷ Sobre la fragmentación y el palimpsesto de los medios, cf. JESUS G.REQUENA.: El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad". Ed.Cátedra Madrid 1988. Y GIANFRANCO BETTETINI: "La conversación audiovisual" Op. cit.

⁹⁸ cf. "L'immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione" . Op. cit. Pag.96-97.

sobre el tejido social .. A fin de cuentas, lo que vale para la imagen visual, tal como hemos estudiado hasta ahora, vale para el universo de los medios, definitivamente convertidos en máquinas pragmáticas en lucha por espacios de eficacia (económica y simbólica). .

No se trata aquí (ni en los capítulos posteriores de la tesis) de revolotear en el pasado en busca de una comunidad ideal de espectadores cobijados en un cuerpo social en movimiento. Ni de descubrir el “fraude” comunicativo actual de los medios a través de una crítica ideológica de sus propuestas para un público gastronómico. El cine y sobre todo la televisión han asumido una parte fundamental de la semiotización del tiempo y, por tanto, de la administración de la vida cotidiana y social. Y no parece que estas técnicas y procedimientos de comunicar (de hablar, de manipular y de hacer callar) sean receptivas a ningún esquema interpretativo ni tengan que variar necesariamente su funcionamiento logístico.. Pero la inutilidad de todo discurso deplorador no obliga a una aceptación a pies juntillas del acta notarial sobre las “comunicaciones de masas” y sus efectos sociales (situación que, por cierto, encuentra cada vez mayor quorum entre cierta sociología académica alertada hacia el peligro crítico y “elitista”)...

Durante un cierto tiempo, el cine y la televisión (ejes vertebradores de la industria cultural) tuvieron una dimensión verticalista que, al margen de su monolitismo, cobijaba transferencias de conocimiento a través de distintas prácticas textuales y determinadas expectativas de aprendizaje y consumo en sus espectadores. Pero esta situación (sobre cuyo trazado antropológico se abunda en los próximos capítulos) ha sido modificada ostensiblemente en la actualidad y no precisamente en beneficio de un verdadero intercambio comunicativo, como pretenden ciertos profetas entusiastas.⁹⁹ La realidad es que el circuito unitario de saber que habían caracterizado al cine y la

⁹⁹ . En esta perspectiva resulta forzoso reconocer una “vuelta” del espectador al cine, tras la vertiginosa caída de los ochenta. Pero la innegable afluencia de público a las salas (inclusive hacia un cine discursivo no exento de interés) no necesariamente varía la construcción, más allá de la fría estadística industrial. Volveremos sobre el tema en el siguiente bloque.

televisión desde sus orígenes se ha pulverizado en una época de proliferación de fuentes emisoras y de transmedialidad tecnológica. Todo el proyecto de sentido que derivaba de esta comunicación programada e intencional se ha desvirtuado en beneficio de una superficie sin espesor ni memoria, alimentada tan solo por una concurrencialidad voraz. Y con la desaparición progresiva del texto se termina diluyendo cualquier asomo de relación comunicativa. *“Intencionalmente - remarca Bettetini- cuando por parte del transmisor se recurre a prácticas no organizadas en la coherencia de los textos...; pragmáticamente, por parte del destinatario, cuando la economía textual interna a más canales de emisión es destruida por un acercamiento limitado al fragmento audiovisual...Con un texto - concluye el autor italiano - se puede dialogar y conversar; con un flujo indiferenciado de datos y de noticias (de películas y de programas, añadimos nosotros) se juega o se limita a actos descoordinados de consumo”*.¹⁰⁰

De modo que mal puede hablarse de comunicación transitiva cuando apenas hay relato (justamente porque la narración se atrinchera y se reduce en cada uno de los fragmentos dispersos) y la memoria se torna un orificio de vaciado. Y cuando los dos polos del supuesto “diálogo socrático” de los media desaparecen de escena: ausente el emisor disfrazado en el carácter previsible de los enunciados o hipostasiado en un simulacro¹⁰¹; huésped el receptor de las propiedades de la máquina y en perfecta comunión con una masa de usuarios que solo observan, reciben y obedecen. Arremolinados en una butaca y con los ojos desorbitados frente a una pantalla donde desfilan imágenes tortuosas y, desde luego, no solicitadas, como le sucede al héroe de “A

¹⁰⁰ Cf. “La conversación audiovisual”. Op. cit. Pags.143-144.

¹⁰¹ Ya no se trata solamente de la “muerte del Autor” que caracterizara Barthes, sino su cancelación como sujeto y su metamorfosis en una máquina pragmática., como es fácil comprobar en la mayor parte de los productos serializados cinematográficos y televisivos.. Opinión esta que choca frontalmente con la de Francesco Casetti en el libro colectivo antes citado, para quien la “presenza di autore” constituye una de las líneas, junto con la repetición y la serialidad, del texto contemporáneo.. Singular antropomorfismo del investigador italiano (en contradicción con su colegas dentro del mismo libro) que no responde a la realidad ni siquiera como tendencia, salvo que como autor se entienda al propio dispositivo emisor o una idea de marca, algo así como un sello de garantía adosado al producto ficcional o publicitario. Cf. VVAA “L’immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione”. Op. cit. Pags.7-18.

Clockwork Orange” (La naranja mecánica”, 1971) de Kubrick. Atrapados en la memoria de un ordenador y de un programa de videojuegos, como el protagonista de “Tron” (1982) de Lisberger. O hipnotizados por el “*efecto cometa*” de la televisión y finalmente engullidos por su parpadeo como le ocurre a la niña zombie de “Poltergeist” (1982) de Tobe Hooper..

Solamente a partir de este borrado de corporeidad (de identidad de los sujetos que deben negociar el texto audiovisual) , la máquina puede producir mensajes sin perturbaciones y la comunicación entra por derecho propio en el todopoderoso reino de la mercancía. Si todavía podía hablarse de cuerpo cuando la ecología de la imagen estaba localizada fundamentalmente en la fotografía , el cine y el modelo de televisión pedagógica (en todo caso prevalecía la instancia del texto narrativo y la lógica de su intencionalidad) , con la amplitud de los medios electrónicos y el aumento de deshomogeneizadas redes y canales, el cuerpo del sujeto que mira parece una geografía desértica . La hipertrofia informativa y la producción fractal de los mensajes, así como su destino de espectáculos cotidianos para un amplio consumo inducen a suponer una proyección pragmática para un receptor sandwich educado en el vértigo de la visión. Un inventario para contemplativos que hace de la trivialidad su razón de ser y que como regla no consigue sedimentar en nuestra memoria, justamente porque esa realidad quiere vivir aceleradamente del olvido.¹⁰²

.En estas condiciones, el proceso comunicativo (basado en el intercambio, en la identidad y la palabra del otro, en la regulación de la emergencia y la falta informativas) pierde la batida en beneficio del simulacro del espectáculo. Algo que pocos pueden poner en duda en esta maquinaria perfectamente engrasada que llamamos televisión, sobre la que se edifica el episteme contemporáneo. Como señala Jesús G. Requena a propósito del carácter psicótico del discurso televisivo (aunque, por extensión, los rasgos pueden reconocerse en todo el ámbito comunicativo) „*el simulacro de comunicación que*

¹⁰² “El significado de una comunicación audiovisual es un conjunto de directrices para su olvido, una invitación a la amnesia”. JOSE LUIS PARDO: „La banalidad“ op. cit. Pag.25

constituye su coartada hace a la vez patente el déficit de simbolización que lo ha generado: en esta identificación puramente imaginaria nada circula: no hay intercambio simbólico. El vaciado de sentido, de identidad diferencial de las figuras especulares del enunciador y del enunciatario es, pues, el lógico desenlace“¹⁰³ .. El propio Bettetini no duda en sellar, como broche de sus investigaciones sobre el modelo comunicativo textual, una consideración lapidaria. „*La nueva situación del consumo audiovisual - señala el profesor italiano - ha sustituido la noción de imaginaria por la de un puro y simple registro de acontecimientos, por una acumulación hipertrofiada de noticias y de datos, todos equivalentes, todos homogeneizados por la cantidad y por la inserción de un flujo temporal continuo e imparable..... El cuerpo del sujeto enunciador, ya empírico ya simbólico, se ha subdividido en una constelación de estímulos consumados casualmente; el cuerpo del sujeto destinatario se ha reducido al “hard-ware” de una máquina registradora...Y cuando desaparecen los cuerpos y la realidad - concluye Bettetini - el conocimiento se transforma en juego gratuito y los fantasmas no hacen más que jugar* „¹⁰⁴

En las transacciones entre el yo y el mundo, el cuerpo receptor se ha elidido, ha dejado de tener cualidades responsables para convertirse en anatomía, en pantalla de absorción. Ante esta pérdida, Marc Guillaume abunda en una hipótesis que se nos antoja certera: la dimensión de espectralidad como asilo del sujeto para escapar de cualquier obligación simbólica. *“Echapper no pas sous la forme, encore ritualisée, de ces breves périodes de fête ou de désordre que permettaient les sociétés traditionnelles, mais à la demande du sujet qui paie cette liberté d’une absence. Il devient spectre au triple sens du terme: il s’évanouit par erreur librement comme un fantôme dans un ordre symbolique qui lui est devenu transparent; il devient multivoque, multitopique en se décomposant comme*

¹⁰³ JESUS g. REQUENA: “El discurso televisivo: espectáculo de la post-modernidad”. Op. cit. Pág.152.

¹⁰⁴ GIANFRANCO BETTETINI: “La conversación audiovisual”. Op. cit. Pags.59-60

un spectre de lumière; ce comportement enfin fait lever toutes les peurs, celle de la transgression, du morcellement, de la dissolution irrémédiable du lien social".¹⁰⁵ .

Quizas detrás de todo este engranaje se puedan mover otros hilos. Aquí y allá se manifiestan experiencias esporádicas de imaginación y de creatividad, comportamientos interpretativos fuera del confinamiento interior de una existencia asistida, intentos del espectador de salir de la ceremonia audiovisual que solo se dirige a él (con incitaciones y promesas) a costa de ignorarle. Hay una necesidad , sobradamente justificada para muchos, de replantear una discusión crítica sobre el presente, en cuya aparente disponibilidad se amaga la dificultad de su gestión y usufructo. Y esa nueva sensibilidad, vertebrada sobre nuevos comportamientos en relación a lo social y lo cultural, plantea también una crítica ecológica de la imagen, desde la instancia de recuperar el secreto y una cierta "invisibilidad" de las cosas, la conciencia de que *"no todo lo que pasa cuenta, ni merece ser contado"*.¹⁰⁶ No faltan intentos de recuperación de la palabra para proceder a una elaboración simbólica cuyo único sistema productivo de inscripción sea el de la experiencia y el placer, territorios de epifanías y verdaderos tránsitos hacia la identidad. Se suceden, en fin, las opciones para retirarse de la suma de acontecimientos audiovisuales sin sustancia que nos rodean en beneficio de una pluralidad de posiciones discontinuas frente al mundo.¹⁰⁷ ..Pero para conquistar el mundo del que, como los espectros de Hamlet, hemos sido desalojados (o entronizado a través de la televisión, que viene a ser lo mismo), necesitamos salir de la ceremonia audiovisual o, cuando menos, "despegarnos" (según la acepción barthesiana) de su brillo. Rehuir ese servicio del mundo a domicilio y en bandeja de plata y crear de nuevo en él. Pues ,como señala Gilles Deleuze, *"la reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Solo la creencia en el mundo puede enlazar al*

¹⁰⁵ MARC GUILLAUME: "Teléspectres". Revista "Traverses" nº 26. Centre Georges Pompidou CCI Paris 1982 Pags.18-28.

¹⁰⁶ MIGUEL MOREY: "El orden de los acontecimientos". Op. cit. Pag.40.

¹⁰⁷ "El acontecimiento no es ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos". MICHEL FOUCAULT: "El orden del discurso". Tusquets De. Cuadernos Marginales Barcelona 1973. Pag.47.

hombre con lo que ve y oye.... Necesitamos una ética o una fe, y esto hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del que los idiotas forman parte.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ GILLES DELEUZE: “La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2” Op. cit. Pags.229 y 231.

II.- “ARS MORIENS”

“Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.

JORGE LUIS BORGES : “Otras inquisiciones”

„Se podría decir que no hay nadie en el sueño, y en consecuencia, nadie para soñarlo“.

MAURICE BLANCHOT „La risa de los dioses“.

Hay que decirlo, aunque la afirmación parezca trivial en las postrimerias de un siglo abierto a todos los vientos: durante varias décadas el cine ha sido la principal industria del ocio de las sociedades modernas., el primer dispositivo pasional que ha adquirido valor de espectáculo y la verdadera escuela de las costumbres y los comportamientos sociales para millones de personas.. Fórmulas distribuidas aquí y allá, en buena parte para justificar un pasado sometido a una rigida erosión. Pero también valores que adquieren justeza si se abandonan los complejos sistemas de restricción y enrarecimiento de la memoria y , por encima de la vocación de liquidez del presente, se remonta la corriente del tiempo. Porqué más allá de la conveniencia de toda restitución, es materialmente imposible fijar la espiral del siglo XX sin acudir al cine, allí donde se traza la nevadura del conocimiento y del goce. No es posible comprender el siglo si no se entra en una galeria de espejos que lo refunda y recrea, que lo proyecta y le da crédito. Y que tras proponer una espectacularización del mundo se constituye en su conciencia critica.

Espectáculo y escritura, pasión y razonamiento. Representación. Los poderes de esta representación son la historia de nuestro siglo y comprender como nos toca, nos convoca, nos concierne y, como no, nos expulsa , implica un paso más en la comprensión de nosotros mismos. en un juego infinito de resonancias y secretos.

Representación cinematográfica. Relaciones humanas, por tanto, atravesadas por el ejercicio de una mirada e inscritas en un sistema lógico regido por los avatares del deseo y del poder. Frente a la irremediable decadencia de los dioses y las creencias y la no menos poderosa afirmación de las máquinas, singulares idearios de nuestro presente, el cine traduce la dimensión humana. Una inserción del espíritu humano en el mundo, en las condiciones de su asimilación y elaboración. El poder de los afectos y las ideas, de la mirada y la puesta en escena, de la mercancía y del cuerpo. El poder del espectáculo y de

su espectador, *este "homme ordinaire du cinema: celui dont les objets de plaisir deviennent des objets de savoir, non l'inverse"*.¹ . El espectador. Cada uno de nosotros, sin duda...

Durante muchos años el acto de entrar en una sala de cine por parte de millones de personas ha sido algo más que un movimiento transitivo. En ese gesto quedaba sellado un pacto comunicativo entre un dispositivo de producción interesado en explicar historias y un espectador con la explícita voluntad de recibirlas. Una experiencia ligada a un deseo de proyección activa en el mundo y de acceso a la verdad, puesto que no es de recibo reconocer y utilizar un sistema de representación si en él no se articula un sistema de propuestas relacionadas con la verdad que constituye, a la postre, la nervadura simbólica del conocimiento humano. . Y una experiencia ligada al goce estético, a la formación de la identidad y la elaboración de representaciones. Más allá de todo el potencial mágico que lo instituye, el uso y consumo del cine dirime la sociabilidad de la experiencia estética, el registro de las pulsiones, el goce de mirar y la heterogeneidad de la visión. Solo desde esta circularidad es posible ver en la representación cinematográfica un determinante clave para la formación de la sensibilidad contemporánea... Y atravesando la idea del tiempo en diagonal, volver a pensar el cine como una manera de resistirse a su progresiva desaparición en el imaginario humano.

Y solo en la intersección de estos supuestos es posible creer en la existencia de un espectador soberano que busca en el cine las huellas de un aprendizaje permanente, frente a la pereza reactiva de un público mediático que ,abrazando el cine en su dimensión fóbica, confirma su relación como una experiencia exterior sujeta al tráfago del olvido.

¹ J. L. SCHEFER : "L'homme ordinaire du cinéma" De. Cahiers du Cinema/Gallimard. Paris 1980.

II. 1 - EL CUERPO TEORICO

II.1.1 -

Durante años, la recepción cinematográfica ha sido uno de los puntos negros de las investigaciones históricas y teóricas sobre el cine. Para la mayoría de aproximaciones al hecho cinematográfico, el espectador era una realidad sobreentendida y sobre esta inmediatez existencial no cabía ninguna “ratio”. A lo más, una prueba estadística o una cuantificación empírica sobre el público general o particular en los cauces de una tradicional sociología del cine.². Esta ausencia de reflexión sistemática sobre el cuadro receptivo resultaba tanto más flagrante cuanto que trazaba un doble agujero negro en relación a cualquier análisis : puesto que si el film no es una creación “ex-nihilo” sino una producción virtual que solo se sustantiva a partir de su proyección pública , mal podían evaluarse los productos sin tener en cuenta el proceso de recepción y de semiosis de ese espectador que los sanciona con su presencia. Si añadimos que esta orientación venía firmada por investigadores-misioneros alumbrados en las salas de cine y en la conciencia artística del objeto de estudio (puesto que raramente han surgido hipótesis de trabajo por parte de científicos que no hubieran frecuentado las salas de exhibición, como veremos más adelante en el estudio de las anacronías históricas en relación al cine clásico), se comprenderá la trascendencia de esta censura sobre el espectador. La conversión de la historia del cine en un anuario de títulos , autores y movimientos y la

² Huelga decir que la idea de medirse con la realidad espectral se encuentra diseminada a lo largo de la historia del cine. De los estudios de Hugo Münsterberg en las primeras décadas del siglo a los análisis de la experiencia gestáltica cobijada en su sombra ; de los tratados formalistas de los años veinte a los estudios filmológicos y antropológicos de los cincuenta ...se producen análisis sobre la recepción y sus disponibilidades. Aquí se trata simplemente de constatar un problema de fondo, por encima de propuestas coyunturales de análisis.

hibridación crítica sobre una argamasa de sucesos históricos y fulguraciones maníacas, son el lógico desenlace de este automatismo analítico.

El sistema crítico ha abonado este silencio en relación al espectador. Con independencia de sus rasgos morfológicos, la crítica se ha colocado siempre en una posición -puente entre la institución cinematográfica y el espectador. Posicionamiento que le lleva a actuar como mediadora en el orden cultural, al declarársele una competencia de la que el espectador carece (o al menos no goza del derecho de formularla públicamente y bajo estipendio).. Sin necesidad de conectarse, al menos directamente, con los poderes de la Institución, ha terminado alineada con sus criterios industriales al establecer estructuras de mediación, de conducción, de transformación (amortiguadas, si se quiere, con la información y el juicio). siempre canalizadoras del gusto. . Hablamos, obviamente, de la crítica tradicional, púdica o normativa, potencialmente centrada en una genética y una funcionalidad del cine como industria espectacular con una tabla de propiedades y de resultados. Pero también de la crítica más culta, la que toma cuerpo a partir de la "politique des auteurs" francesa de los años cincuenta, planteando una ruptura con los esquemas, tan rígidos como convencionales, de etapas anteriores.³.. En este caso se opera un desplazamiento desde los poderes, proclamados o difusos, de la industria hacia la misteriosa alquimia de la creación, pero el resultado es el mismo con independencia del refinamiento del gesto crítico. No debe tomarse esto como reproche (la inscripción del gesto crítico se hace absolutamente necesaria para no caer en los tópicos manufacturados al uso) sino como una constatación. En ambos casos se trata de espectadores más o menos perspicaces que contribuyen a agrandar el territorio de la recepción, al tiempo que, paradójicamente, se

³ Los años cincuenta marcan un proyecto rupturista en la crítica, espoleado por el movimiento francés, que incubará buena parte del "nuevo cine" a escala internacional. Sin entrar en otros considerandos, cabe señalar que el binomio crítica-realización encontrará eco a escala internacional: "Cahiers du Cinema/ nouvelle vague, Sight and Sound/Free Cinema, "Film Culture"/New American Cinema, "Nuestro Cine/Nuevo Cine español... Con independencia de las características y afinidades particulares, se habla aquí de una contemporaneidad de propósitos

colocan en posición de paréntesis dentro de este territorio compartido. . Aunque solo fuera porqué su autoridad les lleva a poner el acento en el punto de partida del cine y no en su punto de llegada, a despegarse de los gestos del espectador en beneficio del producto que debe sancionar con su presencia o su ausencia.. .

En un pequeño texto publicado en 1970 en "Le Figaro Littéraire", Roland Barthes escribe lo siguiente: *"Desde hace siglos nos hemos estado interesando desmesuradamente por el autor y nada en absoluto por el lector; la mayor parte de las teorías críticas tratan de explicar porqué el escritor ha escrito su obra, cuales han sido sus pulsiones, sus constricciones, sus límites. Este exorbitante privilegio concedido al punto de partida de la obra (persona o Historia), esta censura ejercida sobre el punto al que va a parar y donde se dispersa (la lectura), determinan una economía muy particular: el autor está considerado como eterno propietario de su obra, y nosotros, los lectores, como simples usufructuadores. Esta economía implica evidentemente un tema de autoridad: el autor, según se piensa, tiene derechos sobre el lector, lo obliga a captar un determinado sentido de la obra, y este sentido, naturalmente, es el bueno, el verdadero: de ahí procede una moral crítica del recto sentido (y de su correspondiente pecado, el "contrasentido"): lo que se trata de establecer es siempre lo que el autor ha querido decir, y en ningún caso lo que el lector entiende".⁴* Sin duda, Barthes pretende abonar con este texto su rigurosa y nitida lectura de una novela de Balzac, "Sarrazine"⁵, pero el conjunto de observaciones sobre el lector y la obra nos parecen extrapolables, cuando menos como gesto (más adelante volveremos sobre el tema), a la situación del espectador cinematográfico.

Si nos situamos en la época en que Barthes pretendía "*filmar la lectura en cámara lenta*", advertimos como se ha impuesto un recambio de coordenadas en relación

⁴ ROLAND BARTHES: "Escribir la lectura". Texto incluido en el libro "El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura".Ed.Paidós Barcelona 1987. Pags. 35-38.

⁵ ROLAND BARTHES : "S/Z" Ed.Du Seuil Paris 1970 (Trad. castellana en Siglo XXI , Madrid 1980).

al cine.. Desde el mercado universitario y editorial francés ⁶ se dispara, en forma nada reposada y apacible, por cierto, una abundante y heterogénea producción teórica. Lo que unido a las aportaciones de la nueva historiografía (del área anglosajona, mayoritariamente) cambiarán el panorama reflexivo sobre el cine. Junto a una serie de ideas de fondo sobre la materia concurrencial en el cine y sus mecanismos constitutivos (aspectos que solo podemos recoger aquí de manera tangencial), el paradigma teórico introduce al espectador como objeto de investigación y, al hacerlo, problematiza tanto su presencia como su experiencia crítica... Al distinguir entre el hecho cinematográfico y el hecho filmico ⁷, se postula el film como texto y se le integra en un circuito comunicativo construido en base a la doble instancia de trabajo de producción y sistema de lectura. Y al establecer los perfiles asociativos de la recepción (en el cuadro a veces esponjoso de los "cultural studies" y la "reception Theorie" anglosajones) se introduce el cine en el circuito de los bienes culturales y se contextualizan los films como prácticas sociales y simbólicas.

De este modo el cuadro analítico se enriquece, lo que no priva que en su devenir surgen una serie de complicaciones. Se avanza en la construcción del destinatario cinematográfico pero los obstáculos para delimitar la figura (ya no tan obvia) y las funciones (ya no tan explícitas) del espectador parecen razonables. Menos por considerarse un enigma que por tratarse de un sujeto ilusionista y embaucado bien sea en las reglas de la representación, ya en los fauces de la narración o bien en los designios

⁶ Parece de justicia señalar que ningún otro país como Francia ha contribuido a una reflexión tan intensa sobre el cine y sus efectos. Desde los trabajos pioneros de Delluc y Epstein en los años veinte hasta las nuevas corrientes estructuralistas de los 60-80 pasando por la gran aportación de André Bazin y los "cahieristas" a caballo entre dos décadas, 50-60, las aportaciones francesas han adquirido una dimensión internacional por encima de los envites de la moda. Situación que ha cambiado ostensiblemente en los últimos años en beneficio de nuevas líneas de reflexión en el área anglosajona. Al desgarrar de la reflexión inherente a la post-modernidad hay que unir una situación, típicamente francesa, de "complejo de Saturno" o auto-inmolación de sus propias líneas de trabajo.

⁷ Distinción propia de los análisis filmológicos propuesta por G.COHEN SEAT en 1946 (cf: "Essai sur les principes d'une philosophie du cinema" PUF, Paris) y que CHRISTIAN METZ sistematizará como arranque metodológico para la investigación del cine como lenguaje. Cf. "Lenguaje y cine" Ed. Planeta Barcelona 1973.

del aparato industrial. Y así veremos como sobre este cuerpo protagonista, cuya invención social corre paralela al propio cine como institución,⁸, se acomodan todos los trajes: el del voyeur encadenado al hilo de la proyección, el adolescente regresivo inscrito en los sortilegios de la representación, el de lector abierto a todas las vicisitudes del relato que tiene enfrente, el del sujeto abandonado al deseo y a su insatisfacción permanente..... A tenor de estas hipótesis ampliamente expandidas en la cultura occidental, el film encuentra ante sí diversas réplicas. Estancadas en una dimensión imaginaria de imposible encuentro con lo real, hipótesis de partida para todo empeño semiológico y narratológico. O, por el contrario, calculadas en su dimensión pragmática sobre modos de comportamiento social que, no obstante, escapan con dificultad a la incertidumbre metodológica de los estudios de mercado, verdadero "passe-par-tout" de los estudios anglosajones..

Creo firmamente que para "pensar el cine" (idea conjetural con la que se ha abierto este bloque) hay que situarse en la confluencia entre teoría e historia, entendidas ambas como saberes sociales. Dos ámbitos de estudio que, no obstante, solo podemos tratar aquí parcialmente. En primer lugar porque como métodos exigirían, así en su decurso como en sus líneas de debate, unas aportaciones sistemáticas que decididamente exceden los límites de esta investigación. Y en segundo lugar porque la articulación esencial que preside este trabajo se sitúa en la escena receptiva, con todas las ramificaciones que dicho compartimento unívoco evidencia. Es bien cierto que todo saber se define, más allá del nivel de sus abstracciones, por el grado de su rentabilidad social (con independencia, pero nunca al margen, del grado de coyunturalidad de su fondo conceptual⁹). Pero la propuesta teórica nos interesa en tanto en cuanto asoma en

⁸ "Es el espectador, en tanto que sujeto social el que ha "inventado" el cine y lo ha hecho funcionar como dispositivo de simulación y representación de la realidad y no solo como aparato técnico". JEAN LOUIS COMOLLI: "Technique et Idéologie" Revista "Cahiers du Cinema" n° 230. Paris 1971.

⁹ Los modos de teorizar las prácticas artísticas, tanto en la forma como en las convicciones de fondo, difícilmente escapan al tiempo que les sirve de punto de apoyo. Y así veremos, por lo que al cine se refiere, como el comportamiento teórico se gesta, se desplaza o envejece en función de "consignas" epocales: fuertes exigencias ideológicas de

la conciencia colectiva y afecta a la construcción del espectador y no como exploración patrimonial de un conjunto de saberes sobre el cine, cuyo mapa , por lo demás, ha sido trazado de forma muy productiva por otros investigadores..¹⁰ Otro tanto ocurre con la historia del cine y sus hechos artísticos cuya evaluación corresponde a un método estético-crítico (indudablemente apoyado en determinados principios teóricos , so pena de caer en ese impresionismo que, ya lo hemos resaltado, acecha a la historiografía tradicional.) que, en líneas generales, escapa al propósito de esta tesis. Por encima de la historia institucional , nos interesa la doble función psicológica y discursiva que regula la comprensión y valoración de sus producciones..¹¹

Pero el reconocimiento de ambos territorios para una nueva y, en muchos aspectos, fértil sensibilidad sobre el cine como práctica comunicativa, no nos exhime de capacidad crítica hacia algunos de sus postulados. Justamente en todas aquellas bases que afectan al reconocimiento del "*homo cinematographicus*" como receptor y consumidor de bienes culturales. De un espectador pragmático atravesado por la conciencia simultánea del conocimiento y del placer y enfrentado a la experiencia estética y pasional más sistemática de nuestra época..

los sesenta, apasionados intereses multidisciplinares en los setenta, giro contextual de los ochenta etc. Incidiremos sobre este aspecto en cada uno de los apartados.

¹⁰ A estas alturas de final de siglo la historificación de la teoría del cine cuenta con una amplísima bibliografía.. Un despiece resumido nos lleva a anotar dos volúmenes sobre la teoría clásica: GUIDO ARISTARCO: "Historia de las teorías cinematográficas". Ed.Lumen Barcelona 1968 y DUDLEY ANDREW: "Las principales teorías cinematográficas" Ed.Gustavo Gili Barcelona 1978.; y dos textos más recientes : BRIAN HENDERSON: "A Critique of Film Theory" Dutton Nueva York 1980, y AUMONT/BERGALA/MARIE/VERNET: "Esthétique du film" Ed.Nathan Paris 1984 (trad. española: "Estética del cine". Ed.Paidós 1989.) Finalmente, es de justificar reseñar el compendio de FRANCESCO CASSETTI: "Teorías del cine". Ed.Cátedra Madrid 1994., de obligada consulta tanto por la sistematicidad de sus reflexiones cuanto por el nivel de percepción socio-cultural de las mismas. .

¹¹ En los últimos años han aparecido en revistas monográficas amplios dossiers sobre la recepción cinematográfica con un tratamiento ecléctico tanto en su valoración teórica como historio-geográfica.. Remito, entre otros, a los estudios de las revistas "Screen" (1982) "Cinemas " Vol. 2 nº 2/3: "Movies and Reception" (Spring 92) , "Cinema & Cinema" nº 68 "Percorsi della teoria" (Settembre/dicembre 1993) e "Iris" nº 17 "Spectateurs et publics de cinéma" (Automne 1994).

II.1.2

Desde el punto de vista histórico, la primera trama del debate consiste en situar el cine en la esfera de lo imaginario e identificar en su flujo la constitución del espectador. Frente a quienes (André Bazin en primera instancia) habían localizado la vocación del cine en su capacidad de adhesión a la realidad y, por tanto, como réplica y extensión del mundo, se dibuja una corriente vinculada a la filmología y la antropología con Edgar Morin como figura límite, que ve en el cine - en su génesis, en su historia y en su vocación -, una dimensión mágica que le situaría deliberadamente fuera de la realidad.¹² En esa visión mágica del mundo el espectador aparece capturado a través de un complejo sistema de proyección/identificación/transferencia, una participación afectiva hasta cierto punto nebulosa que subrayaría su pasividad y regresión.. *“El espectador de las salas oscuras - señala Morin - es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente y padece. Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cinestesis psíquica, si se puede decir así. Cuando los vestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”.*¹³ Es curioso observar en esta primera aproximación al discurso de Morin, sumamente determinante en tantos aspectos para calibrar la figura del espectador y sus límites, una avanzada - y no siempre reconocida - contribución a todos los análisis narratológicos posteriores. Con la salvedad, que mientras para Morin la constitución del espectador aparece inmersa en un conjunto de comportamientos y esquemas mentales sobre los que se edifica una cierta

¹² EDGAR MORIN : “Le Cinéma ou l'homme imaginaire” De. du Minuit Paris 1956. (Existe traducción castellana: “El cine o el hombre imaginario” Seix Barral De. Barcelona 1972).

¹³ “El cine o el hombre imaginario” Op. cit. Pag.114.

subjetividad , en los estudios posteriores desaparece cualquier modelación entre lo imaginario y lo real y, en consecuencia, el espectador acaba desprovisto de todos sus poderes frente al aparato que le designa y construye..

El desplazamiento del cine como institución hacia el film como disposición comporta una nueva perspectiva teórica . A partir de este planteamiento la relación entre el film y el espectador ya no se mide en términos de sociología comunicativa sino en una perspectiva más profunda enmarcada en un doble frente : la presencia del dispositivo cinematográfico como mecanismo de base para una relación entre el sujeto y su aparato psíquico y la producción de un texto en cuyo orden y modalidades de exposición se encaminan las funciones de su consumo.. El complejo pantalla-sala-espectador por un lado y los textos filmicos y sus diversos procesos de significación, por otro. Vayamos por partes.

En primer lugar, una mirada "hacia adentro". Esto es, la "maquinaria" cinematográfica en cuanto a dispositivo con independencia de los films y de sus contenidos. La cámara y la proyección , así como los espacios que organizan, no se definen en función de un mero comportamiento técnico, sino en base a una construcción ideológica que modela activamente al espectador..Efectivamente, durante años , sobre todo a partir del acuse de recibo de la crítica francesa de los 60/70 gobernada por un radical discurso ideológico¹⁴ , hemos vivido la constitución del espectador pegada al determinismo del dispositivo cinematográfico y al carácter totalmente ilusorio de la representación cinematográfica..¹⁵ Es evidente que para esta construcción teórica se

¹⁴ Los acontecimientos de "mayo 68" con sus aristas políticas de confrontación (maoísmo, anti-imperialismo, militancia intelectual etc) y la impregnación de las ideas materialistas de Althusser (notablemente sobre la ideología y los "aparatos de Estado"), actuarán como fondo y diseño de todo este discurso ideologista, magnificado en las revistas "Cinethique" y "Cahiers du Cinema" y con notorias irradiaciones a escala europea.. Los movimientos de la revista inglesa "Screen" (con las radicales apuestas de Stephen Heath, Ben Brewster, Colin Mc Cabe, Peter Wollen o Laura Mulvey) son un ejemplo, conocido y lúcido pese a su sectarismo, de esta impregnación.

¹⁵ Sobre el dispositivo cinematográfico, cf. los artículos de JEAN LOUIS BAUDRY : "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", publicado en la revista "Cinethique" nº

parte de la idea del cine como propedéutica de la mirada humana (de su violento poder y de su precariedad fantasmática.) así como del carácter analógico de la imagen cinematográfica a medio camino entre el objeto real y la alucinación. Pero este sistema de interpretación psico-ideológico, aunque inscrito en un momento coyuntural y separado de cualquier verificación práctica, puso en circulación una serie de cuestiones sobre la construcción del espectador y el "engaño del Yo"¹⁶, desde la perspectiva de un cuadro clínico que cuanto más se analiza más enrarecimiento produce.

Así, a partir del análisis del dispositivo cinematográfico como simulacro del aparato físico se ha conformado al espectador como un mero lugar de cálculo de los efectos ideológicos y/o inconscientes. La cámara que filma, ojo maquinico que asegura la medida de la mirada humana, no sería un instrumento neutro sino un aparato de base minuciosamente construido para rectificar todas las anomalías perspectivas y reproducir la visión especular que desde el Renacimiento y a lo largo de cinco siglos ha dominado la pintura occidental¹⁷; la pantalla no podía considerarse un espacio fungible heredado de leyes ópticas sino un espejo, mero soporte de proyecciones fantasmáticas; en fin, la sala oscura no era más que un espacio cerrado para unos receptores maleables, disciplinados y ajenos a cualquier contingencia emocional que no viniera previamente dictada por el aparato.. Con este entorno carcelario, la figura del espectador quedaba

7/8 (1970) y "Le dispositif : approches métaphychologiques de l'impression de réalité", aparecido en la revista "Communications" nº 23 (1975). Ambos textos, junto al de CHRISTIAN METZ "Psicoanálisis y cine" El significante imaginario" Gustavo Gili Ed. Barcelona 1979., más centrado en implicaciones del psicoanálisis freudo-lacaniano, tuvieron en su momento una indudable repercusión a uno y a otro lado del Atlántico. Hoy, sin embargo, este tipo de enfoque metapsicológico resulta hartamente discutible, al margen de la validez parcial de algunas de sus conclusiones.

¹⁶ La disposición del sujeto espectral como un "Yo embaucado" se encuentra en CHRISTIAN METZ: "Psicoanálisis y cine" Op. cit. Pags.53 yss.

¹⁷ En este punto es remarcable la doble confusión demostrativa: la cámara como simple perfeccionamiento técnico de la "camera obscura" y, además, sinécdoque de todo el proceso técnico que produce el cine. Doble paradoja que con su mecanicismo termina haciéndose cómplice de la ideología que pretende denunciar, como ya en su momento remarcará, bien que desde una perspectiva ideologista, JEAN LUIS COMOLLI en sus famosos textos sobre la relación entre técnica e ideología. Cf. Revista "Cahiers du Cinema" nº 229-241 (1971-1972)

~~del espectador~~, circunscrita a la idea del sujeto en su acepción lacaniana y a sus etapas constitutivas de paso obligado (la fase del espejo y el complejo de Edipo) ¹⁸. Inmovilizado y sustraído a todo contacto con lo real, inscrito en la unidireccionalidad de su mirada hacia una pantalla fantasmática, el sujeto -espectador termina totalmente adherido al aparato y sin la menor conciencia de la representación como trampa.. Experimenta ante el dispositivo una regresión pre-edípica que le lleva a una identificación narcisista con su propio cuerpo y a un voyeurismo escópico que le conduce a una identificación con la mirada del otro, esto es con la cámara, con el que despliega una proyección imaginaria.¹⁹ ... Tales son, en grosera síntesis, los dos aspectos frontales que se imponen en el campo de los estudios cinematográficos a partir de la década de los setenta, bajo la influencia normativa de las ciencias sociales, en especial la ideología marxista en su relectura althusseriana y el semioanálisis lacaniano..

Varias son las cuestiones que se entremezclan en esta propuesta teórica, de indudable consistencia y no menos problemática elaboración, para determinar los rasgos específicos del espectador real que es, a la postre, lo que nos interesa.. En primer lugar, parece cuestionable la propia teorización del dispositivo cinematográfico en el que la

¹⁸ Tal es la idea del „stade du miroir“ propuesta por Lacan en la función imaginaria del yo, construido, por un sistema de identificaciones, como una instancia en la que el sujeto tiende a alienarse antes de su acceso a lo simbólico que es el poder del lenguaje. JACQUES LACAN: „Ecrits“ Ed. du Seuil, Paris 1970. Asimismo: “Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud” De. Paidós Barcelona 1983.

¹⁹ El concepto de identificación , en tanto que mecanismo de base para la constitución imaginaria del yo, ocupa un lugar central en la teoría psicoanalítica, de Freud a Lacan..Es sobre esta base que se ha hablado de una doble identificación en el cine : una “identificación primaria”, que correspondería a la identificación del espectador con su propia mirada representada por la cámara (la fase pre-edípica de la historia del sujeto en la teoría psicoanalítica) y la identificación secundaria, es decir, la identificación con los personajes, con lo representado.. Se observa, al menos en los escritos fundacionales de Baudry y Metz., un marcado desinterés hacia las “identificaciones secundarias” , directamente vinculadas a la narración y al texto-film y por tanto de una enorme potencialidad teórica, frente al persistente subrayado por la “identificación primaria”, a partir de presupeustos ajenos al cine (análisis del aparato y de las bases filosóficas, históricas y psicoanalíticas de la representación) y, por ende, bastante más improductivos. Singular decalage que invalida buena parte de los criterios teóricos sobre las “identificaciones” y que recuperaremos más adelante opara el cine clásico. Para un seguimiento de estos temas, cf. VVAA: “Estética del cine”. Ed.. Paidós.Barcelona 1989. Pags.247-277.

topografía (el modelo heurístico de “*visión ideal*” organizado según las leyes perspectivistas del Renacimiento) se alía con la técnica (de la realización de un film a su proyección en pantalla)-para producir en su misma confluencia un proceso ideológico (el aparato de base, la cámara, genera plusvalía ideológica al transcribir una imagen de la realidad ocultando el proceso discontinuo de su producción).. Sobre esta triangulación reposa una especie de fatalismo ontológico que contagia todo el sistema de representación cinematográfica y los mecanismos de visión. Convocando el modelo heurístico que ha fundado las artes de representación en Occidente y haciendo invisibles sus instancias de producción y percepción, esta máquina normativa convierte el cine en un mundo herméticamente sellado fuera de las vicisitudes de lo real , una suerte de teofanía realista que se despliega ante el espectador de forma mágica y, en cualquier caso, indiferente a su presencia.. Solo una crítica (ideológica y política)del funcionamiento del dispositivo y de las instancias de producción y proyección de las imágenes, así como la posibilidad de una intervención inestable pero activa por parte del supuesto espectador, podrían echar al traste los efectos de esta poderosa máquina ideológica y el espacio de visibilidad que genera.. Y dado que el cine narrativo no puede interrogar directamente este funcionamiento (cuando resulta evidente que no le corresponde resolver este “conflicto”²⁰) , la desembocadura lógica de una teoría tan seductora como decididamente inoperante como base de análisis parece hallarse en el cine experimental no narrativo, ciertas experiencias del cine moderno y, a la postre y como no podía ser menos, determinadas las instalaciones escenográficas del video .²¹ .

²⁰ A partir de la inmovilidad y la inhibición motriz del espectador fundada sobre la lógica de la representación óptica así como la adherencia de la imagen a lo real analógico se ha fundado la crítica “post-moderna” y artística del cine como arte tradicional sensiblemente atrasado en relación a las vanguardias artísticas del siglo XX.. El obligado desenlace de estos profetas pasa por la reivindicación de una representación mestiza que intente “descentrar” al espectador..

²¹ No parece casual que muchos analistas filmicos que recurrieron a la teoría psicoanalítica sobre la representación y la inscripción en el dispositivo y en los propios films de la constitución del sujeto (de los franceses Raymond Bellour y Thierry Kuntzel a la feminista británica Laura Mulvey y una parte importante de la revista “Screen” capitaneada por Peter Wollen, por poner ejemplos preclaros), abracen con especial delectación las experiencias a-narrativas del experimentalismo (la obra de Michael Snow, en particular), los sofismas del último Godard sobre la producción y la percepción de las imágenes cinematográficas, y,

Dicho de otro modo, se puede aceptar el dispositivo escenográfico, legatario del sistema perspectivo del Quattrocento, que produce la "posición espectral" como centro de un universo organizado, sin caer en un determinismo especular que convierte a los espectadores cinematográficos en un analogon de los pobres prisioneros de la caverna platónica, transformando la sala oscura en un auténtico matadero para unos receptores aislados, obedientes y definitivamente sumisos. Como si el acto de mirar, con el que parece identificarse el sujeto espectador según la tesis lacaniana,²² fuera un puro acto de percepción epifánica sin referencia alguna al cuerpo del espectador y al desgarramiento simbólico que instituye su lugar y su acción. Como si el acto de ver fuera homologable al de comprender y para el espectador cinematográfico no existiera posibilidad alguna de preceder, atravesar y desbordar la dimensión puramente escóptica.²³ Y como si el dispositivo revelador se situara al margen de la narratividad y por tanto su tramado (la puesta en escena cuyo recorrido debe elaborar el espectador de una a otra parte del film) obedeciera al estricto determinismo de la base técnica que lo configura..

Detrás de toda esta cadena de discursos teórico-ideológicos se esconde una descreencia en relación a la propia constitución del cine y de su espectador, de ese espectador que apoyándose en los poderes demiurgos de la cámara los hace suyos y los deniega en la proyección para formalizar con su presencia - y con su mirada

posteriormente el minimalismo de ciertas instalaciones video donde se intenta poner en cuestión el dispositivo de la visibilidad (montajes de Bill Viola, Peter Campus, Gary Hill, Dan Graham, Thierry Kuntzel etc).

²² La mirada como "objeto a" en el registro escópico está desarrollado por JACQUES LACAN en "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, le Seminaire Livre XI" De. du Seuil Paris 1973 (existe trad. castellana en Ed. Barral Barcelona 1977)....

²³ Algunos textos feministas han puesto en cuarentena las tesis de Baudry-Lacan sobre el dispositivo y el deseo cinematográfico en aras a una topología de la movilidad del espectador. Y aunque sus trabajos se circunscriban a la mujer-espectadora que busca en el cine una renegociación subjetiva de la configuración privado-público, creemos que sus conclusiones pueden hacerse extensibles al espectador en su conjunto. Cf. GIULIANA BRUNO : "Promenade autour de la caverne de Platon" (Revista "CinemAction" nº 67, Abril/Junio 1993. Pags.135-140)

reformuladora - una representación del mundo.²⁴ .. En una perspectiva similar se define un investigador francés inscrito en la corriente semio-narratológica cercana a la metodología metziana como André Gardies: : *“Il faudrait expliciter comment au moment ou, spectateur, je participe à l’aventure du film, au moment où je m’identifie à l’au-delà de l’écran, au moment donc où je me crois plongé dans l’espace diegétique, je suis en réalité inscrit au sein d’une véritable configuration spatiale où les espaces du dispositif, de la narration et de la communication contribuent, chacun avec ses propres modalités d’intervention, à produire l’intensité de mon investissement affectif et cognitif. Car c’est de là, et pas seulement de l’effet de miroir qu’on lui prête trop souvent, que le cinéma tire sa force de fascination* ²⁵ “..

El segundo gran frente, a nuestro juicio tan obtuso como el anterior, orienta el debate hacia implicaciones psicoanalíticas en base a la relación dual cine/sueño cine/inconsciente. No es este, desde luego, el lugar para una reflexión sobre la teoría del inconsciente, posiblemente el territorio más especulativo del psicoanálisis freudiano, tan inaccesible a la investigación como escrutable en función de trazos sintomáticos.²⁶ Pero a nuestros efectos nos resulta harto cuestionable este fácil emparejamiento entre los mecanismos inconscientes y las formas de subjetividad que construye el aparato cinematográfico. Y es más que probable que a estas alturas haya que poner a revisión el parentesco entre el universo del film y el universo del sueño sobre el que la Institución ha modelado su recetario (*“el cine como fábrica de sueños”*) y sobre la que se ha

²⁴ Sobre la máquina cine y su relación con el espectador remito al bello texto de JEAN LLOUIS COMOLLI sobre “El hombre de la cámara” de Vertov publicado en el nº 15 de la revista “Trafic”. Paris été 1995.

²⁵ ANDRE GARDIES : “L’espace au cinema” Meridiens Klincksieck Paris 1993 Pag.217.

²⁶ Se debe a un psicoanalista tan heterodoxo como Felix Guattari una impetuosa puesta en cuestión del modelo freudo-lacaniano del Inconsciente en su aplicación sistemática al cine a modo de Caja de Pandora que revelaría siempre las mismas figuras primordiales. *“Les papilles sémiotiques de l’inconscient n’ont pas eu le temps d’être émoustillées que déjà le film s’emploie à les conditionner à la pâte semiologique du système. L’inconscient, après avoir été mis à nu, est devenu comme un territoire occupé”*. FELIX GUATTARI: “Le divan du pauvre”. Révista “Communications” nº 38 Du Seuil Paris 1983. Pag.102.

fundamentado buena parte de la teoría analítica, de Edgar Morin a Christian Metz.²⁷ . Ciertamente es que la percepción fílmica presenta muchos aspectos de la percepción mágica y onírica, condición que inevitablemente retrotrae el cine a sus comienzos fantasmáticos. Como bien señala Jean Louis Comolli *"le cinéma a été rêvé avant d'être fabriqué, la part du rêve n'a jamais baissé...Comment oublier que le cinéma se fabrique à partir d'une fiction-science où se bousculent trucs et astuces, inventions imparfaites, machines et mimiques approximatives, qui, rassemblées, en forment jamais que le tableau symptomatique d'une fantasmagorie générale. Quelque chose comme le réalisme rêvé"*.²⁸ Pero esta errancia ontológica del cine, sobre cuyos efectos magnéticos se edifica toda la potencia de la representación (también su violencia: no es posible olvidar que el primer acto de fe de los espectadores de la sesión de los Lumière - "L'Arrive d'un train à l'estacion de Ciotat" y, en general, de todas las sesiones primitivas, fué el miedo²⁹) no autoriza a pensar la sesión cinematográfica como una ceremonia alucinatoria ligada a un proceso psíquico interno. Frente a la experiencia onírica, la percepción fílmica es real y el espectador es consciente de ello, por encima de toda identificación especular. No se trata de un sujeto en estado de premaduración biológica ya que sus funciones primordiales han sido ya realizadas³⁰. Por consiguiente, no vive la experiencia

²⁷ Se reconoce en el texto de CHRISTIAN METZ: "Le film de fiction et son spectateur" publicado en la revista "Communications" nº 23 De. Du Seuil 1975 y reproducido en el libro: "Psicoanálisis y cine. El significante imaginario" Op. cit. Cap. III. un complejo tramado de las relaciones entre el estado fílmico y el estado onírico .. Se trata de un texto complejo que prolonga, sin excesivo reconocimiento, todo hay que decirlo, las reflexiones de Edgar Morin realizadas veinte años antes ("El cine o el hombre imaginario" Op. cit. Pags.175-199). Las precisiones metzianas de las diversas instancias metapsicológicas en las brechas del sueño así como de los deseos del inconsciente, deudoras de las lecturas de Freud y Lacan, añaden una evidente complejidad sobre el objetivo onírico, pero no alteran prácticamente los presupuestos de Morin sobre el régimen ordinario del enfoque fílmico. Una visión que frente al estatuto del sueño aparece siempre revestida "con la precisión de lo real"

²⁸ JEAN-LOUIS COMOLLI: "'Éloge du ciné-monstre" Artículo aparecido en el catálogo de la exposición "Cinéma du réel". Paris marzo 1995.

²⁹ Siendo consubstancial con el nacimiento del cine, el miedo revela también la fuerza de lo invisible, el misterio del juego, el balanceo permanente entre los efectos de real y los efectos de ficción, el desequilibrio y la precariedad de la visión abierta al registro múltiple de las pulsiones. Volveremos sobre este tema en el capítulo dedicado al cine clásico.

³⁰ Al menos si nos atenemos a la ya citada "fase del espejo" de Lacan, según la cual el niño encuentra en el espejo su propia imagen, aprende a reconocerse viéndose. "Al contrario

cinematográfica “*en situación de falta*” (sobre la que se edificaría la regresión narcisista de toda identificación primaria), sino como desplazamiento y, en un cierto sentido, “experimentación”.. “*Le cinéma, de notre participation* - señala J.L. Schefer - *no compose pas et n’ordonne pas une quelconque structure d’aliénation; il s’agit d’une structure de réalisation et d’appropriation d’un réel, non d’un possible*”.³¹ .

. De manera que sobre estos dos “*inconscientes paralelos*” sujetos a una irreductible inadecuación³² flota la precisión de lo real, del propio universo del film que obliga al espectador a mantener un estado de vigilia para los distintos niveles de percepción objetiva a la que el universo filmico le obliga. . En los procesos primarios del sueño no hay relato, trátase de de un conjunto de representaciones mentales inorganizadas sin ninguna instancia narrativa que las presida, justamente porqué el sueño no piensa, solamente trabaja en función de unos significantes dispersos.³³ . La película, por el contrario, no es una producción directa del inconsciente (tomado en su consideración psico-patológica como territorio ocupado por toda una cadena de escisiones y rechazos) sobre la que se puedan aplicar los procesos de condensación y desplazamiento del flujo onirico.³⁴ . . Y no lo es porqué entre la cascada de imágenes que

que el niño ante el espejo, el espectador no puede identificarse consigo mismo como objeto, sino solo con unos objetos que no son él”. CHRISTIAN METZ : “El significante imaginario” Op. cit.

³¹ J.L.SCHEFER: “L’homme ordinaire du cinéma” Op. cit. Pag.14.

³² Tal es el título del texto de ROGER DADOUN incluido en el nº 50 de la revista “CinémAction” De. Corlet Paris 1989 dedicado a la relación entre el cine y el psicoanálisis. .

³³ Con el título “Le travail du rêve no pense pas”, Lyotard mostraría una furibunda crítica a la retraición lacaniana de Freud para terminar señalando una abierta incompatibilidad entre el inconsciente y el lenguaje. Cf. J.F. LYOTARD : “Discours , Figure” Klincksieck Paris 1971 (trad. castellana: “Discurso, Figura” De. Gustavo Gili Barcelona 1979.

³⁴ La equiparación del trabajo filmico con el trabajo onirico a partir de las nociones freudianas de la condensación y el desplazamiento ha dado pie a pormenorizados, aunque abruptos, análisis como los de Thierry Kuntzel (en torno a dos films como “M” de Fritz Lang y “The Most Dangerous Game” de Ernst Schoedsack, que pondrían en circulación cada una de las dos figuras respectivas de la interpretación de los sueños) o , en un sentido más amplio, los de Raymond Bellour aplicados a ciertos films de Hitchcock, que rastreamos con ocasión del cine clásico.. En este punto nos interesa remarcar solamente como las nociones de la condensación y el desplazamiento, claves en la “Interpretación de los Sueños” de Freud remiten a múltiples resonancias pero difícilmente admiten un despliegue estricto en el análisis filmico, como pretende Metz a partir de la trasposición lacaniana de estas figuraciones del

se desaparraman en la pantalla y el cuerpo del espectador se produce un vacío, un hueco por el que se filtra el relato, una historia narrada que en sí misma propone un intercambio comunicativo. Gianfranco Bettetini piensa en este funcionamiento al afirmar que *“es justamente esta insatisfacción, físicamente determinada por el espacio que divide el cuerpo del espectador de los fantasmas del significante, lo que permite a las imágenes entrar en el orden del discurso y al espectador colocarse a su vez en una dimensión discursiva, a integrarse en el papel de productor simbólico”*.³⁵

Junto a otras consideraciones, la distancia entre película y sueño, así como el ejercicio de reacción autoreflexiva o, si se quiere, de *“vigilancia estética”* por parte del receptor,³⁶ .. permite despegar el cine de su mera condición especular sin convocatoria alguna del tramado simbólico. Y reorientar su adherencia a lo real, esa *“impresión de realidad”* alucinatoria con la que se han pretendido denunciar sus efectos *“comme s’il s’agissait de déterminer les mécanismes d’une aliénation, oscillant entre un métalangage idéologique et un métalangage clinique (le spectateur comme voyeur, sadique, masochiste, fétichiste, etc)”*.³⁷ . En definitiva, nos permite transitar entre hipnosis, (un tramado adherido al cine desde sus inicios históricos³⁸ ,) sin perder de vista la

inconsciente al orden simbólico en términos de metáfora y metonimia respectivamente. Cf. CHRISTIAN METZ . “El significante imaginario”. Op. cit. Pags. 131/.250..

³⁵ GIANFRANCO BETTETINI: “La conversación audiovisual” Ed.Cátedra Madrid 1986. Pag.33-

³⁶ “La estética desvía la visión mágica del cine, desvela la visión espectacular y diferencia el cine del sueño y de la visión primitiva “. EDGAR MORIN : El cine o el hombre imaginario”. Op. cit. Pag 182

³⁷ PASCAL BONITZER ; “La psychanalyse avec le cinéma” Revista Ça Cinema nº 15 Editions Albatros (1978) Pag.5 . El crítico francés abunda en su texto sobre el panegírico del saber psicoanalítico-lacaniano que convierte el cine en una especie de Iglesia en la que un pasoterapeuta se metamorfosea en el analista-médico de las almas alienadas de los espectadores. Volveremos sobre este tema en el capítulo sobre el cine clásico.

³⁸ La relación entre el cine y la hipnosis no es despreciable, pero su conceptualización se ha balanceado siempre entre la descripción fenomenológica (la conjunción en la prehistoria del cine y en su nacimiento de determinadas tecnologías de la visión con la magia y el ocultismo) y el entrecruzamiento con el psicoanálisis , estableciendo una especie de tenaza para el espectador entre la regresión y la idealización. Más pertinentes nos resultan algunas transversales reflexiones sobre la fuerza hipnótica del cine en los textos de ROLAND BARTHES : “En sortant du cinéma” y RAYMOND BELLOUR : “Croire au cinema” publicados respectivamente en las revistas “Communications” nº 23 1975 y “Cámara Stylo” nº 6 1986.l

heterogeneidad y las intensidades específicas de la representación y sin mutilar las dimensiones del deseo cinematográfico en su diversidad .

. Y es que, en resumidas cuentas, debemos desechar la idea , inclusive desde un posicionamiento teórico riguroso, de un sujeto espectral, unificado e indivisible, frente a un dispositivo rigurosamente estructurado - la sala oscura, los haces de proyección, la pantalla iluminada - , para abrazar el concepto de sujeto social. Una suerte de espectador "transitivo" construido mucho antes de entrar en el seno materno de la institución cinematográfica. y abocado a una espacialización de la subjetividad.. . Para André Gardies "*aller au cinéma relève fondamentalement d'une expérience de l'espace; à ce titre elle m'engage totalement, au niveau de mon corps, de mes pulsions, de mes affects, de mon savoir, jusqu'à faire de moi cet homme imaginaire dont parle Edgar Morin*"³⁹.. Por tanto, un ser compuesto que para proyectarse sobre un paisaje ilusorio, propio del significativo cine, debe establecer previamente una relación de reciprocidad entre lo real y lo imaginario y no una radical antinomia, como se desprende de la concepción lacaniana .⁴⁰ 'Si la primera resonancia del cine como lección de tinieblas es la ilusión, la oscuridad pregnante no impide un acceso a lo real ni propaga una confusión radical entre estados de conciencia. No cabe duda que el sujeto social experimenta una escisión en el trayecto del espacio exterior de la calle, abierto a la libre circulación y a las distintas interferencias de los sentidos, al espacio interior de la sala, cerrado y protegido de las agresiones externas. Pero esta escisión no implica un corte radical en el espectador, consciente siempre de la realidad de una y de la virtualidad de otra.. Cuando entramos en la sala no establecemos un corte radical con nuestra vida cotidiana cualquiera que sea su tonalidad (la idea de la sesión de cine como exorcismo de la existencia cotidiana no se

³⁹ ANDRE GARDIES : "L'espace au cinéma" Op. cit. Pag.215.

⁴⁰ Sobre el carácter inextricable o de presuposición recíproca entre lo real y lo imaginario, remito a GILLES DELEUZE : "Pourparlers" De. Du Minuit 1990 Pags.93 y ss.

sostiene como determinación rígida y objetiva) justamente porque no pretendemos evadirnos de la realidad sino simplemente desplazarla ⁴¹ .”.

”*On va au cinéma pour suspendre un certain temps les modes de communications habituels*”, señala Felix Guattari,⁴² , pero a condición de no llevar esta suspensión hacia el vacío sino de rellenarla con un deseo sobre el cual se edifica la experiencia del espectador : el consumo de un relato que, en su propia existencia, mantiene una oposición irreductible con la realidad.⁴³ . Ciertamente es que el deseo del espectador está muy ligado a la creencia en la narración y que este placer está ordenado en virtud del buen funcionamiento de los códigos. Pero este acto de creencia no puede tomarse como un gesto simple, porque lleva en sí una hendidura que es la propia inestabilidad del sujeto espectador. Por encima del régimen de credulidad desplegado, somos conscientes de la irreductible distancia que nos separa del mundo diegético de la pantalla, lo que permite un cierto despegue inherente al florecimiento de una, por así decirlo, conciencia metalingüística..

Sobre esta indeterminación que permite bascular nuestra identidad, se asienta el goce estético. Goce nacido del consumo del texto-film (de su valor de uso), de las necesidades y aspiraciones del hombre encarnadas en el marco de una construcción ficcional.. “*Necesidades afectivas y necesidades racionales unidas arquitectónicamente para construir complejos de ficción*”, señala Edgar Morin ⁴⁴ . Partiendo de diferentes modos de subjetivización y semiotización por parte de la comunidad receptora se presenta un objeto transitivo que lejos de instituir la plenitud fantasmática del sujeto (tal sería su credencial imaginario), reconoce su quiebra a través del espacio de la experiencia

⁴¹ *En la ilusión no hay rechazo de lo real, tan solo desplazamiento*”. CLEMENT ROSSET : „Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión”. Tusquets ed. 1993. Pag.12 y ss

⁴² “Le divan du pauvre” Rev. “Communications” op. cit. Pag.96.

⁴³ „A partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad”. ANDRE GAUDREAU/ FRANCOIS JOST: „Le récit cinématographique” Ed. Nathan Paris 1990 Pag.26.(existe traducción española „El relato cinematográfico” Ed. Paidós Barcelona 1995)

⁴⁴ EDGAR MORIN : “El cine o el hombre imaginario” Op. cit. Pag.191.

estética. Sobre esta relación plural abierta a múltiples riesgos y no menores satisfacciones se debe pensar la experiencia propia del espectador cinematográfico (un “cuadro” que socialmente se aplica al cine en base a dos criterios recursivos , : “*necesidad de distracción*” y “*deseo de saber*”, no casualmente disociados en el resto de las representaciones audiovisuales). Y la verdadera encarnadura antropológica del cine que no es otra que su condición de proceso productivo de significados y de emociones, pilares determinantes para la elaboración de toda conciencia crítica.

..

II.1.3 -

Ya hemos señalado como el cuadro teórico y especulativo abierto en Europa a partir de los setenta modela la gran hermenéutica discursiva aplicada al cine. Hasta entonces, el campo teórico se consideraba un territorio correoso a medio camino entre el saber empírico y el fatalismo predicativo, por más que en su haber figuraran singulares aportaciones sobre la conciencia del cine y el psiquismo de los espectadores como se descubre en la producción teórica de Eisenstein⁴⁵, o en los trabajos de Jan Mukarowsky y la escuela formalista de los años treinta.⁴⁶ Christian Metz será uno de los primeros

⁴⁵ No parece casual que uno de los primeros y mayores teóricos del cine de este siglo, Serguei Mijailovich Eisenstein, fuera también un educador científico en las escuelas estatales soviéticas, preocupadas, en primera instancia, por incidir en el psiquismo del espectador desde un ángulo ideológico y productivista. Al margen del carácter “bricoleur” de sus escritos, la producción teórica de Eisenstein referida a la implicación cine/espectador admite muchas conexiones con la reflexión de los sesenta. Para una ordenación de la obra escrita y filmica del gran creador soviético, véase DOMENEC FONT: “Conocer Eisenstein y su obra” Ed.. Dopesa Barcelona 1979.

⁴⁶ Incomprensiblemente silenciado en los compendios teóricos más recientes, el nombre de Jan Mukarowski reaparece como referencia explícita en las investigaciones anglosajonas sobre el relato cinematográfico y su espectador desde una óptica cercana a la psicología

en cuestionar la indeterminación del campo teórico en el cine. *“Lo que se ha llamado más frecuentemente un teórico de cine - señala Metz - es una especie de hombre orquesta idealmente obligado a poseer un saber enciclopédico y una formación metodológica casi universal: se da por hecho que conoce los principales films rodados en el mundo entero desde 1895, así como lo esencial de sus filiaciones (y, por tanto, que es un historiador) ; tiene, igualmente, la obligación de poseer un mínimo de luces acerca de las circunstancias económicas de su producción (hele ahora economista); también se esfuerza por concretar en qué y de qué forma un film es una obra de arte (se preocupa, pues, de estética), sin quedar dispensado de considerarlo como un tipo de discurso (esta vez es semiólogo); con bastante frecuencia, se siente obligado, por añadidura, a realizar numerosos comentarios acerca de los hechos psicológicos, psicoanalíticos, sociales, políticos, ideológicos a los que aluden los films en particular y de los que extraen su contenido propio: y ahora se requiere nada menos que una sabiduría antropológica total...”*⁴⁷ -

Como es sabido, será el propio Metz quien, a partir de la década de los setenta, se dedicará a un (no siempre) razonable reparto de tareas dentro de este “patchwork” analítico. Y hay que decir que con ello se impondrá un planteamiento metódico riguroso (y parcialmente sólido en sus conclusiones) , pero también, forzoso es reconocerlo, bastante inerte en relación al cine. A empezar porqué se apoyará en una serie de disciplinas - la lingüística, la semiología, la narratología , el psicoanálisis - en un principio totalmente ajenas al cine como institución, y cuyo acuse de recibo resulta harto dispersivo. Y luego porqué ante la dificultad de aplicación práctica de sus postulados (al

cognitiva. Representante del llamado “Círculo de Praga” de la década de los treinta, la obra de Mukarowski contiene en germen muchos aspectos de la semiotización del cine tan aclamada a partir de los sesenta. Cf: JAN MUKAROWSKI: “Escritos de Estética y Semiótica del arte” Edición. crítica de Jordi Llovet. Ed. Gustavo Gili Barcelona 1977.

Por lo que se refiere a la tradición formalista iniciada en los años treinta , es útil consignar por la prognosis de muchas de sus conclusiones en relación al psiquismo del espectador, las obras de RUDOLF ARNHEIM :“El cine como arte” Ed.. Infinito Buenos Aires 1971 y BELA BALASZ : “Evolución y esencia de un arte nuevo” Ed.. Gustavo Gili Barcelona 1978.>i

⁴⁷ CHRISTIAN METZ :“Lenguaje y cine” Op. cit. Pag.28..

margen de las maniobras acrobáticas de sus promotores) terminará enroscado sobre sus propias justificaciones en busca de un brío tan contundente como encorsetado. Pero al margen del carácter más o menos disponible de las disciplinas sociales, del hermetismo de sus propuestas y de la diversidad de resultados obtenidos, parece obligado señalar su impronta y el interés apasionado que suscita en toda Europa a lo largo de dos décadas en el marco de un fuerte debate teórico en todos los campos del saber... Y en el marco de esta heterogeneidad entra de nuevo en acción el cuerpo espectadorial. Por ello nos parece pertinente abundar en la travesía analítica, al margen de toda consideración proselitista o refutadora de estos conjuntos sistemáticos⁴⁸ Como una teoría de la significación incide en el cuadro perceptivo y si realmente construye o alienta la identidad del espectador en función de una determinada proyección comunicativa.. Puesto que a fin de cuentas, comprender como se da a ver, se ve y se comprende un film de ficción equivale a poner sobre el tapete la cuestión del espectador, la búsqueda de sus huellas y el conjunto de saberes que convoca para el usufructo del cine.

Como es sabido, el modelo heurístico de la teoría semiológica y narratológica está gobernado por la noción de texto como espacio de trabajo. Esto es, el problema de la escritura y la lectura del film como texto artístico y el proceso de producción de sentido inherente a su reconocimiento como tal, así como los trazos materiales que constituyen su trabajo de enunciación para articular los efectos de discurso. En el bloque dedicado al cine clásico abordaremos con cierta amplitud este principio analista y estructural del texto, no en vano encuentra su materialidad en ciertos films clásicos (dentro de la fábrica

⁴⁸ Para una sistematización del movimiento semiológico aplicado al cine, véase JEAN PAUL SIMON: revista "Ça Cinema" n° 18. Editions Albatros Paris. Asimismo, son de consulta obligada los compendios de los investigadores franceses JACQUES AUMONT, MICHEL MARIE, ALAIN BERGALA y MARC VERNET : "Esthétique du film" y "L'analyse des films" Editions Nathan Paris 1983/1988 (traduc. castellana de ambos libros en Ed.Paidós Barcelona 1989/1990), y del profesor italiano FRANCESCO CASETTI: "Teorías del cine" Op. cit. Y aunque los patrones críticos franceses no siempre fueron asimilados en el ámbito anglosajón, remito también a los libros de BRIAN HENDERSON: "A Critique of Film Theory". Op. cit. y JUDITH MAYNE: "Cinema and Spectatorship" Routledge London/New York 1993. Finalmente, dentro de la producción española, escasa y desperdigada por lo demás, caben reseñarse los textos publicados en la revista "Contracampo" n° 42 (1987), así como los textos de SANTOS ZUNZUNEGUI: "Pensar la imagen" Op. cit. y ALEJANDRO MONTIEL: "Teorías del cine". Ed.Montesinos Barcelona 1992.

Hollywood o en sus márgenes). considerados como paradigmas de una determinada y nunca reconocida constelación simbólica. Si lo traemos a colación aquí es porqué aparece asociado tanto al proceso de escritura de un film cuanto al espacio de una lectura que, como aquella, se revela infinita e interminable. Y es ahí donde la instancia teórica del espectador cobra una dimensión superlativa .

Para abordar la lectura de un film y con ello los efectos y su interpretación por parte de un hipotético destinatario., el análisis teórico recurre a los empréstitos disciplinarios de la teoría literaria. Por un lado, se trata de captar el “secreto” de una obra ficcional (literaria o filmica) a partir de densificar su lectura siempre diferente a las reglas de composición de la obra. Una lectura disgresiva que , aún partiendo de ciertas reglas normativas, va más allá del texto y de su literalidad.⁴⁹ Los rigurosos análisis de Roland Barthes sobre la novela de Balzac “Sarrazine” y de Gerard Genette sobre la magna obra de Proust “En busca del tiempo perdido”, son ajemplos limites de esta producción textual sobre la que se ha acolchado , sin eludir excesos equilibristas, una buena parte de la interpretación filmica a partir de los años setenta..⁵⁰ Por otro lado, se trata de establecer una interlocución entre el texto y su lector para establecer horizontes particulares de sentido a partir del concepto de “*dialogicidad*” desarrollado por Mijail Bajtin así como de las teorías de la recepción de Wolfgang Iser y H.R. Jauss sobre las reglas de comportamiento “contractual” entre una obra y su destinatario, ambos constituidos de manera autónoma ⁵¹.. Partiendo de esta perspectiva, Umberto Eco formula su construcción de “Obra abierta” aplicada con excesiva facilidad al terreno filmico. “*El texto - señala Eco- está plagado de espacios en blanco, de intersticios que*

⁴⁹ Más adelante veremos como este balanceo hacia la teoría literaria constituye un verdadero lastre para el análisis filmico. Aunque solo fuera porqué la película y el libro no tienen el mismo grado de abstracción y, por consiguiente, su nivel de percepción es también distinta.

⁵⁰ ROLAND BARTHES : “S/Z” Op.cit. (traducción cast. en Siglo XX Ed.. Madrid 1980). GERARD GENETTE : “Figures III” De. du Seuil Paris 1972 (traduc. castell. Ed.. Lumen Barcelona 1989).

⁵¹ MIJAIL BAJTIN: “Estética de la creación verbal” Ed. Siglo XXI Méjico 1982. Y “xTeoría y estética de la novela”. Ed. Taurus 1989 Madrid.. WOLFGANG ISER: “El acto de leer”. De. Taurus Madrid , 1987.

hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenarian y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él...En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar”⁵².

De manera que el texto, cualquier texto de ficción, pide ser interpretado. El film no es un universo flotante que pueda ser recibido sin intervención alguna por parte del espectador, convertido en simple ente inmovilizado alrededor de un cortejo fantasmático.. Aún aceptando que el estatuto estético del film no depende solamente del espectador ya que se superponen diferentes estratos enunciativos alrededor de un proceso de intenciones , resulta insuficiente a todas luces la fórmula clásica del circuito comunicativo en función de la cual el receptor se convierte en un consumidor mudo de una estrategia persuasiva que le viene de afuera, en mera delegación fantasmática de los designios del emisor. El film se presenta como un conjunto cerrado, sujeto a diversas identificaciones proyectivas, en el que el acontecimiento narrado es la unidad fundamental, pero no por ello deja de suscitar preguntas, ausencias o silencios. Una cierta forma de necesidad embragada en lo simbólico : ver y comprender que es lo que dicen, sugieren o disimulan los acontecimientos narrados, buscar una lógica interna que le permita comprender este relato y no otro en el interior de un determinado modelo. Esta „impresión de narratividad“ dispuesta a través de manifestaciones simultáneas (referidas a la banda de imagen y del sonido) emite señales para su hipotético destinatario y es en el recorrido a través de su armadura intencional, oculta o manifiesta, cuando el film encuentra su fortuna. El espectador revitaliza el film lo enriquece con su poder de

⁵² UMBERTO ECO: "Lector in Fabula" Ed. Lumen Barcelona 1981 Pag 76

imaginación, con ayuda de inferencias culturales , sin necesidad de ampararse en un dispositivo modelador ni dotarse de un exquisito cúmulo de saberes.⁵³

A tenor de estos principios, no cabría una línea divisoria entre el espectador común y el teórico , ambos- receptores y destinatarios de la obra , de no ser por el grado diverso de familiaridad con los simbolismos que esta le propone.. :*“Analizar un film - señalan Aumont y Marie - es algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinado de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen , en esta situación. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente”*.⁵⁴ .

La frontera se establece cuando el analista necesita categorizar sus objetivos y desmarcarse de las censuras y los límites de una visión cerrada sobre su significado aparente. Y con la valoración compulsiva de sus fundamentos metodológicos (pues la especulación comporta como premisa previa un allanamiento del camino propio), el analista procura distanciarse radicalmente del sentido común que acompaña el juicio del espectador medio. Frente a la lectura „ingenua“ de este, el analista propone una metalectura; frente al recorrido más o menos sensible pero siempre construido sobre los significados explícitos o implícitos ⁵⁵, el analista se adentra por los recovecos del significante cuyas huellas aparecen a menudo enmascaradas (al menos en el llamado cine clásico) sobre la transparencia del significado; frente a la exploración del contenido del

⁵³ Sobre la actividad cognitiva del espectador y sus experiencias previas para la construcción de una historia más o menos legible, cf. DAVID BORDWELL: "Narration in the Fiction Film" Op. cit. Pags.33 /39.

⁵⁴ JACQUES AUMONT / MICHEL MARIE: "Análisis del film" Op. cit. Pag.19

⁵⁵ Sobre la construcción textual de significados por parte del espectador, véase DAVID BORDWELL : "Narration in the Fiction Films" University of Wisconsin Press 1985 Pag. 48-62.

film, la disección de su régimen de funcionamiento construido siempre sobre ausencias ocultas ⁵⁶, . Es fácil deducir en esta mecánica no solamente la confrontación entre un saber cultivado y un saber profano sino la existencia de dos espectadores radicalmente distintos frente a la pantalla: uno primario animado solamente por un juego de deseos y emociones y otro erudito interesado en el juicio, la deducción y el análisis. División , si se quiere, efectiva que podríamos conjugar con el binomio comprensión/interpretación de cierta psicología cognitiva ⁵⁷, pero que difícilmente puede tomarse como prueba rigurosa para la recepción de los filmes. Y que , tarde o temprano, saca a colación una cierta petulancia por parte del analista y narratólogo alrededor de textos opacos que , demasiado a menudo, parecen enrevesadas telas de araña intransitables pra cualquier lector no familiarizado en la jerga multiuso.

A fin de desbrozar lo que se considera irrelevante en torno a un film, el analista entrará en colisión con los discursos que le son más proximos: el cinéfilo y el critico. Frente a las idolatrias del cinéfilo, rechazará la idea del film como objeto bello para movilizar un juego de hipótesis ajenas a cualquier ejercicio afectivo. Frente a la subjetividad predicativa del critico que se limita a promover o rechazar la película, entiende la obra como un texto abierto y heterogéneo al que hay que recorrer en espiral y siempre despegado de su fortuna tanto como mercancía cuanto como obra de autor. Ambas funciones, la amorosa del cinéfilo y la descriptiva del critico, casan mal con el

⁵⁶ El analista filmico se aposenta sobre lo que Bachelard llamaba "la ciencia de lo oculto". Pero el verdadero modelo heurístico del análisis textual, no siempre reconocido por sus seguidores, procede de esa doble constitución territorial entre lo visible y lo invisible que el teórico marxista Pierre Macherey localizaba en ciertos txtos literarios. Cf: PIERRE MACHEREY : "Pour une théorie de la production litteraire" De. Maspero Paris 1974.

Este modelo de lectura de la obra no tanto en lo que dice cuanto en lo que amaga o rehusa decir, fué aplciado con sumo rigor ideológico por el equipo de la revista "Cahiers du Cinema" en sus análisis sobre "El joven Lincoln" de John Ford o "Marruecos" de Josef von Sternberg, y con sumo rigor psicoanalítico por Raymond Bellour para su lectura de "Los pájaros" de Hitchcock, por citar algunos de los primeros análisis textuales de incuestionable repercusión internacional.

⁵⁷ Cf. DAVID BORDWELL : "El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica". Ed.Paidós Barcelona 1995.. Pags.24 y ss.

analista, por más que los tres , se admita o no, terminen reificando el film, convirtiéndolo en objeto fetiche (sumidero de todo singular absoluto) e invitándonos jubilosamente a sus propuestas. Que el método para llegar a esta invitación sea estético, empirico o analítico apenas le quita condición de rito iluminista sujeto a toda clase de excesos retóricos . De nuevo es Christian Metz el que, en uno de sus frecuentes ejercicios acrobáticos (a menudo certeros en su propio equilibristismo), enfatizará y relativizará a la vez esta supuesta colisión al señalar tanto un cierto „fetichismo del significante“ cuanto la ambigüedad de una teoría que fácilmente puede deslizarse hacia su contrario: „*El trabajo de lo simbólico, para el teórico que pretenda delimitar en el cine la parte imaginaria y la simbólica - señala Metz - , siempre correrá el peligro de hundirse en el mismo imaginario que se alimenta del cine, que hace que una película resulte grata y que de este modo suscita incluso la existencia del teórico* „⁵⁸ .

Sucede además que las tres prácticas tienen distintas funciones sociales. Frente al periodista o sociólogo “free lancer” y al romántico coleccionista, el analista filmico es, mayoritariamente, un profesional de la enseñanza. Y si aquellos están en franca retirada ante la orquestación mediática que apuesta por un cine sin mediadores, éste está cobrando enteros entre la comunidad especulativa en la medida que su autoridad vive de empréstitos multidisciplinarios. La vinculación del analista con la institución académica no es baladí. La Universidad no solo le presta un colchón económico-social para sus trabajos, sino que le permite practicar el juego de la creación como autogénesis. Gracias al magnetoscopio video (disponible también a nivel casero, por supuesto, pero que solamente en público y a nivel doctrinal se convierte en herramienta fascinante), el film se convierte en un objeto disponible y manipulable, en un texto permanentemente rebobinado y a la deriva , condiciones supuestamente necesarias para que el analista singularice su trabajo como un proceso textual permanentemente abierto y heteróclito. La copia video y el proyector no solo posibilitan una visión múltiple (aunque en la mayoría

⁵⁸ CHRISTIAN METZ : “Psicoanálisis y cine. El significante imaginario”. Op. cit. Pag. 13;

de casos sea en un estado lamentable y en condiciones de visión disparatadas ⁵⁹); permiten a la vez una labor de desmenuzamiento del film y su reconversión en un flujo de imágenes mixtas. . Al igual que el crítico de arte se aproxima al cuadro para desmenuzarlo, así el analista procede con el film objeto de estudio. Una disección que Georges Didi-Haberman, en su condición de semiólogo del arte, define como una aporía: *„Se entra en el detalle como se penetra en el aire electivo de una intimidad epistémica. Pero la intimidad comporta una cierta violencia, algo perverso sin duda, ya que no se aproxima más que para trincar, partir, trocear...Y en una extensión no menos perversa, el detalle designa la operación exactamente simétrica, que consiste en reunir todos los trozos o al menos hacer un recuento integral de ellos...“* ⁶⁰. Se comprenderá que en este interés por el fragmento se cobijan no pocas conexiones psicoanalíticas no solo porqué la regla clásica de la „Traumdeutung“ sea interpretarlo todo a partir del detalle ⁶¹, sino también por el efecto sádico que comporta toda desfiguración parcial ⁶². Tomado desde este punto de vista, el analista filmico se presenta como revestido en una extraña mezcla de investigador, terapeuta y cirujano

No es, en cambio, un espectador en el sentido etimológico ya que ni se desplaza directamente al cine (comportamiento social que, en principio, sí debe asignarse a los críticos y cinéfilos para justificar su objeto), ni asiste al flujo continuado de una proyección filmica (solo ve cachos). Su función solo se materializa en el espacio de la

⁵⁹ En el artículo "Le texte introuvable", Raymond Bellour desmenuza el conjunto de dificultades técnicas en el análisis textual subrayando también su condición de simulacro. Cf. RAYMOND BELLOUR : "Analyse du film" De. Albatros Ça Cinema. Paris 1980. Al margen de cualquier otro juicio crítico, resulta obligado considerar este libro como una de las aportaciones más elegantes y sistemáticas del análisis textual. El amplio y riguroso trabajo de Bellour sobre distintos films de Hitchcock resulta todavía hoy difícilmente superable. Y desde luego ha generado todo un cúmulo de referencias en el análisis filmico europeo y anglosajón.

⁶⁰ GEORGES DIDI-HUBERMAN: "Davant l'image" Op. cit. Pag.273-305.

⁶¹ Para las relaciones entre el detalle y el sintoma en el desciframiento del trabajo del sueño, cf: SIGMUND FREUD : "La interpretación de los sueños". Alianza De. Madrid 1966.

⁶² "El análisis procura un innegable placer esencialmente lúdico, que puede provenir de la satisfacción parcial de las funcioens sádicas. Es el viejo tema del placer que experimenta el niño que rompe su reloj para ver como funciona". JACQUES AUMONT/MICHEL MARIE : "Análisis del film" OP. cit. Pag.291.

lectura/escritura , en la apropiación narrativa o en la autoridad del habla, más allá del propio objeto que toma como instancia de discurso.. Un gesto voluptuoso pero transindividual , anclado en el mundo académico y, por ello, alejado de las condiciones perceptivas del espectador común.. Y, hay que decirlo, en posición de asumida exterioridad respecto al cine, una distancia proclamada (y, por regla general, nada dolorosa) en contraposición con una desmesurada pasión escolástica .⁶³ . . . De ahí las reconversiones auto-punitivas del pensamiento crítico, al menos en el campo francés cuya notoria incidencia a escala europea no le ha impedido históricamente desembocar en un singular "complejo de Saturno".⁶⁴ . O , en otro extremo, la radicalidad de cierta corriente feminista que tras denunciar (con cierta pertinencia por otra parte) el modelo del cine clásico como un cine patriarcal y falocentrista según el par psicoanalítico voyeurismo-fetichismo, aboga por la necesidad de eliminar el placer de ver películas, como es el caso de la analista británica Laura Mulvey en su ya clásico estudio „Visual Pleasure and Narrative Cinema“.⁶⁵ .

De modo que el narratólogo o analista de films no es, en su travesía teórica, un espectador. Tal vez sea por ello por lo que su inconsciente se rellena con constantes apelaciones a ese Otro con el que idealmente busca identificarse. Pero esta rotación en

⁶³ El caso de Christian Metz es sintomático al respecto. Sistemáticamente se veía en la obligación de dar fe de la distancia del objeto para no caer en su dimensión imaginaria. Eso si, no de cualquier pasión (porqué entonces entraría la suya propia como teorizador), sino la del ejercicio escópico del espectador de cine. En las páginas de "Psicoanálisis y cine. El significante imaginario" Op. cit. se desparraman constantes referencias sobre este "despegue"..

⁶⁴ La historia de la crítica y la teoría abunda en ejemplos de radicales conversiones para cerrar el camino que previamente habían postulado. Singular es, en este sentido, el caso de Raymond Bellour, uno de los investigadores más respetados internacionalmente dentro de la teoría del cine. Su nombre viene a colación no por su viraje desde la teoría del cine hacia el mundo del video (conversión hasta cierto punto plausible en esta fase final del siglo), sino por su particular explicación del final del trayecto analítico. Donde antes se exigía una teorización rigurosa y compacta, se reivindica ahora la levedad de los gestos, las retenciones parasitarias de la imagen. El magnetoscopio parece haber ganado definitivamente al proyector. Véase su artículo "L'analyse flambée" Revista "Cinemaction" nº 47. Pags.168-170

⁶⁵ LAURA MULVEY : "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Revista "Screen" vol. 16 nº 3 otoño 1975.

torno a un punto fijo aboca a un singular animismo. Puesto que el espectador reclamado por la interpretación analítica es siempre un sujeto-victima: de su propia ignorancia, de la pulsión escópica y los poderes absolutistas del dispositivo o de la trama oculta del relato con todos sus designios esparcidos y nunca vislumbrados.. O se trata de un espectador narrativizante inscrito en el texto en una doble dirección virtual: ya sea como destinatario de unas posiciones narrativas instituidas por el destinador a partir del punto de vista y de las miradas ficcionales ⁶⁶ ; ya sea en forma de construcción simbólica presente en el texto aunque enmascarada bajo su andamiaje significante, como presupone el modelo narratológico y las recientes aportaciones de Francesco Casetti ⁶⁷ En ninguno de estos casos, dominantes en el análisis teórico, se toma en consideración al espectador de carne y hueso que entra en la sala y que revitaliza el film con ayuda de un caudal de inferencias culturales y estéticas, sino a un simulacro que es designado por el film. Es significativo, en este sentido, el planteamiento del texto de Casetti, al que no cabe negar, por otro lado, una extraordinaria energía y rigor analítico. El profesor italiano mide su cuadro de reflexión desde ambas posiciones: el espectador de carne y hueso y una realidad fundamentalmente simbólica. Reconoce que el dilema entre los dos itinerarios en el momento de afrontar la relación pragmático-comunicativa entre obra y receptor obligaría a una especie de circularidad, pero termina abogando por la puesta a punto de una construcción simbólica en la medida que conlleva determinadas ventajas en el ámbito del (de su) discurso ⁶⁸ Es fácil deducir en este posicionamiento un juego retórico en el que la figura del espectador no solo no corresponde a

⁶⁶ En esta posición se situarían algunos de los análisis más renombrados del campo anglosajón. Entre una amplia variedad de títulos, nos quedamos con tres textos claves: NICK BROWNE : "The Rhetoric of Filmic Narration" Ann Arbor UMI Research Press, 1982, con pormenorizados estudios sobre films como "La Diligencia" de John Ford o "39 escalones" de Alfred Hitchcock ; STEPHEN HEATH : "Questions of Cinema" Bloomington Indiana University Press, 1981 con sendos análisis sobre el cine clásico ; y EDWARD BRANIGAN : "Narrative comprehension and Film" Routledge New York 1992.

⁶⁷ FRANCESCO CASETTI: "El film y su espectador" Ed. Cátedra Madrid 1986. El autor hace suya la concepción deictica de la enunciación esbozada por Benveniste que piensa el film como un intercambio entre un Yo (enunciador) y un Tú (enunciario) en relación a un El (personaje). Y prolonga las propuestas de Eco sobre el "lector ideal" para clasificar al espectador como un "decodificador" con vocación propia y responsabilidades específicas perfilado en el interior del texto

⁶⁸ FRANCESCO CASETTI: "El film y su espectador" Op. cit. Pags.30-35

ninguna instancia atestada socialmente sino que se transforma en una figura vicaria edificada sobre el espejo del propio analista. Como si el espectador fuera simplemente una máquina receptora de códigos ⁶⁹ y el film un objeto de lujo cuyo dispositivo enunciativo solo se revelaría a quien, con las herramientas adecuadas del análisis, supiera descubrirlo.

No quisiera tras estas líneas esquemáticamente esbozadas inducir a una concepción negativa del trabajo teórico. Por el contrario, entiendo que el análisis textual desarrollado a partir de los años setenta ha dado resultados harto positivos, tanto como contrapeso al valor meramente predicativo y puntilloso del estudio crítico, cuanto para revitalizar y actualizar el film abierto a todo aquello que excede sus límites como objeto afectivo. Pero la fertilidad de esta consideración del cine como objeto de pensamiento no está exenta de problemas. A empezar por una orientación pontificia de la teoría que convertida en un juego oblicuo de justificaciones (al punto que en muchos casos prevalece sobre el análisis del film los modos de como se debe realizar el análisis) termina totalmente alejada del espacio real del cine que se pretende tomar como objeto. A continuación, porque una concepción del objeto artístico abierto a todos los vientos conlleva el riesgo de cortar su vitalidad y convertirlo en un cuerpo filmico disecado, encubriendo en la garantía de objetividad un procedimiento radical de desobjetivación.⁷⁰ Finalmente - y esto nos parece lo más importante en este punto de la tesis -porqué este modelo retórico obvia la comprensión de cuantos elementos antropológicos inciden en la producción del texto filmico y en su recepción que son, a la postre, las verdaderas

⁶⁹ No es de extrañar, por ello, que a propósito del film y su espectador, Casetti hable de una "interface" en el sentido literal, esto es, dos máquinas en pleno funcionamiento. CASETTI: "El film y su espectador" OP. CIT. pag.180

⁷⁰ Un reciente texto de JESUS G. REQUENA: "El análisis cinematográfico" Ed.. Complutense.Colección Manuales. Madrid 1995 ha puesto el dedo en la llaga en estas deficiencias del análisis textual en el terreno de la subjetividad. "*El analista, tanto más cuanto más obsesivo, cuanto más científicista, más rechaza aquello que se le resiste y a la vez que le quema: eso que le afecta y que escapa al control consciente, analítico, cognitivo, de su Yo. Ante eso, después de todo, que le emociona, el analista se siente manejado por el texto allí donde no lo controla, allí donde, tal es su sentimiento reactivo, no hay más que artificio*". Pag.37.

condiciones de su existencia ⁷¹. Un esquema restringido de la comunicación cinematográfica que reconocen incluso algunos conspicuos representantes de la narratología filmica como François Jost. para quien la teoría deviene incapaz ya no de resolver sino incluso de abordar cuestiones vinculadas al goce receptivo.. „*Concevoir le film - señala Jost - comme une chose coupée de l'activité humaine, aussi bien du côté de la fabrication que de la réception, aboutit alors à une véritable aporie: du côté du spectateur, elle en peut expliquer comment le film est doté du statut d'oeuvre d'art, du côté de l'explication narratologique, elle entraîne un cercle vicieux, dont la seule issue est l'anthropomorphisme*”. ⁷².

Justamente porqué hay algo intraducible, por excesivo y deshomogéneo, en la óptica exclusivamente lingüística y narratológica, que es el coeficiente de realidad perceptiva del objeto-film y el nivel de proyección comunicativa que le es inmanente. Una suerte de interlocución no mensurable, fuera del sentido lógico, “*a espaldas del lenguaje*”, por seguir el hilo de Barthes sobre el “*sentido obtuso*” de los fotogramas eisenstenianos. ⁷³. Un transfert comunicativo en el que el espectador deja de ser un sujeto único y autónomo (menos aún, un simulacro textual) para convertirse en un sujeto histórico con una diversidad de modos de subjetivación y de semiotización. Siendo

⁷¹ Para una historificación y, en cierto sentido, un arreglo de cuentas con la teoría remito a los números 47 y 60 de la revista “CinemAction”. La mayoría de los textos, suscritos por antiguos oficiantes del análisis teórico, cuestionan el rigorismo y embotamiento de la crítica intelectual y la necesidad de buscar un contrapeso histórico. Al margen del exorcismo confesional de algunos de estos trabajos cabe aceptar, al menos, una de sus conclusiones más drásticas: contrariamente a la crítica de los años sesenta, el rigorismo analítico no ha suministrado una pasión por el cine sino por los conceptos, no ha “creado” espectadores sino profesores universitarios. (Cf. artículos de Dudley Andrews, Michèle Lagny, Raymond Bellour, Jean Collet y Michel Marie.

⁷² FRANCOIS JOST : “Un monde a notre image. Enonciation, cinéma, télévision”. Meridiens Klincksieck Paris 1992 Pags 27 y 86.

⁷³ ROLAND BARTHES: “El tercer sentido”, texto publicado en 1970 en la revista “Cahiers du Cinema” y recogido después en distintas compilaciones. En nuestro caso, manejamos el libro “Lo obvio y lo obtuso” Ed. Paidós Comunicación. Barcelona 1992. Pags 49-67. Barthes volverá a reivindicar el gesto errático en la lectura en sus últimos libros (notoriamente en “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía”), pero es evidente que los analistas y narratólogos prefieren arrimarse en el primer Barthes (hasta “S/Z”) que en el último, en el fondo menos ordenado y más excesivo.

necesaria como objeto de pensamiento, la teoría necesita despegarse del rigorismo iluminista y abrirse a la transversalidad de enfoques, buscar un engarce con la historia y con las variables económicas, estéticas y simbólicas que inciden en la percepción cinematográfica. Allí donde se define el lugar del placer y del saber del espectador, las cualidades emocionales y cognitivas de la recepción, la diversidad de los procesos proyectivos sobre los que unos individuos concretos viven, sienten y piensan como espectadores.

II. 2.- EL CUERPO EMOCIONAL

II.2.1.

Pese a la abundancia de estudios y categorizaciones sobre los mecanismos generativos del cine, se ha concedido escaso valor a la racionalidad del tiempo socio-cultural que ha representado a lo largo de un siglo de existencia y a su consideración de verdadera enciclopedia de la cultura afectiva. A pesar de constituir el estado genético y el fundamento estructural del cine, pese a tratarse de un espectáculo donde los sentimientos circulan de forma imprevisible y permanente, esta energía emocional, promocionada y permutada por la Institución y sus poderes fácticos, no ha sido, en cambio, fácilmente aceptada por el imaginario social.

Por parte del espectador común que armado con la idea del desplazamiento evasivo y la disponibilidad plena difícilmente reconoce plena soberanía sobre las emociones que busca en el cine. Atrapado por la seducción especular⁷⁴ y el carácter catártico de la representación abierta a procesos primarios y descargas inmediatas de excitación, el espectador común no acostumbra a depositar en las emociones una elaboración secundaria, una relación demorada en forma de trama mental, limitándose a establecer sobre la exterioridad de los afectos toda clase de mecanismos defensivos (de la risa fácil a las crispaciones musculares, pasando por el desplazamiento de la avidez

⁷⁴ "Tout spéculaire est fascinant parce qu'il porte la trace, dans le visible, de l'agressivité, de cette pulsion non symbolisée: non verbalisée et donc non représentée". JULIA KRISTEVA : "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire" Revista "Communications" n° 23 De. du Seuil Paris 1975 Pag. 73.

emocional hacia el dominio nutritivo-oral, tan popular entre el público actual). Siendo las emociones el motor de la conducta transitiva hacia el cine, son también su freno, de modo tal que el espectador que busca "ser" emocionado se inquieta ante una experiencia que o bien no comprende (respuesta estresante a una sensación no simbolizada) o no controla (reticencias emocionales durante la proyección que se resuelven en un rápido movimiento de evacuación de la sala para fundirse en la multitud) o bien se resiente de su precariedad ante un final tan previsible como brusco (incapacidad para interrumpir el encadenamiento de afectos y concederles un respiro durante la proyección).⁷⁵

Pero este quantum emocional vinculado a la experiencia cinematográfica tampoco encuentra acuse de recibo en el investigador para quien cualquier manifestación de los afectos es recluida en el ámbito de la precocidad perceptiva y las identificaciones narcisistas y, por ende, rebatida en su función alienante para la conciencia crítica⁷⁶. O aparece dotada de una suerte de autodinámica ajena a la mediación lingüística del saber cognoscitivo y pragmático y por ello intratable a nivel teórico.⁷⁷

⁷⁵ Sobre la variedad de registros emocionales del espectador común, remito al artículo de FRANCIS VANOYE : "Esquisse d'une reflexion sur l'émotion" publicado en el n° 50 de la revista "Cinemaction" (1989), dedicada, como no podía ser menos, a la relación entre el cine y el psicoanálisis.

⁷⁶ La emoción como expresión degradada de la conciencia se encuentra en JEAN PAUL SARTRE : "Esquisse d'une théorie des émotions" Hermann de. Paris 1960. El hecho artístico ligado al ámbito de lo sensible apenas encuentra hueco en el sistema filosófico anclado en el terreno de los conceptos y de la dimensión del pensamiento.. Solamente cuando la mercadotecnia de la comunicación se ha apoderado de los conceptos ha virado hacia la "sensibilidad". En relación a la cadena de afectos del hecho artístico, véase GILLES DELEUZE /FELIX GUATTARI : "¿Qué es la filosofía?", en especial bloque 7° "Percepto, afecto, concepto". Pags.164-200. De. Anagrama Barcelona 1993.

⁷⁷ Es el caso de la macrosemiología del mundo natural en cuyos postulados se busca una convivencia entre las zonas más abstractas del pensamiento con el mundo de lo concreto y lo figurativo. El universo afectivo es el carburante del último texto de A.J. GREIMAS escrito antes de su muerte (en colaboración con JACQUES FONTANILLE) : "Sémiotique des passions" De. du Seuil Paris 1991.. Los autores proceden a una suerte de "decoupage" del universo pasional sirviéndose de una serie de lexemas recurrentes en toda comunicación intersubjetiva. Al margen de otras consideraciones, no deja de ser curioso que para cargar sus baterías reflexivas sobre las pasiones y los afectos acudan con excesivo cabrioleo a textos literarios, sin mencionar en ningún momento el cine.

Pero donde la energía emocional encuentra un discurso denegador es en el campo freudiano, allí donde se escenifica la afección sensible como trama y se la revoca a través de toda la artillería psicoanalítica de las pulsiones. Es en torno a esta última consideración de los afectos como procesos pulsionales regresivos sobre los que quisiera hacer un breve hincapié. Teniendo en cuenta que han sido frecuentemente invocados para analizar la experiencia creativa en todas las esferas del hecho artístico (a costa de patinar sobre su restrictiva tendenciosidad : las pocas certidumbres de Freud , y de las aplicaciones psicoanalíticas en general, en relación al arte son más bien resbaladizas), salvo en el terreno del cine considerado fuera de la órbita modeladora de nuestra psique.

⁷⁸ Ausencia de aplicación que, paradójicamente, ha tenido particular incidencia en la fuente de cuantos malentendidos han cercado la relación del cine con el psicoanálisis, a partir de una relación de contemporaneidad bautismal y de una correspondencia entre los procesos inconscientes del film y del sueño , como ya apuntábamos en el bloque anterior.⁷⁹ ,... Y, en definitiva, porque todas las cuestiones vinculadas a la energía de los afectos y del goce estético afectan de manera directa al nudo de este bloque, esto es, la cuestión del placer del film como primera y verdadera garantía de solidaridad entre el discurso cinematográfico y su usuario. .

⁷⁸ Las interpretaciones de la obra artística desde un posicionamiento psicoanalítico son, aunque metódicas, harto problemáticas. El "*desciframiento de los secretos de la creación artística*" le lleva a Freud a desinteresarse por los movimientos emotivos que forman parte de la estética, a considerar la obra como un jeroglífico a descifrar y a tratar las emociones de los personajes como si de pacientes ante un diván se trataran. . Ahí están las maneras un tanto oblicuas de Freud de abordar la ficción literaria (análisis de la "Gradiva" del novelista alemán Wilhelm Jensen o de "El hombre de la arena", el cuento de ETA Hoffman) o sus desconcertantes conjeturas sobre el Moisés de Miguel Angel o la obra de Leonardo da Vinci., creadores que "taponan" sus neurosis con satisfacciones artísticas subliminales. Véase SIGMUND FREUD : Obras Completas Tomos V y . Biblioteca Nueva Madrid 1974. Sobre la estructura inconsciente de las obras de arte y de los procesos perceptivos, remito a los dos libros de ANTON EHRENZWEIG publicados en España: "El orden oculto del arte" Ed. Labor Barcelona 1973 y "Psicoanálisis de la percepción artística" Ed. Gustavo Gili . Barcelona 1976. Dos textos clásicos regidos por el principio de la "*educación de la visión artística*" que, curiosamente, no contemplan el cine como campo de aplicación estética y plástica.:

⁷⁹ En diversas ocasiones se ha subrayado la práctica coincidencia entre el nacimiento del cine (1895) y la eclosión del psicoanálisis con "La interpretación de los sueños" (1900) . Sobre esta contemporaneidad (que, curiosamente y sin tanto ruido analítico, se repite en su crisis: el proyecto lacaniano es paralelo a las propuestas de Godard) se han edificado muchos equívocos sobre los que volveremos más adelante.

Como es sabido, en la obra de Freud abundan las reflexiones sobre una teoría de la afectividad, ligada a la libido, la formación del carácter y las experiencias del desarrollo. Pero más allá de un conjunto de hipótesis generales cuyo análisis pormenorizado escapa a nuestros propósitos, es reseñable el permanente vadeo freudiano en torno a un edificio cuyo tramado psicoanalítico se evidencia dificultoso. El núcleo según el cual el principio del placer corresponde a un proceso primario del sujeto que debe ser, si no desposeído, al menos custodiado por el principio de realidad, no parece ser garantía suficiente para desatender las cuestiones afectivas o sellarlas con la intervención de la vida animica. Sobre esta escolástica se resume, por ejemplo, un libro como "Jenseits des Lustprinzips" (Más allá del principio del placer) publicado en 1920.⁸⁰ Una lectura de este texto en el que la intuición sensible aparece designada como "*una imparcialidad del intelecto*", los afectos como meros significantes del proceso estético y los principios pulsionales, (fijados siempre sobre la oposición entre dos instancias: yo/objeto, realidad/placer, Eros/Thanatos) como estados regresivos del sujeto, nos da cuenta del sistema conjetural, decididamente oblicuo, con el que Freud suele abordar ciertas parcelas del saber y de su percepción. Reconociendo el dominio de las tensiones "*como el territorio más oscuro y más inaccesible de la vida psíquica*", Freud se erige en "*advocatus diaboli*" para dar fe de una serie de generalizaciones sobre la existencia de fuerzas mentales y psíquicas que se sitúan más allá del principio del placer y del carácter siempre regresivo de los instintos., en la medida que no facilitan el cumplimiento del deseo sino el retorno a un estado punible⁸¹. Pero enseguida reconoce Freud la escasa fiabilidad de sus conjeturas que "*no pueden inspirar la misma seguridad que las dos que le precedieron, esto es, la extensión del concepto de sexualidad y el establecimiento del narcisismo*".⁸² Es más, todo el texto de "Más allá del principio del placer" aparece punteado por las propias

⁸⁰ Para estos apuntes utilizamos la sexta edición en "El libro de Bolsillo" de Alianza De. Madrid 1978.

⁸¹ Algunas de estas generalizaciones ilustrativas, como el juego infantil del "fort-da" ,serán retomadas más adelante en relación al análisis del cine clásico.

⁸² En "Introducción al narcisismo", libro fechado en 1914, Freud ya reconoce las pulsiones como "*sublimes en su indefinición*".

vacilaciones del autor teñidas de una manifiesta incredulidad. *“Se me pudiera preguntar si yo mismo estoy - y hasta que punto- convencido de la viabilidad de estas hipótesis. Mi respuesta sería que ni abrigo una entera convicción de su certeza ni trato de inspirarla a nadie. O mejor dicho: no sé hasta qué punto creo en ellas”*⁸³. Si aceptamos que la formalización de un cuerpo teórico suele ir acompañado de un mecanismo cognitivo de convicción (o al menos de sus efectos) por parte de su enunciador, parece claro, a la luz de estos apuntes, que la teoría pulsional del psicoanálisis se sustenta sobre un efecto de incertidumbre permanente ⁸⁴. Una construcción especulativa que pone en circulación lo que antes enunciábamos: el carácter indecible de los afectos, la escasa argumentación científica que pesa sobre lo que se ha dado en llamar “economía pulsional” Y es que la aplicación estricta de categorías psicoanalíticas al campo del arte (y del cine en particular) reducen toda su complejidad y poder cognoscitivo al estar enmarcadas en una enumeración de síntomas obsesivos cuya terminología solo encuentra variables a tenor de la diversidad de escuelas psicoanalíticas (freudianos ortodoxos, jungianos, kleinianos o lacanaianos).

Puede que este conjunto de afirmaciones resulten en exceso simplificadoras, pero ayudan a referenciar la cuestión del placer y el displacer filmico (el lugar y el espacio del espectador cinematográfico, por tanto). Ciertamente es que estas categorías pueden tomarse, en ocasiones, como coartadas para una aprobación exterior del film en términos de simpatía o antipatía o circunscribirse en el terreno ,trillado y apacible , del gusto.⁸⁵ Pero incluso

⁸³ SIGMUND FREUD: “Más allá del principio del placer” Op. cit. Pag.133

⁸⁴ Hay quien ha visto en esta “apatía teórica” de Freud resuelta como una “curiosidad” para seguir el curso de las ideas sin saber donde conducen, una singularidad frente al “terrorismo” de un discurso intimidador - el psicoanalítico -colocado siempre por los discípulos de Freud bajo la ley de la verdad y la intransigencia.. Huelga decir que la conclusión puede extenderse perfectamente al tratamiento psicoanalítico del cine. Véase JEAN FRANCOIS LYOTARD: “De l'apathie theorique: La psychanalyse vue du dehors” Revista “Critique” n° 333 Paris fevrier 1975. Pags.254-265.

⁸⁵ Es sabido que Kant (“Critica de la razón pura” y “Critica del juicio”) propugnaba un radical subjetivismo en relación a la experiencia estética. Para el filósofo alemán el juicio del gusto nacia directamente del sentimiento estético, pero para ello el objeto (el relato, diríamos, por más que Kant solo hablara de la naturaleza y de los pájaros) debía tener ciertas características identificables y describibles para su receptor. Sobre la diversidad de la intuición

en este terreno de inmanencia fruitiva , en apariencia alejada de todo juicio estético, se define una construcción expresamente dictada por el sujeto espectador (de otro modo debería tomarse como conceptualización absoluta, cuando es evidente que los gustos varían sensiblemente en función del periodo histórico, el origen social, la edad, el sexo o el nivel de frecuentación cinematográfica en las salas). En cualquier caso no parece de recibo considerar el placer o el desplacer filmicos como prototipos libidinales, dando fe con ello del mismo sentimiento reactivo que se pretende desmontar por la vía analítica..⁸⁶

Se impone, pues, un desplazamiento de perspectivas en el momento de enfocar la experiencia artística y una revisión de cuantas formulaciones clínicas se adhieren supuestamente a su recepción. Aplicado al terreno del cine, esta reformulación pasaría por despegar el principio del placer de su condición terapéutica, conceder a la energía emocional del espectador el estatuto de un sistema intermedio entre el reflejo y el conocimiento. Buscar en el consumo de cine en la oscuridad de la sala una trayectoria para los afectos más allá de cualquier complacencia fantasmática. Una energía emocional considerada no en su función comunicativa infra-linguística sino como un conjunto de disposiciones complejas donde el deseo circula y desborda..⁸⁷ En definitiva, captar el deseo del espectador no como una determinación "natural" y espontánea sino como una

sensible y la oposición entre lo bello y lo sublime en la estética kantiana, nos parecen útiles a los efectos de esta tesis los análisis de EUGENIO TRIAS: "Lo bello y lo siniestro" Ed.. Ariel Barcelona 1988. Y JEAN MARIE SCHAEFFER : "La imagen precaria". Sobre el dispositivo fotográfico" Cátedra de. Madrid 1990.

⁸⁶ Sobre estos trayectos psíquicos edifica Metz el parentesco de la película de ficción y del fantasma. Pero en sus consideraciones sobre el placer y el desplacer filmico ligadas a las defensas del yo revolotea también un Super yo protector ferozmente hostil al placer común. Como sucede con algunas lecturas psicoanalíticas, los textos de Metz pueden leerse invertidos rastreando en su autor algunas de las "alergias fantasmáticas" que combate. CF. CHRISTIAN METZ : "Psicoanálisis y cine, el significante imaginario" OP. cit. Pags.97 y ss.

⁸⁷ "En la oscuridad de la sala es donde se elabora la libertad del cuerpo; este trabajo invisible de los afectos posibles procede de algo que es una auténtica crisálida cinematográfica; el espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda: "Inclusum labor illustrat"; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo". ROLAND BARTHES : "Salir del cine", texto incluido en la recopilación "Lo Obvio y lo obtuso" Paidós De. Barcelona 1992. Pags.350-355.

disposición comprometida , imprescindible antesala para la elaboración de representaciones.

Solo en la medida que el cine pueda ser considerado como objeto de uso al margen de todo proceso de intercambio económico, cabe reconocer en su usufructo una fuente de conocimiento.. Y es ahí donde se instala el verdadero lugar del espectador. En una experiencia personal vinculada a una genealogía de lo íntimo y, como tal, atravesada por una serie de complicidades y secretos. Y una experiencia social ligada a un proceso de aprendizaje afectivo y cognitivo. En torno al sentido depositado en ambas experiencias se articula el cuerpo emocional del espectador, lugar de encuentro de una subjetividad sobre el que abonaremos las próximas páginas. Un espacio hoy - digámoslo ya - trágicamente deshabitado y que solo parece encontrar definición como espacio de memoria y sentimiento de pérdida.. Tal parece ser la condición, y la pesadumbre, del espectador que pretenda resistir al imperativo categórico del presente y a su progresiva condición de espectador frente al cabrilleo audiovisual.

II. 2. 2.-

A medida que pasa el tiempo, ir al cine se está convirtiendo en un acto forzado incluso para muchos cinéfilos. Con independencia de los designios frecuentemente arbitrarios de la cartelera, más allá de los vaivenes de una oferta regida por las leyes de lo informe donde cada vez resulta más difícil atrapar la diferencia, nos cuesta ir al cine. No se trata solamente de un acto transitivo confrontado con el inmovilismo sedentario del sofá tres piezas y la luminancia televisiva. Es también un síntoma del progresivo desafecto hacia un objeto - el cine- en otro tiempo perseguido con intimidad profunda.

Llevamos años llorando por la crisis del cine asediado por multitud de sepultureros anclados en sus propios genes y empujado hacia tierra de nadie por el magma audiovisual. Hemos extendido certificados de dolencia hacia un arte que apenas hubo reconocido su esplendor ya entraba en permanente pulsión de muerte. Pero tal vez quepa preguntarse como esa letanía ha impregnado nuestro imaginario y como a la debilidad del objeto amado se ha correspondido una debilidad del sujeto devoto. A fin de cuentas, ambos - objeto-cine y sujeto-espectador - son dispositivos consubstanciales con el nacimiento de la modernidad, por lo que no resulta extraño encontrarlos en vías de desaparición en sus postrimerias. El cine como imagen del tiempo, como imagen-tiempo según Gilles Deleuze, está deshabitando nuestro deseo a marchas forzadas. Tal vez porque el tiempo actúa sobre él como una guadaña - algo que difícilmente puede aplicarse a otra imagen sacral como la pintura, por ejemplo - y, demasiado a menudo, le impide una confrontación con el presente (por regla general, el regreso de ciertas películas ancladas en nuestra memoria produce excesiva pesadumbre) cuando no le aplasta en la más absoluta indiferencia. O puede que la memoria del cine esté sujeta a una curva biológica cercana a la de la naturaleza humana y, por ello, excesivamente delimitada por sus ritmos.(infancia, crecimiento, madurez y envejecimiento). Lo cierto es que obligado a balancearse entre el museo arqueológico y la charcutería moderna, zaherido por la

televisión y la hinchazón publicitaria, el cine está perdiendo ese lugar de resonancia y activación del conocimiento, para insertarse, también él, en la geografía del desconcierto.

No se trata, obviamente, de un cambio de humor o de un simple desapego. No es la razón ingenua la que se resquebraja frente a la racionalidad del mundo. El deseo hacia el cine permanece en la medida que es directamente accesible y hasta dispendioso pero no por ello se instala en una situación confortable. Una extrema complejidad preside esta relación que afecta a la propia realidad del cine y a nuestra conciencia como espectadores. Y ambas funciones, extraordinariamente frágiles, pueden hacerse borrosas y huidizas e incluso llegar a quebrarse como lugares de resonancia.

No quisiera caer en el riesgo de reducir el cine a una especie de flotación emocional, ni perpetuar en la ausencia una “relación de objeto” de naturaleza fantasmática.. No es mi intención atascarme en el recuerdo fascinante ni en los devaneos pasionales y ciegos del cinéfilo que han demostrado con creces su ritmo caprichoso. El cine como “*res memorandae*” tiene trazos curvilíneos y contingentes, efusiones peregrinas, canonizaciones fraudulentas y, en definitiva, muchos vicios hipnóticos que antaño se veneraban con la misma idiotez que ahora se combaten.. Se trata, por el contrario, de validar un vínculo social y una sensibilidad colectiva que han formalizado el edificio de nuestras creencias como espectadores. . Y si bien resulta arriesgado “*mantener el cine dentro del encierro imaginario de un amor puro*”, como señalara Christian Metz,⁸⁸, no lo es menos evacuar lo afectivo, como él hiciera a lo largo de su trayectoria intelectual, para configurar un arte y una materia prima que han modelado buena parte de la sensibilidad contemporánea. Los afectos se instalan no como significantes residuales que surgen allí donde menos se les espera y siempre bajo la forma de fantasmas inconscientes, sino como producciones de la sensibilidad frente al objeto imaginario que se consume. Como bien señala J.L. Scheffer son “*des affects sans destination, c’est-à-dire sans monde...il faudrait donc seulement y comprendre que les*

⁸⁸ CHRISTIAN METZ: “Psicoanálisis y cine. El significante imaginario” Op.cit.. Pag.19.

affects sont un monde"⁸⁹. Simbolizarlos, esto es, conferirles un estatuto discursivo no implica cobijar el film con palabras huecas (no cuesta mucho localizar en este punto la condición del espectador actual para quien la palabra tras la proyección queda confinada al conciliábulo del gusto; volveremos sobre este tema) sino desbordar su confortabilidad, franquear el estatuto del film como una mercancía indeterminada y pasajera.

Pues bien, toda esta cadena de afectos aparecen dispersos en la actualidad y su hipotética convocatoria carece de destino. No puede hablarse todavía de una deserción (no se abandona tan fácilmente aquello que se ha amado), pero sí de una quiebra del entusiasmo. Ese ritual, en otro tiempo objeto de culto, se ha tornado abúlico, sujeto a necesidades coyunturales pero carente de fascinación. Es posible que detrás de toda resaca llegue invariablemente una fase de recelo, a un estado de excitación suceda una forclusión de los sentidos. Pero no cabe duda que ese fervor de antaño se transmuta progresivamente en una forma de desdén en cuyo curso catastrófico nos sentimos arrastrados. Como si la pérdida de los fantasmas que poblaron aquella existencia vicaria transformada en historia interior, fueran el preludio de una quiebra de toda experiencia propia en un mundo inexplicable..

La filiación entre el cine y el cuerpo emocional del espectador conoce sus lugares de paso. Por un lado, el cine clásico amueblando nuestra niñez y adolescencia. Por otro, el cine moderno abriendo una brecha en nuestra conciencia de espectadores dotados de un saber moral y un universo de sentido.. Finalmente, la desmaterialización post-moderna con una serie de representaciones apiladas y manufacturadas en serie, donde el modo ficcional cede paso progresivo a la descarga energética, modificando sustancialmente nuestra condición de espectadores cada vez más replegados hacia el encierro privado y/o la caza aleatoria y lujosa.

⁸⁹ J.L. SCHEFER : "L'homme ordinaire du cinéma" Op. cit. Pag.18.

Soy consciente de la dificultad de rastrear a fondo estos rituales de paso. Entre otras razones porqué no se puede reconstruir algo que pertenece a una suerte de "genealogía de lo íntimo", dudosamente perceptible a nivel científico y en la medida que se establece sobre tiempos diferentes, escasamente compacto. Pero entiendo que este acercamiento a un "texto existencial", a una relación humana y subjetiva con el objeto del deseo, permite restituir algunos rasgos del espectador cinematográfico o, cuando menos, la idea fenoménica que nos hacemos de él.

Nos gustó mucho el cine, lo amamos cuando iba unido a la generosidad explosiva de la fiesta, lo devoramos con un placer preceptivo, lo criticamos cuando su transparencia aparentemente apacible y segura afectaba a las decisiones soberanas de nuestra conciencia. Para muchos de nosotros, el cine ha constituido un objeto de amor y una racionalidad inmanente a nuestro desarrollo. Una memoria genética que hoy apenas se reconoce y que, no obstante, ha fecundado la vida como un relato imaginario. Hubo un tiempo, no tan lejano, en que la sala de cine era el punto de máxima concentración y socialización de las energías emotivas, allí donde se abrían paso una red de ideas, creencias y estereotipos acerca de como enfrentarnos al mundo.⁹⁰ No se trata, evidentemente, de cubrir con una pátina idílica la genética del espectador de antaño sobre la imagen ideal de la institución cinematográfica, a la manera de estos films que presentan una comunidad ideal de espectadores febrilmente amontonados cuya excitación y atención desmedida se ofrecen en espectáculo⁹¹ .. Decididamente queremos situarnos al margen de este concepto de público introducido en un vientre matricial y

⁹⁰ Es difícil aceptar el cine como una fábrica de producción de clichés, como tantas veces se ha dicho. Como señala Edgar Morin los estereotipos no son simples cualidades adjetivas sino ideas que confirman una verdadera ontogénesis intelectual. "El universo de la pantalla está aristotelizado; objetos, personajes y gestos estereotipados hacen aparecer su esencia inteligible: son entes de razón". EDGAR MORIN: "El cine o el hombre imaginario" Op. cit.. Pag.202.

⁹¹ Es el caso, entre otras, de las películas italianas "Splendor" y "Cinema Paradiso" (1988) realizadas por Ettore Scola y Giuseppe Tornatore, respectivamente. Y, como no, de esas figuras carnales y naïf que atraviesan muchas películas de Fellini (de "Amarcord" a "La città delle donne" o "E la nave va").

tomado como vitrina naif de un pasado glamoroso. Y no por ello invalidar la consideración de toda la carga sensible de un pronunciamiento personal que se torna espíritu unitario al modo y manera de una "Weltanschauung" del siglo.

. Ciertamente hay una experiencia del vivir que ha tenido su eclosión , mágica y ritualizada pero también entretejida con las marcas del aprendizaje , en una sala oscura.. La suma de decisiones que rodeaba el encuentro con la película y el compromiso puesto en su descubrimiento, la dialéctica entre los espacios (el espacio abierto de la calle y el cerrado de la sala pasando por esa zona tampón, el hall, donde la errancia todavía era posible entre fotos y affiches ⁹²); la disponibilidad de los cuerpos, el misterio de la penumbra y la inmersión en un mundo diegético que potenciaba huellas de saber y de memoria; pero también el aturdimiento hipnótico a la salida del cine, el necesario estado de descomprensión del cuerpo ante la vuelta brusca de la realidad... todas estas manifestaciones, apegadas al "gesto" cinematográfico y, por tanto, a la fisiología del espectador como sujeto del cine, han dado pie a una escritura poemática en la que igual se traza el enigma de un origen como se convierte en objeto de pensamiento todos los componentes de la intimidad cinematográfica ⁹³

Y junto a estos trayectos, una voz que nos hablaba a través de las películas, una química en blanco y negro que nos guiaba a través de los rostros y de las cosas, descubiertas por primera vez y todavía alejadas del enigma del tiempo. Un caudal de películas que no necesariamente tenían que ver, ni a nivel cognitivo ni a nivel estético, con el saber del cine (solo un filtro cultural posterior se encargaría de jerarquizarlas), pero que abrigaban nuestra adolescencia con el estremecimiento de la revelación y el

⁹² Un estudio pormenorizado del orden espacial a nivel cinematográfico puede verse en ANDRE GARDIES: "L'espace au cinema" Op. cit.. Pags.18-38.

⁹³ Remito a los textos ya citados de ROLAND BARTHES : "Salir del cine". y: JEAN LOUIS SCHEFER „L'homme ordinaire du cinéma". Asimismo, en una línea de testimonios hilvanada por una excelente trama narrativa, el texto de ITALO CALVINO „Autobiografía del espectador", escrito en 1974 como prólogo de un libro de Fellini, y compilado en el volumen „El camino de San Giovanni". Tusquets ed. Barcelona 1991.

temblor visionario de todo proceso de aprendizaje.⁹⁴ Voces, miradas, paisajes, filmes, que nos alcanzaban y nos nutrían y que hoy transitan por nuestra memoria para recordarnos en su estela quienes fuimos y como fuimos.. En ese compacto paisaje de ficciones y de afectos que hemos dado en llamar "cine clásico" (cuyo tramado rastreamos en otro capítulo de este bloque) se funda una forma de placer desprovista de todo prejuicio disciplinario, la base nutricia de un itinerario espiritual, hecho de una mezcla inextricable de verdad y de "phantasia". Dos caracteres visionarios, de formidable agitación poética, para un indispensable modelaje del conocimiento.

Y a continuación, el cine moderno, un campo minado de ambigüedades e indecisiones. Verdadero „lugar de paso“ (circunscrito al espacio de poco más de una década entre su emergencia violenta y su inane desaparición) para una sismografía en el interior de ese edificio que llamamos historia del cine, que, a buen seguro, incidirá en nuestra condición de espectadores, así en sus emociones como en sus funciones lectivas. No entra en nuestros objetivos rastrear los "cinémas nouveaux" en sus múltiples arborescencias,⁹⁵ ni nos interesa entrar en considerandos de filiación devota o de elogio fúnebre (aprisionado en la década de los 70/80 por los fervores ideológicos y las

⁹⁴ Sobre esta construcción, la idea de unos filmes "que ont regardé notre enfance" se edifica la orfandad cinefílica.. Tomada al margen de su condición de tesorerismo fetichista como verdadera enciclopedia afectiva. Jean Louis Scheffer y Serge Daney han escrito bellísimas páginas al respecto ("L'homme ordinaire du cinema" y "La Rampe" , respectivamente. Op. cit.). Corrigiendo estos apuntes me llega el número 22 de la revista "Archipiélago" dedicado al centenario del cine ("El cine: de la barraca de feria al audiovisual" Barcelona/otoño 1995) , donde se abunda en este aprendizaje filiativo, sobre todo en los textos de Santos Zunzunegui, Víctor Erice y la charla entre Jose Luis Guerin e Isabel Escudero.

⁹⁵ La dificultad de un trazado fronterizo entre el periodo clásico y el cine moderno no ha desaparecido del horizonte analítico e histórico. Y quienes pretenden desmarcarse de la linealidad con una nueva tipología, como es el caso del filósofo Gilles Deleuze con las modalidades respectivas de "imagen-movimiento" e "imagen-tiempo" tampoco resuelven el problema y deben conformarse con un vaiven de conciliaciones. CF: GILLES DELEUZE : "Estudios sobre cine: la imagen movimiento /La imagen tiempo". Dos tomos. Paidós De. Barcelona 1987.i. Estos problemas de periodización diacrónica se tornan excesivos en un libro, útil, por lo demás, para un recorrido contextual del cine moderno, como el de PIERRE SORLIN: "European Cinemas /European Sociétés. 1939-1990". Ed.-Routledge. London 1991.

maniobras deglutivas de la industria) ⁹⁶,. -. Si traemos a colación el cine moderno es porqué su eclosión en la década de los sesenta corre paralela a una relatividad del propio cine como institución y como lenguaje universal .. Y afecta, por ello, al paisaje colectivo de los espectadores.

Es el cine contemporáneo , en sus múltiples direcciones, un movimiento aberrante, sin que el calificativo deba aparecer preñado de connotaciones regresivas. . Por un lado, introduce la convicción de que los resplandores de la pantalla pueden convertirse en una lente de aumento de eso que llamamos realidad (de sus gestos, de sus tiempos, de sus „humus“) y que el ojo natural suele percibir sin detención exclusiva. Contra lo que suele pensarse (cabría decir, en contra de lo que la institución ha pretendido siempre potenciar), entre las sombras del cine y el trazado de lo real no hay travesía de dirección única, sino una contaminación circulatoria . Para el cine moderno la pantalla ya no es una superficie blanca dispuesta a cualquier contingencia narrativa, tampoco es un espejo. Se trata de un dispositivo de inquisición volcado sobre la realidad fragmentada y sobre sus modos de representación .. Se trata de “familiarizar” el cine, acercarlo a una cotidianidad para que hable de tu a tu a la experiencia—y la conciencia - del espectador;.. De la mano de los cineastas modernos - Rossellini, Buñuel, Antonioni, Godard, Resnais y tantos otros - el cine se extendía hacia zonas desatendidas para descubrirnos la contemporaneidad, para „establecer un doble movimiento de vigilancia, hacia el mundo contemporáneo y hacia nosotros mismos según la inclinación de la Mirada y las solicitudes del Tiempo“, como señalara Roland Barthes en una extraordinaria carta dirigida a Antonioni que, dicho sea de paso, bien puede leerse como

⁹⁶ Cruzando la línea que separa este objeto de pérdida de su reencuentro actual gracias al casette video (aunque el escaso interés de este mercado por el cine de los 60/70 solo puede leerse como síntoma de un desafecto hacia toda experiencia transgresora, o simplemente perturbante, del cine narrativo tradicional) , advertimos como este territorio estaba también repleto de falsas apariencias y motivos caducos. Muchos films y no pocos autores que en su momento supusieron una violencia contra la institución y sus leyes, hoy se revelan discutibles y hasta traspasados.

doble manifiesto post-mortem: hacia el cine moderno y hacia el propio autor.⁹⁷ Pero ese movimiento existencial y moral hacia la cotidianidad aparece despojado de adherencias naturalistas (toda la escritura de lo cotidiano que baña distintas parcelas del cine moderno, de Rossellini y Ozu a Oliveira, Rohmmer o Erice, se asienta sobre este desnudamiento) y revela en su inmanencia una rarefacción, el principio del fin de una supuesta armonía entre el hombre y su entorno. Puesto que en esta relación lo visible se conjuga con lo invisible, la espera con el vacío., el deseo con su permanente insatisfacción. Y toda esta cadena de incertidumbres se transmiten al propio cine que de lugar accesible habitado por fantasmas pasa a ser un espacio heterogéneo, repleto de encuadres obsesivos y momentos vacíos, misterioso territorio de la mirada y de su precariedad. Donde la casa (recipiente genérico del cine clásico) ya no es un lugar seguro sino un espacio de tránsito.⁹⁸ Puede que ir al encuentro del mundo, de sus curvaturas e indeterminaciones, en lugar de esperar a que el mundo quede inscrito en una mirada, resulte esencial para el conocimiento, pero no es menos cierto que conlleva toda una cadena de incertidumbres en relación al porvenir de los hombres, las imágenes y el propio cine. (de las "road movies" de Wenders o los ejercicios post-68 de Godard el cine moderno vive instalado en el recelo hacia sí mismo). Es lógico pensar que en este juego de entradas y salidas no reina la armonía sino el desconcierto. *"en la medida que solidifican un mundo interior tan flotante y dispersivo como esas imágenes anónimas que circulan por el mundo exterior"*.⁹⁹

Por otro lado, el cine moderno incorpora en sus intersticios la propia figura del espectador. Una entrada que ha de considerarse como positiva en la medida que conforma

⁹⁷ Texto inédito de Roland Barthes publicado tras su muerte en la revista „Cahiers du cinema" n 311 Mayo 1980

⁹⁸ Errancia que se da también en las epigonias del clasicismo. Cuando el cowboy, Ulises vagabundo entre paisajes desérticos y fronteras, vuelve a casa, como el héroe de "The Searchers" ("Centaurios del desierto" 1956) de John Ford, le resulta imposible permanecer en ella. Aquella tierra prometida ha dejado de ser benigna. Sobre estas cuestiones, a modo de argumentos universales para el cine clásico y moderno, cf. JORDI BALLO/XAVIER PEREZ : "La llavor immortal". Ed. Empuries, 1995.

⁹⁹ Cf. GILLES DELEUZE: "La imagen movimiento" Tomo Y OP. cit. Pag.290-292.

una llamada a la autoreflexividad, pero que supondrá, a buen seguro, un cortocircuito en las gratificaciones imaginarias del propio espectador engarzado al vértigo de la representación. a puesta . Esos personajes voyeuristas y fetichistas de Buñuel, esas mujeres desbordadas y abandonadas a una visión interior del cine post-neorrealista de Rossellini, estas figuras errantes que nutren los films de Resnais, Wenders , Antonioni o Angelopoulos, esas singulares miradas hacia un espacio heterogéneo situado siempre en un significativo fuera de campo sobre el que se aposenta el cine de Godard desde sus inicios, son dobles y/o metamorfosis del propio espectador. De una figura móvil en la inmovilidad de su butaca, estructurada alrededor de un centro que se revela falso o cuando menos “descentrado”, perpleja ante el carácter siempre aleatorio de la ficción .. Lass historias desdramatizadas y sin remate, los campos existenciales de gravitación, las estructuras complejas e inciertas del cine llamado moderno difícilmente pueden generar un clima identificador y complaciente . Junto a una vacilación del sentido, hay en estos gestos una relación con el tiempo como rito de paso pero también como experiencia de pérdida, de huida. Experiencia que el film inscribe para devolvernos en su proyección un efecto de extrañeza sobre nosotros mismos. Sobre la condición humana, en primera instancia, bañada por la esquizofrenia del vivir (sobre este vacío físico y existencial se edifica el cine de Antonioni de los años sesenta, a modo de ejemplo radical): sobre la condición perceptiva , a continuación, allí donde las certidumbres de la visión se tornan azarosas, y el efecto confortable se muda hacia lo siniestro.¹⁰⁰

En esa doble dirección analítica - hacia la propia institución en su falsa homogeneidad y sus marcas de caducidad, y hacia el espectador que pretende construirla como verídica - , el cine moderno inscribe el cuerpo como sistema. Una escritura del yo, pregnante en su valor de verdad y de identidad, en permanente diálogo con la obra

¹⁰⁰ En sus brillantes análisis, Pascal Bonitzer incorpora el concepto freudiano de lo siniestro (Unheimlich) como una de las características de determinado cine moderno en tanto que escritura de los bordes, del fuera de campo y los encuadres rarificados, encarnaciones filmicas del “objeto parcial” freudiano abiertas a la indeterminación del sentido. Cf: PASCAL BONITZER: “Le Champ aveugle” Ed.Gallimard Paris 1982 y “Décadrages. Peintures.Cinéma” De. de l’Etoile Paris 1985.

construida Hay una física del cuerpo visible en todos los movimientos y actitudes que instaaura el cine de la “nouvelle vague” y que, por vericuetos diversos, recorre el cine alemán (de Fassbinder a Straub) o el cine americano contemporáneo (de Cassavetes a Scorsese).; hay un cuerpo vidente abandonado a la pura geometria de formas en el cine de Rossellini y Antonioni y un cuerpo grotesco y ceremonial revelador de fantasmas originarios en los films de Fellini o Passolini ; hay, en fin, un cuerpo que se representa a si mismo a caballo entre el cameo antojadizo con ribetes falsamente transgresores (los últimos films de un Godard hipnotizado por la manipulación mecánica de los aparatos y salpicado de citas de si mismo) y la filiación fúnebre (el propio Godard ejerciendo de ayudante de dirección de Fritz Lang en “Le Mepris” (“El desprecio”, 1964) o Wim Wenders filmando la agonía de Nicholas Ray en “Lightning over water” (Relámpago sobre el agua”, 1979)..Es, en fin, el cuerpo de cineastas de ego acusado que buscan en el sujeto la verdadera esencia de la escritura (de Welles a Fellini, de Bergman a Godard) a fin de poder expresar su desorientación . A través de estos personajes convertidos en narratarios de un , llamemos, diario intimo, hay, ciertamente, una exploración de lo subjetividad., del valor de la palabra filmada y al propio tiempo de la necesidad del mutismo ante tanto ruido inútil. ¹⁰¹ ..

De modo que gracias al cine moderno, en sus variadas y complejas articulaciones, el cine pasa a construir un edificio de sentido en nuestra conciencia de espectadores, al tiempo que contribuye a una desacralización , tan prosaica como radical , de la representación cinematográfica y de sus funciones específicas. Aleja de nosotros la actitud devocionaria y nostálgica hacia el pasado inmediato, pero al proscribir toda entrega señala también el lugar impreciso de nuestros afectos. A fin de cuentas, la cuestión moral y la figurabilidad de lo cotidiano que el cine moderno inyectan en nuestra

¹⁰¹ Proceso general de subjetivización, de soberanía de lo íntimo como experiencia de la propia escritura (cuya homología literaria encontraríamos en un amplio abanico de escritores . . . de Kafka a Thomas Bernhard, de Pessoa a Barthes o Calvino) que prosigue en la actualidad a través de un cine de autor fundido en la sedimentación mito- poética del yo y del propio cine. Los trabajos de Erice, Rohmer, Moretti, Oliveira, Angelopoulos, Kieslowski o Abbas Kiarostami inciden en esta línea.

temporalidad inmediata suponen también una inversión perceptiva de la duración y de la memoria. Aunque impregnados de cine e interesados en acercar el espectáculo de la ficción a la verdad de lo íntimo, finalizan con el mandamiento del cine y sus maniobras deglutivas y lo balancean hacia un estado, riguroso y a la vez furtivo, de memoria.. Siendo el hecho moderno un „movimiento del afuera“ (en el sentido de Deleuze) que parecía apartar el cine de la muerte, en realidad marca su verdadera curva biológica y su consideración de objeto decididamente mortal.

Sobre esta agitación del cine y sobre la ingravidez de su destinatario, figura errante condenada a vivir en un “*no man’s land*”, se instalará el siguiente, y tal vez definitivo, paso obligado del espectador. Y si el eco negativo de una creencia eufórica señala el comienzo de un progresivo desafecto hacia el cine, el empuje de la imagen electrónica y la multiplicación de las formas y los soportes de expresión - televisión, video, ordenador - contribuirán a su caída como cuerpo y a su consiguiente pérdida de capacidad para producir un imaginario. De pronto, el cine empieza a jugar en un tablero que no es el suyo, entra en un rompecabezas visual (ya preludiado en el cine moderno: caso Godard como paradigma reversible), en un universo pirotécnico que lo tornará indeterminado, disoluto. Las mutaciones sufridas por la producción cinematográfica, la progresiva absorción de la industria del espectáculo por los conglomerados multi-media movilizados por sistemáticas abducciones y maridajes financieros ¹⁰², el solapamiento de los soportes electrónicos así como de la tecnología videográfica y digital sobre la imagen química son etapas correlativas de este trasiego generalizado. Donde el cine pierde irreversiblemente

¹⁰² La verdadera retórica internacional del cine ya no está del lado de las estrellas o los productos, sino de los activos y pasivos financieros, las cuotas de mercado y las sinergias en el campo de las telecomunicaciones. Las revistas “cinéfilas” han perdido la batida frente las revistas financieras. Los informes del “Variety”, “Business Week” o “Financial Times” sobre las fusiones oligopólicas y sus respectivas cuotas de mercado, -Time/Warner, Fox/Murdoch, Turner Broadcasting, los japoneses y “tutti quanti” - son en la actualidad los verdaderos sismógrafos de la industria cinematográfica y sus líneas de negocio transnacional.

su función central dentro de las industrias culturales, convirtiéndose en una actividad marginal en el contexto audiovisual hegemonizado por los soportes electrónicos.

Las consecuencias de esta redimensión del espectáculo cinematográfico y de su inserción dentro de un heteróclito fondo audiovisual son decididamente aplastantes, así en la construcción como en las pautas de su consumo.. Inciden directamente en la orografía de la producción gobernada en primera instancia por estrategias financieras minuciosamente orquestadas que suplantán los polos tradicionales del comercio cinematográfico por una implacable lógica neo-capitalista y trasnacional : la industria desplaza al arte, la economía a la creación, el valor de cambio de los productos a su valor de uso. Un modelo de producción diseñado en gran medida para mercados anexos de explotación (cadenas de televisión, cable, video, satélites) que se imponen cada vez con mayor pujanza a los mecanismos tradicionales de distribución. ¹⁰³ .

Esta diversidad financiera de los productos audiovisuales gobierna, como no podía ser menos, su impronta estética.. Puesto que los nuevos canales de financiación, distribución y consumo demandan una sustancial modificación biológica .El cine tradicional , y no digamos la espléndida madurez del clasicismo, ya no arrastra al público de masa educado y pulverizado por la televisión ; el viejo arte de contar historias ya no tiene lugar propio en un espacio atiborrado de historias rápidas y de consumo self-service. Se impone, pues, una nueva dinámica en los laboratorios de producción. Para un cine despersonalizado pero manierista, sin otros referenciales que la publicidad ¹⁰⁴ , en

¹⁰³ No hay más que seguir las ediciones del "Variety", verdadero termómetro de la industria americana, para comprobar como los ingresos por el televisivo "pay for view" y la edición video han superado en la última década los ingresos por explotación en salas. Y si saltamos del macromercado americano a las micro-industrias nacionales, la situación no resulta menos halagueña. La apatía productiva a nivel privado y la apabullante demanda de films en las cadenas generalistas genera un efecto bucle: las televisiones se convierten en co-productoras de cine y en poderosos centros de difusión por encima de las salas.

¹⁰⁴ Efecto simbiótico del cine y la publicidad que se manifiesta en una doble dirección: en la producción estética de efectos cercanos al modelo publicitario-clip (definición de la imagen, de sus contornos visuales y cromáticos, de sus encuadres y planificaciones rápidas etc) y en la posterior orquestación de campañas para medir la garantía del film y su impacto entre el público.

el que los estilos, géneros y modelos aparezcan en idílica cohabitación para subrayar el ideario moderno del pastiche. Un cine que se vuelve electrónico mediante una orquestación de efectos especiales en sus genes y escenarios sintéticos en su esqueleto. O se disuelve en los estándares de la representación televisiva (con una figura paradigmática, el telefilm, verdadero ectoplasma de esta mixtura) y de sus parrillas programáticas. Una sucesión de productos en los que la puesta en escena pasa a un segundo plano y lo narrativo se disuelve sobre lo espectacular, de acuerdo con los cánones de ritmo, planificación, montaje y legibilidad del medio que les financia y hospeda. Un producto, en definitiva, guiado por el “lenguaje” esperanto de la televisión y/o embalado por una panoplia de técnicas de animación, modelos sintéticos, maquetas simuladas y scanners destinados a construir una especie de alucinación programada.

El embalaje para todas estas coordenadas es la reconstrucción genética. La serialidad, la repetición, la imitación son las constantes del espectáculo cinematográfico y televisivo, un “orden de la repetición” que pese al malabarismo semiótico para engranar la serialidad como definición estética ¹⁰⁵, no deja de cualificar el espectáculo cinematográfico como una mera y desnaturalizada atracción de feria. Se objetará que estas características no son exclusivas marcas de la actualidad, ya que el cine ha vivido siempre una suerte de inercia superior a otros lenguajes. Pero la dialéctica de variables dentro de un esquema prefijado que ha basamentado el género cinematográfico tradicional aparecía frecuentemente enmarcada en una riqueza intertextual. Mientras que el espectáculo cinematográfico actual que nos proponen los grandes conglomerados multimedia vive de réplicas clónicas,; ha cambiado las relaciones de parentesco por la identidad de la copia y el hurto descarado, ha domesticado la violencia del espectáculo en beneficio del espectáculo de la violencia gratuita. ¹⁰⁶. A través de un recetario programado

¹⁰⁵ Cf. VV.AA: “L'immagine al plurale” Op. cit.

¹⁰⁶ La dimensión serial del cine contemporáneo encuentra su magnificencia en géneros epigonales fundamentalmente ritualistas como el terror, el “gore” y los “psycho-killers”, productos desencarnados que viven de una permanente y gratuita encarnación del cuerpo y de sus fragmentos. “

desde las instancias de producción hasta las del consumo, como bien señala Francesco Casetti,¹⁰⁷ , se han abierto paso microrelatos reproducidos en espiral, artificiosas propuestas sinonímicas, espejismos de plástico permanentemente reciclable. Una ingente cantidad de productos reversibles que parecen exhibirse y explicarse por si mismos, sin otra mediación que su consideración de mercancías socialmente programadas.. Una producción industrial sin gesto creador, que no viene avalada por autor alguno (frente al cine moderno en el que la figura del autor está en el origen de sus significaciones), justamente porqué desconoce la singularidad y, en consecuencia, no tiene que rendir cuentas de una mirada propia ante unas propuestas „estéticas“ (tomando la estética como simple ostentación y en su condición a-simbólica) tan anónimas y desencarnadas como sus universales consumidores..

Ciertamente, en medio de este magma híbrido y mestizo siguen afluyendo autores y films resguardados en una cierta memoria del cine y en su creencia primaria para desvelar una parte de la verdad , algo que siempre supone un riesgo, la violencia de una determinada subjetividad ¹⁰⁸ Pero, forzoso es reconocerlo, se trata de una labor resistencial, una lucha individualizada y casi secreta disimulada entre sus pliegos, focos de sedición en permanente diáspora frente a un lote , tan pródigo como rígido, de producciones estandarizadas. .Una producción decidida a privarse de público para poder existir (más allá de los vaivenes del consumo elitista de la comunidad cinéfila) y que en lucha frente a lo doméstico debe ocupar un espacio excepcional a medio camino entre el manierismo y la espectralidad. A la postre , una serie de relatos sonámbulos, casi inasibles, que trazan un agujero negro en relación al propio cine como institución y como sistema (experiencia, por otra parte, claramente discernible en las ficciones

¹⁰⁷ *"...la ripetizione come sanzione della consumabilità di un oggetto, la ratifica della sua permutabilità e della sua indifferenza"*. FRANCESCO CASETTI De. "L'immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione". Marsilio De. Venezia 1984 Pag. 12.

¹⁰⁸ Aunque suene a paradoja , el patrimonio genético del cine debe buscarse, en la actualidad, en los márgenes de la institución. Los nombres de Straub, Atom Egoyan, Erice, Tarkowski, Loach,, Kiarostami, Rohmer , Angelopoulos y Oliveira, entre otros pocos nimbos de luz , inscriben dentro del cine su parte maldita.

híbridas y metapsicóticas del mejor y más moderno cine americano ¹⁰⁹ ..). Más allá de esta potencia virtual del nuevo cine que en tanto que excepción aparece organizada por el caos, la institución cinematográfica parece interesada en su reproducción a partir de un potlatch de films perfectamente prescindibles, incapaces de acceder a la dimensión simbólica de la narratividad en torno a la cual se estructura toda instancia de goce.

El cambio radical en la geografía de la explotación y la progresiva hibridación de las representaciones colectivas no son ajenas a esta consideración del cine como espectáculo mestizo. Entre la serialidad industrial y el consumo programado hay, como no podía ser menos, estrechos ligámenes. Los vasos comunicantes son de naturaleza económica e inciden en la geografía de la explotación y en el consumo de masas. Por un lado, se procede a una política de renovación de las salas de exhibición, con arreglo a una metamorfosis arquitectónica en la que la miniaturización convive con la elefantiasis tecnológica, que Paul Virilio define sagazmente como una “operación de cataratas”. ¹¹⁰ y en donde el producto-film se codea con otras actividades comerciales de pingues beneficios (pop-corn, refrescos, juegos video). Y en paralelo, una explotación en cascada de la película en espacios fuera de las salas tradicionales (televisión, cable, ediciones video, laser-disc), en un contexto y una dimensión desritualizadas, pero con el beneficio suplementario de convertir al espectador en dueño de algo por esencia intocable como es la velocidad y el tiempo de proyección. Como fruto de estas dos coordenadas, el consumo cinematográfico de los últimos años adquiere el grosor de una fría estadística industrial: un aumento del parque de salas y de fluencia de público corrigiendo en pocos

¹⁰⁹ No parece casual en la mejor producción americana reciente la convocatoria de la amnesia, el sueño, la hipnosis o las alucinaciones, figuras de un orden cerebral para unos films (y unos espectadores potenciales) que se reconocen deudores del pastiche cinefilico-publicitario. Los casos de David Lynch, Tim Burton o Quintin Tarantino son paradigmáticos al respecto.

¹¹⁰ De la misma forma que el cristalino se oscurece con la edad al punto de devenir opaco, así las viejas y oscuras salas de cine han tenido que remodelarse en un curioso vaiven entre la madriguera-reproducción de los comedores familiares y los grandes espacios arquitectónicos con pantallas gigantes en pleno día, tipo el Jumbotron de la alta tecnología japonesa. Véase PAUL VIRILIO : „L'operation de la cataracte" Revista Cahiers du Cinema n° 386 Juillet/Aout 1986 Pag.35/39. Asimismo „La Machine de vision" Op. cit. Pag.125/150

años el fuerte movimiento a la baja de la década de los 70/80 , y una demanda en alza de ficciones cinematográficas para relleno de la televisión doméstica. ¹¹¹ . Dos orientaciones de la explotación cinematográfica que bajo la pátina de una aparente contradicción esconden un objetivo único : la diversificación del consumo masivo y la adherencia ilimitada a los cánones de la Institución cinematográfica, a costa de alejar el cine de toda identidad y modos de uso.

Ocaso del espectáculo cinematográfico , de su función social y artística. Y eclipse del espectador mismo, convertido en un consumidor minorizado de estímulos, proclive a reconocer efectos visuales y sonoros de inmediato y a la par acurrucado en una neblina ante cualquier trastorno narrativo que le suponga compromiso. Y ahí parece activarse “avant la lettre” una revelación rosselliniana que se nos antoja sumamente certera : el cine no solo ha perdido su vocación ontológica para conquistar una verdad, sino que se ha hecho profundamente ignorante : ..”*Tout l’art d’aujourd’hui devient chaque jour plus infantile* - le confesaba Rossellini a Eric Rohmer en 1963 - . *Chacun a le désir fou d’être le plus enfantin possible. Je en dis pas ingénu : enfantin.... . Aujourd’hui , l’art, c’est ou la plainte ou la cruauté. Il n’y a pas d’autre mesure: ou l’on se plaint, ou l’on fait un exercice absolument gratuit de petite cruauté. C’est ça qui me fâche. C’est ce manque total de pudeur”*. ¹¹² Un público minorizado y anamnésico , convenientemente educado para vivir entre la autosatisfacción ilusoria y la necesidad ¹¹³ .. Que acude al cine para

¹¹¹ Desde esta perspectiva no resulta difícil demostrar un cambio cualitativo y cuantitativo de las categorías de espectadores . El público “popular” , núcleo de los espectadores que acudían al cine con cierta regularidad hasta los años 70, desertará progresivamente de las salas en beneficio de la televisión doméstica, mientras una cohorte de espectadores “cultos” proveniente de sectores urbanos alimentará la asistencia y las discusiones mundanas del “nuevo cine”. Una visión general de las categorías de espectadores, los condicionantes sociales y la concertación de las cada vez más diversificadas prácticas de ocio durante esta época, puede verse en PIERRE SORLIN: “European Cinemas, european societies 1939-1990”. Op. cit. Pags.130-152 y 190-205.

¹¹² R.ROSSELLINI : “Le cinéma révélé”.(textes réunis par Alain Bergala). Ed.Flammarion 1984. Pag.120.

¹¹³ Clement Rossett define el contenido de la necesidad como cualquier manifestación inmediata y espontánea de apego hacia asuntos irrisorios. CF. CLEMENT ROSSET : “Lo real y su doble” Op. cit. Pag.96.

consumir y masticar (imágenes y palomitas), cortando todas las vías que no satisfagan la fruición inmediata. . Algo por lo demás consubstancial con la pérdida de estatuto artístico del propio objeto que se consume, como ya advirtiera Walter Benjamin hace más de medio siglo: „*Cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo* „ ¹¹⁴

Puede que el malestar del escenario actual no autorice a construir el futuro en términos lapidarios. Pero más allá de todo discurso deplorador parece obligado constatar que en este extraño maridaje con la televisión, el video, la publicidad y la tecnología computerizada, el cine está perdiendo su capacidad cultural y su tonalidad afectiva. La fascinación hacia el cine sigue existiendo en nuestro imaginario, pero cada vez aparece más menguada ante un engranaje que parece prescindir del relato cinematográfico o confinarlo hacia un lujoso y muy singular objeto de deseo. Una distancia que no puede tomarse todavía como cinefobia, pero que encara una progresiva situación de exterioridad que nos aproxima a un sentimiento de desamparo.. *“Todo eso todavía no es la muerte, sin duda, pero se asemeja al cáncer. Como el enfermo que no sabe, que quizás no quiere saber, cual es su dolencia, cuya vida no solo es envenenada por el progreso de la enfermedad sino también por las mentiras de sus allegados y de los médicos, nos separamos de esa técnica desfigurada por la hinchazón publicitaria. El cine nos gusta menos, ya no lo amamos tanto, a nadie le gusta mucho* „ ¹¹⁵ .

¹¹⁴ WALTER BENJAMIN : "Discursos interrumpidos I" Op. cit. Pag.44

¹¹⁵ PASCAL BONITZER : "La imagen invisible" Texto incluido en el catálogo "Passages de l'image" Op. cit. Pags.228-230.

II.2.3.-

Que el cine pueda ser pensado como moribundo en medio de la geografía del audiovisual, quiere decir que fué previamente pensado como naciente para su hipotético público. En este sentido abundan los textos que toman en consideración la recuperación de la idea del espectador, hoy en franco declive. No sobre su figura, cuya legitimidad histórica no parece precisar alegaciones, sino sobre su función como receptor , consumidor y lector de films. Ante el desierto emotivo actual, se interiorizan las reflexiones sobre el modo a través del cual en otro tiempo usamos, percibimos y sentimos el cine que es como recuperar en espiral la forma que hoy empezamos a recordarlo. A fin de cuentas, la escritura parece ser el último recurso del cine para conjurar eventualmente su olvido. Cuanto más desaparece el cine de nuestras vidas más se nos emplaza en los papeles a medir su existencia póstuma. Como si este cuerpo todavía seductor pero huidizo no interesara más que como factor anticuario. Evidentemente en muchos casos no se trata de una literatura funeraria (aunque todo texto celebratorio, y la historia del cine no parece ser otra cosa que la historia de sus celebraciones, conlleve un inapelable ritual de despedida), pero no es menos cierto que en todos los papeles se expresa, al margen de su mayor o menor pertinencia, el presentimiento de una fatalidad, de una fuga. Como si la escritura (y la lectura) sobre cine sirvieran para compensar el carácter inefable de su eclipse.

Más allá de los habituales recuentos museográficos, totales o parciales pero siempre dependientes de la memoria, pueden reseñarse un amplio caudal de investigaciones históricas sobre el cine en sus articulaciones entre estilismo, producción y -consumo , preferentemente en el área anglosajona . Estudios que pasan por una recomposición de la maquinaria económico-industrial del cine no en su vertiente de “business history”, sino en las implicaciones económico-tecnológicas como protagonistas de los destinos del cine y de sus comportamientos antropológicos en un determinado contexto socio-histórico. Los trabajos de Janet Staiger, David Bordwell, Douglas

Gomery, Dana Polan, Tino Balio etc son ilustrativos al respecto . Igualmente merece destacarse el acusado interés, mezcla de curiosidad y desconcierto, hacia el cine “primitivo” tanto en lo que se refiere a los modos de representación y las escrituras filmicas como en las sintonias y distonias de su potencial destinatario. Una mentalidad histórico-filológica (sensible también en el replanteamiento de los archivos y en la restauración de films) preside los rigurosos trabajos de Noel Burch, Gian Piero Brunetta, André Gaudreault o Thomas Elsaesser, por citar los nombres más destacados..¹¹⁶ . En fin, la reflexión sobre el espectador y sus comportamientos antropológicos puede tomar la formas de una particular “*Bildungsroman*” a través de un caleidoscopio de textos literarios y testimonios directos.¹¹⁷ . Apuntes afectivos de unos viajeros inmóviles cultivando su soledad en la proyección luminosa, cuya prosa nos descubre las reticencias y presagios en relación al lado feérico del cine pero también a la fuerza de la creencia en una utopia sin precedentes animada por los poderes de la máquina. .

Es evidente que el espectador contemporáneo no puede encontrarse , ni siquiera imaginariamente, en el lugar del espectador de los orígenes, en la mirada genética de esos espectadores solitarios agitados por el poder de las sombras y la epifanía de la pantalla. Pero al menos sí cabe interpretar a la luz de estas reflexiones, preñadas de datos y fuentes documentales fidedignas, la experiencia memorable de un teatro efimero que al cobrar fijación escrita parece negar su huida. Aunque con este testimonio ocular se llegue a un recordatorio decididamente catastrófico : frente a la mutación de las formas y

¹¹⁶ Para no limitarme a una retahíla de nombres y obras, algunas de las cuales serán diseccionadas en el capítulo del cine clásico, remito a la bibliografía del final de este trabajo.

¹¹⁷ Dos textos merecen destacarse: GIAN PIERO BRUNETTA: „Buio in sala Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico" Marsilio Editori 1989 . Y JEROME PRIEUR „Le spetateur nocturne" Cahiers/Etoile 1993. En ambos, el mismo proceso. La construcción afectiva del „teatro de sombras" y de su espectador a través de una rica colección de declaraciones, testimonios directos o textos literarios firmados por Sartre, Valery, Proust, Walter Benjamin, Scott Fitzgerald o Malcolm Lowry, Hoffmansthal ,Bernard Shaw , Kafka, Chesterton, Benjamin , Ilya Ehrenburg ,Calvino o Vittorini entre otros (nótese, de paso, que los narradores y los poetas han llevado medio siglo de ventaja a las filósofos y teóricos de las ciencias sociales en la consideración del cine como arte mayor

ritos de visión del espectáculo contemporáneo, el cine, como tantas otras cosas, pertenece cada vez más a un tiempo que no figura en nuestro presente. .

En su génesis evanescente, el cine nos propone una invitación para pensar la experiencia del tiempo. En tanto que fracción de tiempo inscrita siempre en pasado (tiempo representado ante la cámara y posteriormente dispuesto como objeto-película), se inserta en la fugacidad del presente (el tiempo de la proyección). Fracción temporal predeterminada que, no obstante su fluencia, debe confrontarse con nuestros hábitos perceptivos y cognitivos en relación a unas imágenes y unas voces que en sí mismas constituyen manifiestos del tiempo.. Gianfranco Bettetini lo ha expresado con suma claridad: *“El espectador cinematográfico se encuentra ante un relato que sostiene un discurso condicionado por una temporalidad propia, inviolable, materialmente rígida...no puede evadirse del flujo temporal construido por la sucesión de imágenes (...) Pero la contemplación implica ya de por sí una salida del tiempo, la posibilidad de una visión sincrónicamente totalizadora que la rígida sucesión temporal del mismo film no permite a riesgo de desvincularse de su lectura, de la descodificación de su diégesis.”*¹¹⁸

Tal vez ahí, en el dominio del tiempo, resida la fuerza del video y, en general, de todas las prótesis tecnológicas. El magnetoscopio permite atrapar el tiempo y contrariar su desarrollo natural creando otras velocidades que las prescritas por el desfile analógico, dándome como espectador el doble sentimiento de vivir la representación en su relación perceptiva y de poder manipularla a costa de penetrar en el curso de su duración.. Más con esa labor selectiva debo cambiar también mi experiencia frutiva (en su doble condición de lugar y uso, ambos privados y solitarios) y entrar no en un aprendizaje del tiempo sino en la fetichización de sus ritmos (ese instante pausado, ralentizado, seleccionado o extraído) . Ciertamente, gracias al video, el laser-disc y los soportes numéricos transferenciales se puede “eternizar” el material efímero (pasemos por alto de

¹¹⁸ GIANFRANCO BETTETINI: "Tiempo de la expresión cinematográfica" Fondo de Cultura Económica. Méjico 1984. Pags.17 y 32.

momento la débil conservación de la señal-video y la erosionada calidad de los cassettes) y construir un “*museo anticuario*” de cine. Pero por encima de sus usos pedagógicos y cinéfilos, nos encontramos con una forma de rendición o pleitesia hacia el simulacro, puesto que si los films están virtualmente a disposición no es a partir de su visionado en sala, su conducto natural aunque imposible, sino en función de un trasplante , con todo lo que supone de pérdida emocional y estética Y, en definitiva, una manera soterrada de programar la amnesia, al igual que embalsamar el tiempo es una forma de domesticarlo antes que de dar fe de su transcurso.

De modo que el cine habita la distancia y la visión retrospectiva en el magnetoscopio, raramente cultivada en su diacronia, no funciona como acercamiento existencial sino como despliegue fragmentario y artificioso del tiempo con arreglo a determinadas afinidades electivas. Y sin embargo, el cuerpo emocional del espectador se construye sobre un fondo de memoria ¹¹⁹ .. Una memoria que carece de un trazado rectilíneo o de una formalización compacta para ser objeto de escritura. Todo lo más, se recubre de una narración oral siempre postiza (ya sea en la reinención del film, fuente de tantas aventis infantiles o adultas, ya en la caracterización más o menos burda de los personajes de una historia ; ya, en fin, en su vertiente más banal, la simple explicación del argumento, tema de tantas conversaciones cotidianas). Y tampoco puede disponerse con arreglo a una proyección lineal y homogénea ya que no está poblada de películas como si de una filmoteca se tratara, ni siquiera merced a la colección -video. Pasado el tiempo de su proyección, pública o privada, las películas declinan y desaparecen de circulación hasta encontrar aposento, en el mejor de los casos, en la memoria . Tal es la fuerza del cine como objeto deseable edificado sobre una permanente ausencia.

¹¹⁹ Le cinema est d'abord liée à une élucidation du visible et à une expérience particulière du temps" „le cinéma définit son pouvoir très particulier de produire des effets de mémoire". Tales serían las dos fórmulas que entrelazan el libro de J.L. SCHEFER: "L'homme ordinaire du cinéma" op. cit. Pags.10-11 ,y que, sin duda, constituyen la verdad más profunda del cine. Mis reflexiones se reconocen deudoras de este extraordinario texto poemático que susurra una voz a esta memoria del cine

Y es que la memoria del espectador no atesora películas, sino imágenes. Una procesión de imágenes deslavazadas cuya conexión interna resulta harto problemática (en muchos casos incluso no se asocian con la película a la que pertenecen) y que descomponen el cine en momentos evanescentes a través de los cuales „*nous vient mystérieusement, incompréhensiblement le sentiment ou la conscience anticipée du sublime*”.¹²⁰ . En tanto que espectador, he vivido como apasionantes momentos de suntuosa vacuidad, libre de los matices con los que , tiempo después, intentaría establecer un esclarecimiento (sirva como ejemplo, ese “secreto del tiempo” que para muchos estuvo ligado a la pura fosforescencia del Cinemascope a modo de réplica huidiza de un mortuorio blanco y negro televisivo).. Recupero el carisma reverberante y melindroso de ciertas estrellas que el tiempo recorta artificialmente en forma de fotografía sepia sujeta a la combustión esponánea, sin ningún „punctum“ que me permita despegarme de lo estrictamente funerario¹²¹ . He experimentado conmoción ante determinadas películas (los poderes de seducción de un film son una cosa diferente a su valor absoluto) , pero no consigo estabilizarlas por entero en mi memoria. En el fondo, no me acuerdo de un film en su globalidad , ni siquiera de aquel que, por una razón u otra, he visionado varias veces. Es más, muchas películas son, antes que una imagen, una melodía cuya proximidad tiene valor propiciatorio¹²² . Otras no son más que una foto , un affiche que ha venido a sustituir su visión y por tanto su identidad, incluso para el cinéfilo que alardea de haber visto prácticamente todas las películas No es la película en sí la que guarda el secreto del tiempo, sino su descuartizamiento, ese „*objetu parzial*“ que lejos de

¹²⁰ J.L.SCHEFER: "L'homme ordinaire du cinema". Op. cit. Pag.17.

¹²¹ Estos "amuletos" fotográficos en papel satinado y con flou carecen de cualquier vibración de sentido. Sobre la naturaleza artificial de la fotogenia sobre la que se ha edificado nuestra particular iconografía cinematográfica, cf. ROLAND BARTHES: "La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía". Op. cit. y ALAIN BERGALA: "Reliquat" Op. cit. Para el fetichismo en la lexia fotográfica, véase asimismo JEAN MARIE SCHAEFFER: "La imagen precaria". Op. cit.

¹²² Se ha prestado escasa atención al papel del sonido en la memoria. Pero es un hecho que muchos films suscitan un primer reconocimiento a través de su sintonía. Es la melodía de "Casablanca" la que me recuerda la historia de amor imposible, es la pieza de Anton Karas la que me hace transitar por las madrigueras subterráneas de Viena en „El tercer hombre”...

tomarse como procedimiento lingüístico (la sinécdoque) aparece libre de atribuciones y caracterizado en su discontinuidad como entidad absoluta. Una memoria fetiche, extásica y un tanto perversa que, tal vez para soportar la impotencia del tiempo, que se pretende frígida y distante, apta solamente para emociones controladas. Afectada solamente por el tumulto del recuerdo en forma de fotos, marcas transparentes que conservan el deseo un tanto infantil del cine como imagen reliquia.¹²³ Como objeto preciado pero circunscrito a una colección de fotografías mate con toda la carga funeraria que el álbum privado comporta.¹²⁴

Esta memoria está hecha de olvidos. Para el espectador, la historia del cine (nada que ver con esos chatos manuales que pueblan nuestras bibliotecas a modo de académicos recuentos de una totalidad imposible) no se escribe más que sobre sus lagunas. Es sabido la importancia que para el psicoanálisis freudiano tiene la figura del olvido (*Vergessen*), una actividad sintomática que muestra un inconsciente, en cierta manera, al descubierto¹²⁵. En tanto que objeto pasado sujeto a un permanente proceso de rememoración, el cine se moviliza en nosotros en función de los „*agujeros de memoria*“ que llamamos olvido. No puede ser de otro modo ante un objeto tan inmenso y heteróclito y, como tal, exiguo. Un olvido que no es ni espontáneo ni automático pero que, en el fondo, tras el primer vértigo de la pérdida, nos restituye una cierta seguridad en la medida que nos libera de la reminiscencia infinita. Ningún espectador de cine - y menos aquellos que se cobijan sobre la efusión amorosa y totalizante del cinéfilo - puede tomar los rasgos de Funes el memorioso, ese „*solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y*

¹²³ Alain Bergala ha trazado en un bello texto estas marcas emotivas y extásicas de la imagen cinematográfica de recuerdo. Cf. "Reliquat" Revista "Cahiers du Cinema" Hors Série. Special Photos de films. (1978).

¹²⁴ Abandonando tesis connotativas en favor de un acercamiento existencial hacia la fotografía, ROLAND BARTHES ha efectuado un lúcido análisis sobre el „*album de familia*“ en „La cámara lúcida“. Op. cit. Hace falta subrayar que este extraordinario texto amoroso sobre la fotografía se nutre de constantes apelaciones a la muerte: de la madre, del autor, del propio Barthes?

¹²⁵ SIGMUND FREUD: "Psicopatología de la vida cotidiana", en especial cap.7 "El olvido de impresiones y de proyectos". Obras completas. Biblioteca Nueva. Madrid.

casi intolerablemente preciso" .¹²⁶ La memoria infinita es monstruosa como nos enseñara Borges a través de esta larga metáfora sobre el insomnio. No es posible reconstruir todos los sueños y, al igual que en ellos, la memoria cinematográfica está repleta de represiones, condensaciones y procesos de desplazamiento. Se olvida por saturación o insignificancia, por encabalgamiento confuso de imágenes, por contingencia o desdén intempestivo, por el rechazo hacia las dificultades narrativas que toda imagen de recuerdo segrega .

No menos aleatorio es el „uso“ que hacemos de esta memoria. La famosa distinción bergsoniana entre memoria y recuerdo puro no pasa de ser un dualismo metafísico. Es cierto que „la memoria no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro „¹²⁷, pero nada hay más aleatorio y engañoso que el proceso de recuerdo de unas imágenes irrepetibles, cuya primera condición reside en su ausencia de estabilidad. Raramente el recuerdo funciona como un acto volitivo a la manera de la rememoración proustiana sobre el tiempo.¹²⁸ A menudo la imagen evocada es un recuerdo suspendido en el aire sin conexión alguna con el pasado al que dice pertenecer. De ahí que las imágenes no acudan a la cita dóciles y amables cuando las necesitamos (más bien nos suministran sospechas sobre la verdadera raíz de nuestro ensueño), no alienten la solicitada emoción y raramente sean capaces de magnificar aquello para lo que se las convoca. Por el contrario, suelen acudir acrobáticamente en forma de recuerdo inasencial y prescindible¹²⁹, cuando no en forma de danza macabra

¹²⁶ JORGE LUIS BORGES: "Funes el memorioso". Relato incluido en "Ficciones y artificios". Biblioteca Ayacucho. Caracas 1953. Pags.51-55.

¹²⁷ HENRI BERGSON: "Memoria y vida" (textos escogidos por G. Deleuze) Alianza Ed.Madrid 1977 Pag.46.

¹²⁸ Es sabido que Proust rechazaba la fotografía y el cine, excesivamente ligados para él a la memoria voluntaria, en beneficio de choques táctiles y auditivos más susceptibles de establecer una relación directa entre sensación y recuerdo. Aún así, la imagen y la memoria parecen ir inextricablemente unidos en su edificio narrativo. Cf. GERARD GENETTE: "Figuras III" Ed.Lumen . Barcelona 1989..

¹²⁹ Sobre esta idea, GERARD LENNE ha construido un puzzle "Je me souviens du cinema" Editions du Griot Paris 1989, siguiendo la escritura de Georges Perec y el almanaque de "Oulipo".

anclada en la ensonación funeraria , como esos colegiales ridículos de „Amarcord“ (1973) de Fellini, que en la estación nevada empiezan un torpe baile evocando el consumo privado de los ídolos en technicolor para destenir la prosaica realidad del fascismo. „Lo que nos mueve a engaño - señala Gilles Deleuze - es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso o intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia „ .¹³⁰ . Cuando el presente se escabulle, los recuerdos caen en el vacío ya que no tienen ninguna posibilidad de inserción en una temporalidad que solo se define como un permanente estado de crisis.

Una parte de eso que llamamos “cinefilia” reside precisamente ahí. . En el allanamiento de las precarias solicitudes del presente con la entrega a un pasado entrevisto a la vez como sueño declinante y objeto de permanente reencuentro. .Una experiencia pasional, medusadora, con el cine manifestada en una doble dirección : hacia determinados films inasequibles pero convertidos en singulares objetos de deseo y hacia un cortejo de huellas inscritas en el palpito de lo insignificante y escindidas de toda relación histórica sobre las que se construye la bulimia coleccionista.. Al final, una memoria-fetiché envuelta en una suma de accesorios que enmarcan la alucinación de una realidad perdida , como esos folletos indigestos - material publicitario, filminas, fotos de plató, programas de mano etc - que han funcionado indistintamente como tesoro de lujo de nuestra adolescencia, y „epitextos“ pirotécnicos del propio cine como institución¹³¹ . . y espejismos del objeto-film cuya fascinante claridad desaparece en la oscuridad de la sala¹³² . Remanencia de imágenes silenciosas e inmovilizadas en un papel que se

¹³⁰ GILLES DELEUZE: "La imagen-tiempo". Op. cit. Pag.112

¹³¹ En la concepción de Genette, el epitexto designa el conjunto de mensajes exteriores al libro que le arropan (correspondencia, entrevistas, declaraciones), frente al „paratexto“ que sería el aparato de citas y títulos que rodea el texto en su interior. Cf. GERARD GENETTE: „Seuils“ Ed. Seuil Paris 1987

¹³² Dos construcciones aparentemente antitéticas corroboran esta construcción imaginaria. En su extraordinaria teoría del fotograma desarrollada a partir de fragmentos de films de Eisenstein en „El tercer sentido“ (publicado por vez primera en 1970 en la revista „Cahiers du Cinema“), BARTHES abunda en la fascinación de las fotografías de películas cuyo recuerdo desaparece por completo al entrar en la sala oscura. Una suerte de construcción

aclimatan a un placer precario que se disuelve, conjugando la evanescencia del cine y su capacidad de fascinación.

La entrada en vigor de la cinefilia no coincide con el nacimiento del cine.¹³³; para formalizar su existencia necesitó un mínimo desarrollo de la industria cinematográfica, pero también la trama de una pérdida por donde pudiera colarse una cierta pasión secreta. Todas las etapas cinéfilas desde entonces (a empezar por la cinefilia francesa de los sesenta, legataria del cine-clubismo, las sesiones filmotecarias, y la "politique des auteurs") se han situado en posiciones autodidactas, pasionales, iconoclastas, pero siempre tardías en relación al cine que veneraban. La cuestión que cabe plantear ahora es doble: por un lado, si todavía es posible una evaluación de esta "manía" fuera de su ritualidad funeraria, dicho de otro modo, si se puede atravesar el tiempo de la caducidad sin mirar el pasado como mera reliquia, sobre lo que Serge Daney, excelente crítico-cinéfilo, llamaba "*la panthéonisation du cinéma*".¹³⁴ Y por otro lado, como medir la pasión por las huellas frente al imperativo moderno de borrarlas sistemáticamente; como evaluar el interés por el cine cuando este permanece socialmente relativizado resguardado en instituciones patrimoniales y en archivos, en el mejor de los casos, o flotando a la deriva entre el comercio videográfico, las cadenas cableadas y los soportes electrónicos. En definitiva si es posible una organización racional de la memoria no como fruto de un encantamiento sino como interrogatorio hacia nuestra cultura histórica. Una propuesta que Daney solo concibe como una

pornográfica que reduce a la inmovilidad del papel la verdadera esencia del cine que es el movimiento de las imágenes. Véase ROLAND BARTHES: „Lo obvio y lo obtuso" Op.cit.Pags 49-67.. Por su parte, Alain Bergala analiza el papel de las fotos en los paneles de las antecámaras como disuasivas antes de incitadoras para el consumo del film correspondiente: una vaga tonalidad sin ilusión que solamente adquirirían calor a la salida de la proyección, en estos restos de deseo, ligeramente depresivo, antes de un retorno con lo real.Cf. ALAIN BERGALA: "Reliquat" "Cahiers du cinema" (1978) Op. cit. .

¹³³ Su entrada en el vocabulario filmico se produjo en los años veinte de la mano de los historiadores Ricciotto Canudo y Louis Delluc.

¹³⁴ Una caracterización necrológica del pasado propuesta por Serge Daney en 1992 que desgraciadamente me llega extractado de su antigua revista "Cahiers du Cinema" nº 458, (1993) íntegramente dedicado a Daney en recuerdo de su muerte prematura..

relación singular entre lo visible y lo oral, *“La cinéphilie ne consiste pas à voir des films seul, dans la pénombre, en rasant les murs comme un rat....elle consiste à en pas parler pendant une heure et demie, à être obligé d’écouter, de regarder, et durant l’heure et demie qui suit le film, rattraper son retard. Et s’il n’y a personne pour parler, on va écrire, c’est encore une façon de parler...Et pour moi la cinéphilie, c’est ce que j’appelle la tradition orale, c’est un ensemble de pratiques sociales. Si vous enlevez l’une d’entre elles, par exemple si plus personne n’écrit, alors du coup plus personne en parle, plus personne en voit, car on en voit bien les choses que quand on est capable de les dire, de les faire revenir par la parole.* Una relación difícil de sobrellevar sin angustia en medio de una comunidad trágicamente desposeída del lenguaje cinematográfico. De ahí que Daney promoviera desde la revista “Trafic”, botada y moralmente guiada por él a lo largo de 1992, una redefinición de la *“jouissance cinema”* y una vuelta al *“hombre espectador”* solitario entre una masa de curiosos . : *“Entre ce qu’on allucine, ce qu’on veut voir, ce qu’on voit vraiment et ce qu’on en voit pas, le “jeu” est infini- et là on touche à la partie la plus intime du cinéma”.* .¹³⁵

Y es que la memoria del cine es una experiencia primordial, una historia de orfandades, bien seguro, pero también de aprendizajes.¹³⁶ De unos filmes y unas imágenes que invocan el recuerdo indeterminado de nosotros mismos. Un depósito mental de sensaciones privadas, una percepción tal vez confusa y huidiza en la que, no obstante, uno se deja arrastrar ingrátido. . El secreto del cine, su condición de escritura viviente, va siempre ligado a una imagen de la circunstancia personal , un recuerdo ausente, una citación que se significa , el reconocimiento de un acto que quedó en suspenso. Por su condición intransferible las películas se inmovilizan para representar

¹³⁵ “SERGE DANÉY: texto presentación de la revista “Trafic” en la Galerie du Jeu de Paume en mayo de 1992. Recogido en “Cahiers du Cinema” nº 458. Pags. 60-70.”

¹³⁶ Un itinerario moral que críticos como Serge Daney han expresado con claridad, así en la vida como en la literatura. Coherencia y comunión que Víctor Erice subrayaría en un texto cautivador leído en el homenaje que la Filmoteca Española dedicó a la memoria de Serge Daney en marzo de 1993. Publicado en la revista “Archipiélago” nº 22. Barcelona otoño 1995. Pags.74-78.

una particular, aunque gozosa, regresión hacia algo que pudiera disponer de un frágil semblante de vida. De ahí la relación metonímica del cine con una falla originaria, con ese vano intento de suspender nuestra adolescencia . . . Un hombre que deambula a través de su pasado con el cuerpo extraño de sus imágenes y para quien el tiempo carece de contenido una vez reducido a un nudo de afectos intransferibles. Puede que haya cambiado como receptor (al menos de edad y de cualidad emocional, pero también de lenguaje) pero algo de mi mismo se ha quedado inmovilizado en aquellas imágenes que en otro tiempo me definieron como espectador y que hoy, en su recuerdo, siguen reclamando mi afecto.

Solo cuando estas placas inutilizadas regresan al vacío tras su floración a modo de memoria involuntaria nos damos cuenta del desorden que han provocado. Porqué el recuerdo de estas imágenes remite menos al pasado, a nuestro pasado como espectadores, que a un tiempo que se nos escabulle entre las manos. Transformadas en potenciales reliquias (el riesgo de dejar de existir las convierte en dignas de ser coleccionadas a través del soporte video, por más que apenas conozcan resurrección alguna ; tal es la debilidad del objeto íntimo coleccionado) nos conceden una pequeña satisfacción a costa de enmascarar la tragedia. Esto es, la intrínseca evidencia de que el cine pertenece a un mundo clausurado y que en su sujeción se ha anexionado alguna cosa de nosotros mismos.. *“Le cinéma et les film que je ne cesse d’aller voir m’infligent ce supplément de conviction: que je suis une fatalité”*, señala Schefer.¹³⁷ . A la de que no es posible reconstruir el pasado de acuerdo con nuestros deseos debemos añadir el convencimiento de que somos impotentes para retener lo que amamos. Y que el almacén de nuestra memoria se va pareciendo demasiado a una tierra baldía o llena de escombros que nos desalojan del mundo. Como el pintor del “Retrato Oval” de Poe hemos permanecido en estado de éxtasis, presos de agitación ante una modelo que sucumbía al final del retrato. Tal vez el comprender que toda forma de vida en torno a un tesoro tiene mucho que ver con la muerte, sea una forma de alejarse definitivamente de la adolescencia, pero no es

¹³⁷ J.L. SCHEFER: “L’homme ordinaire du cinéma” . Op. cit. Pag.16 3.

menos evidente que si nuestra experiencia estaba condensada en estas imágenes invisibles, el tiempo se nos ha echado encima como una losa. Y aquel mundo de la inmortalidad se ha ido transformando poco a poco en un mundo de los muertos.