

CONFRONTAR LA REPRESENTACIÓN. DE LA TEORÍA DEL ENSAYO AL ANÁLISIS FÍLMICO*

FACING REPRESENTATION. FROM ESSAY THEORY TO FILM ANALYSIS

JUAN CARAVACA MOMPEÁN

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: La teoría del ensayo ha intentado sistematizar una experiencia, una práctica fílmica. En su camino ha dado forma a un ideal, a un objeto de estudio que choca con la singularidad que su propia definición le exige. Esta paradoja, que aflora de la lectura de sus análisis fílmicos, impone la necesidad de preguntarnos por la formación de nuestra disciplina como ciencia, por la posibilidad de volver a pensar las categorías que usamos al investigar la representación. La respuesta a estos interrogantes parte del concepto de comunidad. Una noción que esconde un principio antropológico, un fundamento que surge de la relación entre sentido y coherencia, que une al hombre y a la imagen. Que plantea otras posibilidades para el análisis.

Abstract: Essay theory has systematized a particular experience, a particular film practice. This theory has formed an ideal, a study object that clash with the uniqueness that is required to that object. This paradox emerges from the reading of its film analysis. This situation impose a necessity, we must asked us about the creation of our discipline as a science and we must think about the concepts that we use when we facing representation. The answer to all this questions emerges from the concept of community. This notion hides an anthropological principle. A base that born from the relation between sense and coherence. This fundament connects man and image, and open new ways for the analysis.



* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Palabras clave: Análisis fílmico, cine ensayo, historiografía, cine español, teoría del cine, historia del cine.

Keywords: *Film analysis, film essay, historiography, spanish cinema, film theory, film history.*

INTRODUCCIÓN

En un reciente trabajo sobre la relación entre el ensayo audiovisual y la historia abordé la tradición cinematográfica española y sus apéndices conceptuales. Este acercamiento a los pliegues temporales del concepto ensayo —*essay film, video essay, film-essai, essayistischen film*—, y a sus prácticas fílmicas, me permitió exponer un breve relato en el que el tiempo había tallado una triple autoría superpuesta. La unión del ensayo, primero con el concepto de clasicismo, más tarde a partir de la noción de distancia, y en la actualidad con el gusto por la intervención, planteó un itinerario de investigación para este fenómeno y para los estudios fílmicos en su conjunto. Un trayecto alejado de las principales líneas historiográficas, la esencialista (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005) y la pragmática (Benet, 2012). Mi voluntad fue la de enfatizar los problemas derivados de nuestra herramienta interpretativa, del lenguaje (Gadamer, 2003), abordar cuestiones relativas a la experiencia que se entrega, es decir, a la herencia y a la reacción que esta desencadena (Koselleck, 1997), y emprender un diálogo transtemporal (Armitage, 2012). Para ello, la labor de la *Begriffsgeschichte*, con especial atención a la obra de Koselleck, y de la hermenéutica de Gadamer, fueron de capital importancia¹. Aquel escrito abrió un campo de trabajo pero dejó un capítulo pendiente, confrontar la representación. El acercamiento diacrónico mostró la necesidad de alcanzar el dominio del habla, de apoyar lo que denominé como *teorías de la reproducción*. Reelaborar, por tanto, la noción de *análisis fílmico*. Esta empresa, antes aplazada, es el objetivo de este trabajo.

La moderna teoría del ensayo, en sus diferentes abordajes analíticos, utiliza ciertas nociones y prácticas de las clásicas estrategias de lectura. Enuncia lo que entiende como una experiencia marco, indaga sobre los orígenes de un concepto que convoca a su alrededor un hacer y un grupo de obras, reescribe el pasado y proyecta un futuro posible. Estamos ante una teoría que enlaza proyecto radical con viejo escenario; que no solo muestra el apego a una cierta tradición, también un posible adiós al pasado. Entiendo que esta coyuntura se revela con suficiente precisión en los trabajos de Rascaroli (2017), Català (2014) y Corrigan (2011), autores que han reflexionado en extenso sobre este fenómeno. Un breve comentario de estas obras me permitirá exponer, de forma modesta, estos anclajes históricos, y formular una propuesta inicial.

La aparición de una serie de “*essayistic modes*” (Corrigan, 2011, pp. 79-204) traen la herencia de los “*modos de representación*” (Burch, 1987), cuyo iti-

¹ *Ensayo y cine español. Consideraciones histórico-conceptuales*. Artículo en prensa.

nerario teórico a su vez debe mucho al concepto de modo de producción marxista. Una vez construida la forma ensayo, sus contornos económicos, culturales, políticos y técnicos, además de ser racionalmente aprehensibles, se diluyen en micro-modelos. El concepto de identidad juega, en este campo, el papel diferencial. Una vez expuesto el carácter discursivo del ensayo y cómo este es, así mismo, una narración (Rascaroli, 2017, p. 144), el yo [*Self*] es el enunciador que, según la actitud que adquiera, dará lugar al modo. Un comportamiento que afecta a toda la tendencia, que moldea la práctica, la producción y la obra acabada. La sucesión de *Portrait and Self-portrait essay*, *Excursive essay*, *Diary essay*, *Editorial essay* y *Refractive essay* construyen una serie de rutas en las que el yo se puede diluir, se puede perder, se puede fragmentar y transformar en el tiempo, se puede comprometer con el espacio público o se puede revolver sobre su propia representación. Formas de diferenciación, que habitualmente aparecen solapadas, y métodos de aprehensión crítica. Aquel yo termina por ser, alejados ahora del modo y centrados en la construcción de un canon, de un mausoleo de la creación ensayística, algo más personal que un punto de vista (Català, 2014, pp. 263-550). Un ensayista no busca la expresión personal, de ahí su distancia con la tradición autoral, busca confrontar su personalidad con el mundo. El panteón de autores nos da un catálogo de *hombres-ensayo* que, si bien podrían dividirse en tendencias, su ímpetu por enfrentar la realidad hace que el resultado de cada obra sea una redefinición del modelo ideal. Este empuje teórico da lugar a una exploración, a un examen de *Gaps*, *Interstice*, *Lacunae*, *Intervals* e *In betweenness* (Rascaroli, 2017) que se multiplican en los films estudiados. La metodología surca la tradicional creación del marco junto a su posterior afirmación a través de una serie de casos u objetos de estudio. Al mismo tiempo, la nueva experiencia encerrada en ese concepto utiliza las nociones clásicas de género, narración, medio o montaje como categorías de trabajo.

La progresiva construcción de los estudios fílmicos como una ciencia, en el caso español es posible corroborar un profundo desarrollo desde la publicación de un par de manifiestos significativos (Romaguera i Ramió y Lorenzo Benavente, 1989)², ha traído consigo un disciplinamiento teórico y social. La pregunta por el objeto de estudio, por su progresiva elaboración en la interacción con él, por la inclusión del sujeto en el mismo o por su ausencia o inexistencia, ha sido evacuada en favor de una serie de metodologías que se entienden productivas. El estilo de trabajo está inundado por una afinidad no escondida hacia la verdad como correspondencia, hacia una verdad medida por su utilidad. Las fuentes primarias del análisis, los films, terminan por ser examinados desde pre-estructuras de significación, tratados a modo de complementos discursivos. En la teoría del ensayo esta situación no solo es evidente, se recrudece al confrontar este estilo académico con la búsqueda de una forma que celebra tener como

² Además de la primera publicación de la Asociación Española de Historiadores del Cine hago referencia a los artículos que bajo el epígrafe “Propuestas para la escritura de una historia del cine español” fueron publicados en el número 1 de la Revista *Archivos de la Filmoteca*.

única ley la herejía (Adorno, 1962, p. 36). Siendo consciente de una necesaria actitud racionalizadora, es posible abrir el camino hacia un análisis fílmico que aborde estas fuentes en su singularidad, que no las abandone a ser una oferta teórica. Que enuncie, de manera frontal, la presencia del analista, el impacto del tiempo y su cohesión con el objeto. Que las involucre, como diría Lukács, en “el proceso mismo de juzgar” (Lukács, 1975, p. 38).

ANÁLISIS Y FÍLMICO

Es posible identificar, en la historia de la pregunta por el análisis fílmico, dos teorías del objeto. Con sus respectivas tradiciones y trayectos analíticos. Cada una se esfuerza por delimitarlo y por describir una serie de procedimientos de acción, bien sea métodos, bien sea actitudes. Conviene exponerlas por separado para presentar tantos sus diferencias como sus coincidencias, sus ejes compartidos. Para ello, trazaré una lectura desde sus autores y sus textos canónicos.

La primera teoría enuncia una cierta definición *natural* del objeto, una perspectiva en la que el intérprete examina el film como obra en sí misma, independiente y singular. Decía Raymond Bellour que había una condición preliminar a cualquier análisis: congelar la imagen, romper la continuidad (2000, p. 16). El analista se moverá siempre entre lo fijo y lo móvil (Kuntzel, 1973, p. 110). Aceptando que está frente a un texto, en el sentido de Barthes (1994, pp. 73-82), que aparece y desaparece ante nosotros. La incapacidad de poseerlo y el medio interpretativo, el texto escrito, hacen del análisis una empresa infinita, imposible de clausurar, solo podemos ofrecer un esquema, un esqueleto elemental. El choque entre los materiales de los que hace uso el film y los instrumentos del intérprete convierten al objeto de estudio en un “*texte introuvable*” [*Unattainable Text*] (Bellour, 2000, pp. 21-27), un texto inalcanzable, porque no puede ser citado. El análisis no puede restaurar el movimiento y tampoco la impresión de realidad. No obstante, detener el film nos permite descomponerlo en segmentos, fragmentarlo, a la misma vez que facilita su difícil citación (Bellour, 2000, p. 28). Si la analítica no se puede clausurar, la segmentación será un proceso sin fin, tan plural como los efectos de cualquier texto (Bellour, 2000, p. 197). Esta paradoja fundacional salva al análisis de la ilusión positivista y ofrece un espacio por el que caminar para descifrar los mecanismos de sentido de su objeto de estudio. Opera sobre lo inconmensurable, el análisis es siempre virtual y múltiple, pero deja intacta la capacidad de expresar, de algún modo, las medidas del objeto. No se puede atrapar, pero sí calibrar.

Para comenzar esa evaluación es común aceptar una cierta homogeneidad material del objeto. Una definición de film determinada por su materia de expresión lo hace accesible y divisible —soportes sensoriales en palabras de un Metz guiado por Hjelmslev—: imagen, música, diálogo, ruido y menciones gráficas son los cinco órdenes (1973, p. 35). Pero esta unidad material no es el propósito del análisis, su objetivo son las relaciones que estas materias establecen en

el interior del film. Vínculos que el analista puede construir, pero no constatar, de ahí su impulso por aceptar que la verdad se asemeja a un descubrimiento (Metz, 1973, p. 74), al cumplimiento de una satisfacción. El interés central es la unidad lógica, no material (Metz, 1973, p. 50-51). Así, aparece el concepto de código, elemento clave para el estudio de este fenómeno como lenguaje, como discurso signifiante. Estos códigos son inmóviles (Metz, 1973, p. 137) y son creados, no son objetos del mundo (Metz, 1973, p. 79), pero deben coincidir con un principio de pertinencia (Metz, 1973, p. 93), con una lógica interna. “La estructura no existe en sí [...] sino que es colocada a través de un acto de invención teórica” (Eco, 1971, p. 86). El film podrá ser segmentado en códigos, sin necesidad de determinar una imposible unidad mínima (Metz, 1973, p. 239), en busca de un sistema que haga inteligible el texto, que haga comprensible esta “manifestación” (Metz, 1973, p. 194). Además, para hacer de este propósito una empresa colectiva es necesario un rigor taxonómico y terminológico, concretar un léxico para la disciplina (Worth, 2009, p. 283). Al mismo tiempo que se glosa un vocabulario, ese léxico se convierte en el lenguaje instituyente del film, en el propio objeto. El método, que jamás será total, iguala elementos que son distintos, favoreciendo una actitud que olvida la experiencia singular de enfrentarse a cada obra.

Estos fundamentos metodológicos son la respuesta a una tradición interpretativa. Una réplica generativa al uso del concepto de lenguaje por parte de la vieja tradición (Koselleck, 1997, pp. 81-83). A una vieja teoría del cine, y a una antigua crítica, que no estaba dispuesta a racionalizar la idea de forma, a transformarla en código, alterando el binomio que crea junto al contenido. Una tradición que no utilizó los tres escalones conceptuales de Metz —signifiante/significado, forma/sustancia, significaciones fílmicas/significaciones filmadas— (2002b, pp. 109-123) y que mantuvo una relación de irrealidad con la forma. Un breve acercamiento a la historia de esa etiqueta en la teoría del cine dibuja el reflejo de algo interior, inmaterial e indescifrable. Está lejos de ser un término cerrado para un desempeño analítico, de ser componente de un objeto en sí mismo, formalistas aparte (Shkolvskii, 1971). El uso “pre-semiológico” (Metz, 2002a, p. 143) nos confirma un interés generalizado por “las formas del mundo interior” (Münsterberg, 2005, p. 121), por huir de la reproducción mecánica para así encarar la “forma del arte” (Eisenstein, 1986, p. 49), por buscar comparaciones y semejanzas con la música (Eisenstein, 1986, p. 72-81), por caminar más allá de lo mecánico para evitar el realismo defectuoso de la cámara y alcanzar lo artístico (Arnheim, 1971) o por diferenciar los medios técnico-formales del cine de su forma artística (Balázs, 1957). Un momento histórico donde el empuje teórico en defensa del arte, la dialéctica entre lo real y lo irreal, y el deseo por construir un lenguaje propio, la creación de una cierta denotación, llevó al cine a edificarse sobre rasgos cada vez más sistémicos. Este empeño, con el paso del tiempo, daría razón de ser a la idea de escritura, en el sentido de Metz (1973, p. 319), o a la posibilidad de trasladar el análisis estructural al cine.

El “desgarro metziano” (Casetti, 1994, p. 107), de vasta influencia, posi-

cionó al análisis en un rumbo que, apoyado por el desarrollo de los estudios filmicos en la universidad, reforzó la estela metódico-normativa y afianzó la autonomía del objeto, la exigencia por buscar en el interior del film el trayecto autorizado de su análisis (Lagny, Ropars y Sorlin, 1986). Si bien es cierto que el recuerdo de una analítica movida por el placer está presente (Aumont y Marie, 1990, p. 18), el intérprete es cada vez más consciente de que su función, convertida la academia en su espacio natural, es la producción de conocimiento (Aumont y Marie, 1990, p. 22). Por tanto, crecen las exigencias por ofrecer unas garantías científicas, un criterio de validación del trabajo (Aumont y Marie, 1990, pp. 264-273). Validez que no sólo mantiene la inexcusable lógica interna o el necesario empleo de un método, también abre la puerta a la "fidelidad empírica" (Casetti, 1990, p. 59). El objeto sigue siendo abstracto (Aumont y Marie, 1990, p. 121), dependiente de una hipótesis de exploración (Casetti, 1990, p. 25), pero sobre él se ciernen una serie de operaciones de segmentación, enumeración y estratificación que lo asemejan a un organismo vivo (Casetti, 1990, p. 31-35).

La creatividad del analista, que se muestra en sus elecciones, sigue siendo indispensable. No obstante, se apuesta por una huida de la retórica y una regulación de la imaginación, depurando y puliendo el lenguaje. Evitando así los problemas que una libertad estilística, en tanto que representación, que relación con el mundo, podría ocasionar a una ciencia de clara vocación social, de indiscutible inclinación humana (White, 1992, pp. 75-101). El descontento de Metz sobre las críticas hacia su proyecto, "¡La semiología del film ha sido acusada, a veces, de querer fijar reglas normativas, destinadas a explicar a los cineastas futuros cómo deben arreglárselas para hacer una película!" (1973, p-118), no ha podido evitar que los compendios de análisis se puedan leer como manuales de creación. En ellos encontramos una actitud crítica, una aspiración metodológica y un proyecto de futuro. En nuestro campo, si la teoría va por delante del acto, no predice como lo haría una ciencia, termina enseñando un deber. Esta teoría natural describe al film como un objeto *agregado*. Es imposible de alcanzar pero sus cualidades y fragmentos sí pueden expresarse, convirtiéndolos en el verdadero deseo analítico. Antes que un todo compacto es un conjunto articulado.

Como hemos adelantado, la visión agregada no ha estado sola. Se ha visto acompañada e influenciada, la convivencia de ambas hace que la ascendencia sea de ida y vuelta, por una teoría *correlativa* del objeto. Una teoría que lo comprende bajo los parámetros de un sistema de comunicación (Worth, 2009, p. 303), bajo una dialéctica entre emisor y destinatario (Bettetini, 1984, p. 14). Una perspectiva donde entran en primer plano cuestiones históricas, sociales o cognitivas. Esta posición, que pone en duda la autosuficiencia del objeto, se aleja de la búsqueda de ese lenguaje que nos hablaba, lenguaje que en palabras de Eco perseguía el análisis estructural (Eco, 1971, p. 80). Su sustitución, en este empuje pragmático, por las nociones de modo de representación (Burch, 1987), modo de producción (Odin, 1998, p. 97) o sistema (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 41-60) manifiesta nuevas motivaciones para el análisis. La principal, conseguir entender la relación entre un texto y la presión del contexto en el que aparece (Odin,

1998, pp. 97-99; Casetti, 1989, p. 36). El objeto no se puede entender como un ente aislado. El film es un lugar de encuentro (Stam, 1999, pp. 231-240), una zona donde converge un complejo de sistemas, donde la comprensión se desplaza a la necesidad de buscar una cita [quote] (lampolski, 1998), como han destacado los estudios sobre la intertextualidad. El objeto está en dependencia, de lo que le precede y de lo que le sigue, está en constante formación. Es un palimpsesto (Genette, 1989b).

Desde esta teoría, y gracias a la inclusión de la variable comunicativa, destaca el desarrollo de los estudios sobre la enunciación fílmica, con especial atención a los creados en el marco de la narratología. En nuestro caso, motivados por nuestro enfoque histórico, destacaremos dos conceptos que se han convertido en centro de múltiples analíticas, la idea de tiempo y la noción de espectador. El tiempo, y los problemas de la temporalidad, fundamentales en la consideración del objeto fílmico como un ente en transformación, se presentan desde tres claves. La primera refiere a la propia noción de contexto, de nacimiento del objeto, la segunda a la pluralidad de nacimientos, a los efectos del texto, su estabilidad o su cambio, y la tercera a la idea de tiempo que aparece en el interior del film. Esta última marca una serie de pautas, generalmente compartidas, para pensar y analizar el tiempo contenido en el objeto.

El estudio de los inicios del cine, desde el punto de vista narratológico y como préstamo de Barthes, propone la fijación de un “grado cero de la escritura cinematográfica” (Brunetta, 1987, pp. 35-36). Una posición en la que la dimensión temporal de la acción coincide con el desarrollo natural de los hechos que presenta. Este grado cero se supera cuando el espacio se segmenta, cuando surge la dialéctica entre continuidad y discontinuidad, y cuando aparece un tiempo ajeno al mundo, perteneciente al relato. Estas dos variables permitirían subordinar la realidad al film y configurar un relato con “dos temporalidades” (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 27-28; Bettetini, 1984, p. 133), la de la cosa narrada y la del acto narrativo en sí. Dando lugar a tres niveles de análisis: orden, duración y frecuencia (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 112-134; Bordwell, 1996, pp. 16-88). Sin embargo, este tiempo no aparece inscrito en el fotograma (Gaudreault y Jost, 1995, p. 87), obligando a que la temporalidad deba fundarse sobre el espacio, elemento que si está presente en el significante (Bordwell, 1996, pp. 76-77). “El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje” (Deleuze, 1987, p. 56). Por tanto, esta perspectiva considera que la unidad temporal de lo visual es la acción. Así es como se puede presentar la imagen cinematográfica, y el objeto, como “imperfectiva” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 111), pues muestra el curso de las cosas, el curso de un acto. El tiempo será entendido en relación a un esquema verbal, siguiendo sus influencias (Genette, 1989a). Esperando que sea la intervención del espectador la que cree esa variable que es imposible inscribir formalmente.

Entendido ahora como un sujeto dinámico, este espectador se convierte en el eje desde el que fundamentar el análisis. En este sentido, los enfoques in-

teresados en el receptor lo han definido de formas dispares. La transformación del primer impulso semiótico, de decodificador a interlocutor (Casetti, 1989, pp. 22-23), abrió el estudio del receptor inmanente, del espectador que se encuentra inscrito en el texto (Bettetini, 1984, p. 16). Estas propuestas se han interesado por un destinatario simbólico preconstruido por el emisor (Bettetini, 1984, p. 16), no se han separado plenamente del estructuralismo (Odin, 1998), y han aparcado al observador de carne y hueso en favor de un destinatario ideal. Perspectiva que, en palabras de Casetti, buscaría comprender cómo el objeto fabrica a su receptor, le otorga un lugar en el texto y le obliga a seguir un trayecto (Casetti, 1989, p. 35). En el caso de los estudios cognitivos, el receptor es un sujeto que descifra, guiado por protocolos intersubjetivos, la información que el film le propone (Bordwell, 1996, p. 30). Estos análisis han mostrado un gran interés por el acto de ver. Una acción que aparece descrita como la incesante operación perceptiva en la que se confirman o rechazan hipótesis y expectativas. Propuesta cercana al proceso de anticipación y retrospectión que transforma nuestro horizonte en el proceso de lectura, tal y como lo describe Iser (1989, p. 153). Por otro lado, el desarrollo de los estudios culturales y el interés cada vez más mayor por la *viewer agency* ha dado lugar a que ese espectador empírico no solo sea activo, si no que su mirada dirija el destino del propio film. Esta posición hace que la analítica adquiera su forma desde una perspectiva identitaria, presentando el texto bajo enfoques en donde la raza, la nación, el género, la etnia o la ideología otorgan las claves necesarias para conformar el objeto. Desde esta postura, y alcanzando a los estudios de recepción, sobresalen los trabajos de Staiger y su perspectiva histórico materialista (Staiger, 1992). Esta teoría correlativa acepta que el objeto solo existe *en* presencia, es dependiente del efecto porque termina siendo el efecto mismo. El objeto no porta una realidad intrínseca y solo tiene verdadera importancia porque involucra a algo o a alguien.

Existe un principio obvio, la analítica parte de la *traducción*. Acción que desemboca en lo que podríamos denominar como *concesión*. Es decir, la experiencia de otorgar una utilidad, un valor, un interés, desde el lenguaje, desde conceptos, ideas, palabras, y no desde las posibilidades de su propia materialidad, a lo audiovisual. La imagen pierde sus derechos frente al texto escrito. Creando así un marco de acción, el acto de catalogar. Además, ambas dinámicas comparten una clara convicción: la separación entre el sujeto y el cuerpo de su análisis es transversal en las dos teorías del objeto reseñadas. Conciben la necesidad de una *interrelación*, de un trato, pues existe un espacio que, no solo los hace ajenos, también los obliga a tener que actuar. La teoría natural tiene una inclinación por observar, la correlativa por observarse. Así mismo, esta interacción descansa sobre una noción muy extendida, la idea de *identificación*. Concepto que afecta a la visión del film, y por tanto a la consecuente analítica. Entiendo que Metz lo describe con una precisión válida para los dos acercamientos.

“El espectador se halla ausente de la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sino únicamente a objetos que están sin él. La pantalla, en tal sentido, no es un espejo. [...] En cine, siempre se-

rá el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario soy lo *omnipercibiente*". (Metz, 2001, 62)³.

El que se enfrenta a una película, el que ve una película, se identifica a sí mismo como "puro acto de percepción [...], como una especie de sujeto transcendental, anterior a todo *hay*" (Metz, 2001, 63)⁴. En otras palabras, se identifica a sí mismo como mirada y, por tanto, se termina identificando con la cámara, que es aquello que ha mirado antes que él (Metz, 2001, 64). Cuando el espectador se identifique con algo ajeno a su mirada, por ejemplo un personaje, esa identificación será secundaria. La visión se convierte en un doble movimiento, proyectivo e introyectivo, y la película es tanto lo que recibo como lo que suscito. "De este modo, la constitución del significante, en cine, descansa sobre una serie de efectos-espejo organizados en cadena" (Metz, 2001, 65). El concepto de mirada, en extenso utilizado para hablar de la praxis y la recepción fílmica, da cuerpo a establecer una distancia. Una separación real, no virtual, entre sujeto y objeto, tanto en el análisis como en el proceso de percepción. En este sentido, y con la idea de alejarnos de las dos teorías reseñadas, conviene recordar las palabras de Iser en relación a la lectura:

"Si la lectura suspende la división entre sujeto y objeto, constitutiva de toda percepción y conocimiento, se sigue que el lector está *ocupado* por los pensamientos del autor, los que a su vez, se convierten en la condición de un nuevo "tratado de fronteras". Texto y lector no están ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una "escisión" en el seno del lector mismo". (Iser, 1989, p. 163)⁵.

La fusión elimina la distancia, insinúa su irrealidad, y sugiere otro destino para el análisis. Un camino interior que parte de la *ocupación*, que comienza y termina en el sujeto mismo. Bajo esta perspectiva surge la pregunta por la experiencia, pues esta configura al sujeto, lo constituye, lo hace existir, se presenta como su condición. Para trazar una posible respuesta a este desafío, voy a partir de una propuesta que delineé en base a lo que entiendo como la doble experiencia presente en la recepción.

Apoyándome en una lectura sobre el proceder filosófico de Austin formulé una sencilla premisa. Al exponernos a nuestras fuentes primarias, durante el visionado y su posterior concreción analítica, "jugamos a entrelazar sentido y coherencia" (Caravaca, Galindo Pérez y Palazón Meseguer, 2017, p. 242). El primero de ellos está estrechamente ligado con la experiencia de la finitud, con lo

³ Énfasis en el original.

⁴ Énfasis en el original.

⁵ Énfasis en el original.

extralingüístico, el *sentire*, con una determinación que tiene lugar en el sentir. Con el tiempo propio, el del sujeto, el que pertenece a sus sentidos. Se trata de una medida íntima. La segunda revela la presencia de una regla, la realidad del lenguaje. Expresa la experiencia del común heredado, la *cohaerentia* como vínculo. Es la pertenencia colectiva, la coexistencia, nosotros argumentamos. Se cruzan así la verdad como consenso, la lucha que tiene lugar en la comunicación, con la verdad del encuentro, la del enfrentamiento con el mundo. Estas premisas pueden someterse a una exploración para alcanzar otra comprensión de nuestro campo de trabajo y para, desde esa nueva posición, intentar definir las bases categoriales de otra posible analítica.

DEL COMÚN

La perspectiva académica nos enseña a mirar, identificar y construir un film como un objeto. Como la promesa de un campo de trabajo, no importa la teoría designada. Este enfoque no puede comprenderse sin su contraparte lógico. Para constituirse, necesita a su opuesto. La posibilidad de considerar al film como objeto brota de la necesidad de entenderlo como ente, como yo, como un sujeto capaz de *afirmarse*. En su teoría del acto icónico, Horst Bredekamp, que parte de la noción de acto de habla, renueva esta idea de la imagen como “fuerza viva” (2017, p. 36). Como una entidad que en realidad no puede existir pero que sin embargo es real. Hay algo latente en las imágenes que, al observarlas, las hace exteriorizar un sentimiento, un pensamiento y una acción; a la misma vez que provocan un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar. Bredekamp, siguiendo un concepto de imagen que abarca cualquier forma de creación (2017, p. 20), plantea tres latencias en acto, tres actos icónicos. El esquemático, el sustitutivo y el intrínseco. La imagen fílmica ha estado incluida generalmente en el segundo de ellos, donde “el cuerpo está presente en plenitud, aunque ya no esté compuesto de materia viva” (Bredekamp, 2017, p. 133). La tradición inaugurada por Kracauer (2001) y Bazin (2008) constata esta filiación. No obstante, aquí hago referencia a la imagen viva, no a la imagen verdadera, a la forma-yo, al acto esquemático. A aquellas imágenes que cobran vida de forma directa o que simulan estar vivas. Los films se presentan como únicos, se denominan como tal y se signan para tal uso. Gracias a su particular *me fecit* consiguen afirmarse, alcanzar una cierta identidad y provocar tanto una mirada como una reacción. En palabras de Mitchell, “Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood” (1996, p. 72).

Las múltiples “reading strategies” (Staiger, 1992, p. 95), los diferentes modelos de interacción ante un film, ponen en evidencia que formamos parte de un marco reactivo. Ante este sujeto/objeto establecemos una estructura asociativa. Un vínculo donde se crean diversas relaciones y donde destaca el lenguaje como dispositivo para el intercambio, capaz de activar la comunicación, de modular la comprensión. En este escenario asociativo se conforma una lengua común que marca las pautas de interacción, que estrecha los límites de la significa-

ción y formula normas a cumplir. Con ella, somos capaces de tomar cualquier postura, de clasificar y cualificar al sujeto/objeto, e incluso de identificarlo como un igual o negar su propia existencia si no cumple los requisitos fijados. Lo que se ha afirmado ante nosotros consigue establecer una estructura afectiva, una relación social, de convivencia, y lo hace estimulando la creación de un vínculo, de un léxico de la *amistad*. En esta acción, el sujeto/objeto consigue acceder al espacio de la vitalidad. Lo inanimado alcanza una fuerza especial al hacer pasar la *phílesis* por la *philía*. Hacer pasar un gusto, una inclinación, una relación fundamentada en la pasividad, propia de los objetos sin vida, por una relación moral, recíproca y deliberativa. En consecuencia directa del desarrollo del marco conceptual de la identificación, de la cámara que mira, el film se ha transformado en un yo-otro.

Ganar el espacio del yo-otro es otorgar al objeto la misma condición que se tiene para uno mismo. Conseguir que le alcance la *philía*, el vínculo que solo se produce entre humanos. Recordar estas categorías aristotélicas no solo permite cuestionar el trabajo que tiene lugar en lo que hemos descrito como intercambio, también abre la posibilidad de construir otro léxico. Aristóteles reducía la amistad a tres tipos⁶⁷, tres modelos de los que solo uno era perfecto, la amistad de los buenos, la amistad donde se quiere al amigo por él mismo, paradigma de relación entre ciudadanos de la polis. No es adecuado emplear este afecto en relación a los objetos inanimados o a los animales. La amistad es recíproca, conocida y reconocida, debe presentar una correspondencia de afecto. Y para ello es necesaria una elección, una disposición. La amistad, por tanto, hace referencia a una *comunidad* humana. Exploremos esta idea.

Las teorías del objeto darían lugar a una desviación del concepto de amistad, a la creación de una comunidad imaginaria, aparente. Compuesta por la unión de elementos aislados, individualizados, con funciones determinadas. Donde la exploración es hacia el exterior, en busca de conocer y reducir el espacio entre los miembros de ese conjunto. Frente a esta idea encontraríamos la experiencia de la comunidad real, la única verdadera, la humana. Aquella en la que el sujeto que marcha hacia el objeto regresa sobre sí mismo, donde la búsqueda se instituye como algo interior. Donde dicho retorno rompe, deshace, la diferencia entre lo interno y lo externo. No hay hueco para la distancia, para el espacio entre sujeto y objeto, solo para el reconocimiento entre iguales. El individuo no se entiende como un ente aislado, cada sujeto es doble. Está conformado por aquello que *recibe* y aquello que *ofrece*. En esa duplicidad se encuentra no sólo la comprensión de sí mismo, también el centro de otra analítica, el esquema entre lo plural y lo singular. La violencia dialéctica de asegurar la existencia del film y la inexistencia del objeto, únicamente la presencia de una serie de materiales, de su colisión.

⁶ Arist. *Ética a Nicómaco*, VIII, 1-6, 1155a-1158a.

En el trabajo que realicé sobre la tradición conceptual asociada al ensayo exploré el primer fundamento de ese par, aquello que se *recibe*, y lo hice como algo que siempre genera una réplica, no importa el signo de esta. Como algo que se *tiene*, que nos pertenece. Acciones, gestos, imágenes, sonidos, lenguajes que conforman un imaginario colectivo y que se convierten en instrumentos. Quise destacar como elemento capital este último, el cual abordé como una herramienta móvil, al servicio de los agentes, a disposición de su tiempo. Ese es, sin duda, el primer signo de la *cohaerentia*, de aquello que siendo compartido es siempre *de* alguien. La analítica debe partir de la congelación de un movimiento que asumimos con naturalidad, de ese léxico de la amistad cuyos fundamentos se trasladan a todo un mundo de acciones, afectos y decisiones. Debemos abordar y *fundir* aquellos conceptos que se nos brindan como propios, ese es el movimiento inicial. Es la única manera de librarnos de su rigidez (Gadamer, 1998b, p. 93), de alcanzar una semántica para la comunidad. De lograr un conjunto complejo de niveles, dialectos y estilos que eviten un modelo reactivo estándar. Para ello entendí que la historia conceptual podría ser un punto de partida, como actitud y como arqueología. Donde se busquen y se usen tanto textos canónicos, trabajos eruditos o críticas como fuentes inscritas en otros ámbitos alejados de la propia teoría y praxis fílmica.

El segundo principio de esa dicotomía, lo que se *ofrece*, es aquello que se aleja de la reacción, de la herencia y de la decisión. Escogeré dos itinerarios que me ayudarán a configurarlo. En el primero de ellos quiero referirme al trabajo de Barthes. En su descripción del tercer sentido (1986, pp. 49-67), que definía como el de la significancia, como un sentido obtuso frente a uno obvio, el de la significación, el autor francés afirma que está frente a algo que abre el campo de sentido de forma infinita. Ante algo que se manifiesta fuera de la cultura, del saber y de la información; algo que es capaz de reordenar la significación. En su exploración sostiene que este sentido conlleva cierta emoción, está fuera de la lengua y del habla, no tiene un lugar estructural, es un significante sin significado, no puede describirse. Podría considerarse un acento. “Da *otra* estructura a la película, sin subvertir la historia” (1986, p. 64)⁷. Esta descripción ha sido guiada por la visión de un detalle, de un tocado que aparece en *Ivan, el terrible. Parte I* (Ivan Groznyy I, S.M. Eisenstein, 1944). En su último trabajo, *La cámara lúcida*, la idea de estar sumergido en un detalle forma parte de la lógica que envuelve el *punctum* y el *studium*. Si este último hace referencia a un interés humano, un deseo indolente y general, una inclinación educada en el saber y la cortesía, el *punctum* es una herida, “un detalle [...] que me atrae o me lastima” (1989, p. 76). Es un objeto parcial, nos dice, “dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, *entregarme*” (1989, p. 79)⁸. Es señalar algo, en su caso en una fotografía, que es capaz de estremecer, de punzar. No es algo que esté codificado, ni siquiera puede ser

⁷ Énfasis en el original.

⁸ Énfasis en el original.

nombrado. El interés por esta idea lo aleja cada vez más de su objeto de estudio, le hacen mirarse así mismo. A tener al sujeto desnudo como punto de referencia del análisis, como materialidad, como algo fuera de la significación. “Olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada” (1989, p. 88), “[El *punctum*] es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*” (1989, p. 94)⁹. Este desarrollo viene de la mano de su preocupación por concebir la soberanía del yo como principio heurístico, como mediador y medida, para ahondar en esa ciencia del sujeto. Barthes describe una poderosa capacidad de cambio, incontrolable e inesperada, latente, y además afectiva, algo notoriamente personal, algo que te descubre.

En esta huida de la significación, el segundo trayecto del que me voy a servir es el expuesto por Gumbrecht (2005). Su lucha contra la centralidad de la interpretación en las humanidades le hace oscilar entre dos modelos de relación con las cosas del mundo, entre lo que llama efectos de presencia y efectos de significado. El primero de ellos es su principal eje de reflexión. Se trata de un efecto que apela a los sentidos, al sentir propio, no al ajeno. La presencia es algo que está a la mano, que tiene un impacto en nuestro cuerpo y cuya base de relación es el espacio. Esto le hace tener una condición material, sustancialista, no-hermenéutica. Un carácter que interviene, de forma simultánea e irreplicable, con y sobre la interpretación; está en tensión con ella. Es un momento, aparece y desaparece, que hace posible la existencia del objeto. Gumbrecht no esconde su influencia heideggeriana, tampoco oculta la necesidad de disponer de conceptos que nos digan que estamos ante un momento no-conceptual, de nociones que “puedan satisfacer la meta de practicar (y fundamentar) algo que no sea interpretación” (2005, p. 64). Basándose en estos principios, y movido por esa necesidad conceptual, realiza una división entre cultura de significado y cultura de presencia. En esta nueva frontera voy a destacar la diferencia entre acción y magia. La primera, propia del mundo del significado, está basada en la intencionalidad, en la necesidad de transformar el mundo y en el conocimiento humanamente producido. La segunda, en referencia a la presencia, no parte de ese conocimiento humano, descansa sobre una revelación y es parte de un ritmo cosmológico que no se puede alterar.

Lo que se *ofrece* exige una cierta materialidad, su aparición se produce en el espacio, en nuestro caso en el proceso compartido de producción/recepción del film. Es un acontecimiento que le otorga al yo una capacidad de cambio que, sin embargo, no puede controlar. No es posible significar porque la intención no está presente. Lo que tiene lugar *en* la experiencia se produce *por* la experiencia. La conciencia queda fuera de este principio. Es algo que aparece bajo un manto de naturalidad, donde no es necesaria nuestra intervención si no nuestra existencia. Cuando Barthes escribió que entregaba algo que ya estaba, se podría interpretar como la articulación de una lectura, pero al incluir el roce, filtrarse el

⁹ Énfasis en el original.

afecto y abandonar la razón, lo que se ofrece es un *accidente*. No se puede poseer, no se tiene, y sin embargo es aquello que se *es*. Nace del momento, es materialmente fugaz, y está en dependencia con el espacio y con la presencia humana. Es literalmente una *exposición*, tomar parte. A la misma vez que se da algo se pierde, darse así mismo.

El concepto de comunidad es capaz de aislar tanto el sentir como la herencia, de exponer la tensión y la necesidad entre lo que se recibe y lo que se ofrece, de esbozar una problemática a partir de un doble itinerario paralelo. En su uso más extendido la idea tradicional de comunidad aparece como una propiedad de los sujetos, como algo que les pertenece, tal y como sugería la *cohaerentia* y su vínculo con el tener. Es como un atributo, una determinación que agrega a los sujetos y los integra en una entidad mayor, superior, siguiendo la lógica del *propium*. “Es común lo que une en una única identidad a la propiedad [...] de cada uno de sus miembros” (Esposito, 2012, p. 25). Frente a esta idea, es posible ampliar el campo semántico utilizando el término *communitas*, como propone Esposito (2012, pp. 21-49). Lo común es lo que no es propio, lo que concierne a más de uno, a muchos o a todos. A este significado se le agrega el problema del *munus*, que remite al área conceptual del deber. Expresa una especie de don, *donum*, un tanto particular. Un don de carácter obligatorio. “Es el don que se da porque *se debe dar y no se puede no dar*” (Esposito, 2012, p. 28)¹⁰. Un compromiso, una obligación contraída con el otro. Por tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una propiedad, si no un deber o una deuda, no un más si no un menos. El *munus* es un “don-a-dar [...] Un “deber” que une a los sujetos de la comunidad —en el sentido “te debo algo”, pero no “me debes algo” —, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos” (Esposito, 2012, p. 30)¹¹. Les expropia su subjetividad. Ya no encuentran una identificación, se enfrentan a un vacío, el vacío de la ofrenda. No hablamos de un modo de ser, de una relación intersubjetiva, si no de una exposición que lo pone en contacto con la nada, que lo otorga al vaciarlo. Esto que antes describí como accidente, su presencia frente a la herencia, es lo que impulsa el *habla*. Resultado de la colisión entre las categorías que aúna la comunidad. La analítica es la exposición misma de este choque.

DEL COMPLEJO

El concepto de comunidad nace del vínculo humano, de la coexistencia. De entender la fuerza de la imagen, en palabras de Marc Augé, como una virtud que se presta (2017, p. 155); que deriva del sujeto mismo. Sus dos categorías, la recepción y la ofrenda, conforman un principio antropológico. Un fundamento que *converge* con las *bilateralidades*, los bloques binarios sobre los que se apoya

¹⁰ Énfasis en el original.

¹¹ Énfasis en el original.

la retórica en torno a la imagen. Dualismos que se presentan como ejes capitales para la fundación de lo fílmico.

En la descripción del film como objeto de estudio, la definición natural establecía una serie de materias de expresión. Estos elementos se pueden agrupar, según su lugar de aparición, en dos bloques; en función de su presencia como imagen o como sonido. Dicho par permitiría entender el film como un complejo, no como un objeto compacto. Esta postura analítica se encuentra también en la teoría del ensayo, pero no solo como método, también como praxis. El montaje de oído a ojo de Bazin (1998) ataba conceptualmente la habilidad para chocar banda-imagen con banda-sonido, texto icónico y texto literario, e impedía la habitual soldadura inconsciente, la homogeneidad, haciendo aparecer el pensamiento (Blümlinger, 2007, p. 53). Para ello, la idea de interrumpir, de cortar el flujo, incluso de rebobinar, propia de la crítica, se transformó en práctica. Esta huida de la habitual sutura entre bandas amenazaba, y analizaba, el bloque binario por excelencia. Un par que también se constituye sobre una evidencia material, técnica. En palabras de Walter Benjamin, “la fórmula por la cual se expresa la estructura dialéctica del cine, técnicamente hablando, es esta: imágenes discontinuas se encadenan en una sucesión continua” (Benjamin, 2013, p. 112). Ambas bilateralidades, imagen frente a sonido, continuidad frente a discontinuidad, fueron las protagonistas de un doble impulso inicial, el que buscaba acercar lo real hacia lo irreal, y el que necesitaba fijar el mensaje de la imagen ante el terror que produciría un signo incierto (Barthes, 1986, p. 36). El destino hacia el arte y el trayecto hacia el lenguaje.

Ambos bloques, protagonistas en la historia del cine, surgen de y se superponen a otros binomios. Partiré del trabajo de Gottfried Boehm para desarrollarlos. La imagen tiene un lenguaje mudo pero no deficiente, encierra su particular *logos*. Reformulado este último como la “determinación de reglas que se ponen en juego” (Elkins, 2009, p. 152) al observar una imagen [*Bild*]. Esto da lugar a un tipo de conocimiento diferente al lingüístico, separado del modelo de la oración enunciativa. Produce significado de un modo singularmente visual. Un significado al que la verdad o la mentira, la razón o lo irracional, le son ajenos.

En el trabajo del autor del giro icónico la imagen vive en un mundo lógico cuyo sentido es no predicativo (Boehm, 2011a, p. 69). Una frase puede separar sujeto y predicado, puede distinguir entre sustancia y accidente, entre categoría y complemento, en otras palabras, entre ser y aparecer. El *Subjekt- Sein* permanece estable, tiene una identidad inalterable, y gracias al lenguaje podemos diferenciar y expresar sus cualidades cambiantes (Boehm, 1978). En la imagen esto no ocurre así, como argumenta Boehm. La identidad de ese ente se construye de manera diferente. No puede ser separada de sus modalidades de aparición, de su contexto y lugar, porque si estos cambian también lo hará el objeto. La imagen no puede separar ser y aparecer. Nace así la idea de la *diferencia icónica* como la forma en la que la imagen produce significado, como el lugar en donde nace todo sentido icónico.

“Todo nuestro ver, igual que nuestro oír, se halla dominado por la ley del contraste” (Gadamer, 1998a, p. 305). Las imágenes muestran y dicen gracias a un contraste visual fundamental (Boehm, 1994, p. 30), en esto se cimienta la diferencia icónica. En una serie de oposiciones, en su tensión interna, en un juego de fuerzas que, a través de la percepción, determinarán el significado. El poder de la imagen es el poder de mostrar (Boehm, 2011b, p. 92), el poder deíctico, claros y oscuros (Barthes, 1989, p. 30). En esta búsqueda formal de lo que Boehm entiende como mecanismo creador de sentido destaca, como bilateralidad primaria, la relación entre figura y fondo.

En su análisis de la obra de Monet, Boehm renuncia a segmentar la imagen. Acorde con su teoría, la fachada de la Catedral de Ruan y la continuidad cromática que la rodea son dos fuerzas que crean un contraste. “La atención se escinde y oscila rápidamente entre el punto de fusión y de disolución” (Boehm, 2011b, p. 101). “¿Cuál es entonces la imagen? No una ni la otra, sino más bien una *en* la otra” (Boehm, 2011b, p. 101)¹². Surge así la presencia de un conjunto, de un común, que se retrotrae sobre una unidad. Si bien el autor alemán se refiere a la imagen y a su estructura lógica, su interrogante podría revolverse hacia el ser humano, pues este termina siendo el lugar donde ese juego de contrastes se cristaliza. “Lo decisivo para la creación de sentido es la reactivación de la experiencia latente de ver, pues solo así es como la imagen *vista* se vuelve verdadera y *completamente* imagen” (Boehm, 2011b, p. 102)¹³.

Su pregunta por la estructura formal se convierte en una pregunta por la comprensión. Cuestión tradicionalmente unida a la idea de una experiencia visual en la que “*algo se hace visible como algo*” (Waldenfelds, 2011, p. 157)¹⁴. La idea de un fondo *en* una figura nos lleva a entender que la comprensión de la imagen surge de un comportamiento en colectivo. La imagen fílmica expresa de forma obvia esta situación. En su configuración formal muestra un fenómeno que las separa de las estáticas. En cualquier fragmento de continuidad fílmica, las vistas de los primeros tiempos eran célebres en esto, hay *pared* y *movimiento*. Si el primero de ellos hace referencia obvia al marco, como herencia física y anfitrión material, y a la idea de figura y fondo recibida de la quietud, el segundo moviliza esa pared, la duplica agregando un desvío, y la transforma en acto. Uno *con* uno la comprensión de uno *en* otro. La imagen, una imagen, siempre se retuerce sobre sí misma, ella siempre es dos, a la misma vez que reclama otras que se encuentran ausentes, llamando a la bilateralidad del entendimiento. La experiencia imagen nace del *kom-*. Un hábito que se extiende a todo el complejo fílmico, con especial fuerza dentro de la banda de sonido.

¹² Énfasis en el original.

¹³ Énfasis en el original.

¹⁴ Énfasis en el original.

Cuando vemos el *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau* tomado por Promio en 1896 somos testigos de la sucesión fundamental en la que la quietud se convierte en acto. Experimentamos la acción de referir, en este caso, al propio medio. Imágenes por segundo que se convierten en *una* imagen. Pero esta no es la única sugestión, la imagen puede invitar a la relación con el mundo de la que ha partido, así misma por su propia constitución en colectivo pues es algo en algo, o al que las dota de vida en la observación, al ser que las experimenta. Devolviendo así el tiempo al sujeto, a su experiencia. Convirtiéndolo en el intervalo presente en todo *kom-*. En el tránsito. El cambio de conciencia ante la conciencia de un cambio. Si bien la expresión de esta transformación utiliza los tiempos verbales, el antes y el después, asemejándose al acto, su centro no es la narración, es la relación en el colectivo imagen. Es experimentar el tiempo desde lo *semejante* y lo *distinto*. Ese es el efecto puro de la duración, la bilateralidad de la imagen creando una estructura temporal.

La negación de una visión desnuda, de la necesidad de una compañera para descifrar, de una *invitada*, nos hace regresar a la pregunta por el referente, al choque binario atribuido en esencia a la imagen. A su comprensión como representación. Como ya argumentó Platón es posible encontrar dos técnicas de la producción de imágenes, la figurativa y la simulativa. Una división en el modo de producción que nos lleva a entender la imagen como una copia y un simulacro, un icono y un fantasma. Pero que, sobretodo, nos obliga a afirmar “que lo que no es, en cierto modo es”¹⁵. El estudio de las imágenes funerarias [*Todesbild*], de la necesidad de llenar el vacío de los que ya no están, de sustituir a los que ya no existen, nos señala claramente ese ser de la imagen como la presencia de una ausencia (Belting, 2005, p. 54).

La comprensión del sujeto como un singular desdoblado se une al principio de la imagen como colectivo en la unidad. Mostrar ambos como el rostro de Jano, hacia el pasado y hacia el presente, hacia el ser y el tener, hacia lo incorpóreo y lo palpable, como el limbo de una hoja, haz y envés, proporciona un principio de acercamiento a la representación. La traducción, fundamento analítico básico, debe ir en la búsqueda de esa duplicidad que se unifica, debe descoser la hoja para acercarse a la comprensión, a la misma idea de juzgar. Debe entender que no es lo mismo confrontar un objeto, construir una idea sobre él, que ir en busca del habla. Al trayecto arqueológico de lo que se recibe debe acompañarle el impulso de la existencia. Itinerario que tiene una dirección opuesta al peso de la historia que se da. Si esta se muestra de atrás hacia adelante, la experiencia nos obliga a pensar desde el presente hacia el ayer.

¹⁵ Pl., *Sofista*, 240c7.

REPRODUCIR

“Si hoy intento acordarme de lo que pudo interrumpir mi paso por el pasillo de San Marco, no creo equivocarme al decir que fue una especie de *semejanza desplazada* entre lo que descubrí allí, en un convento del Renacimiento, y los *drippings* [del *action painting*]” (Didi-Huberman, 2011, p. 44)¹⁶. Esta confesión de Didi-Huberman, disculpada por el pseudomorfismo, por las “relaciones de analogía entre el muro manchado de Fra Angelico y un cuadro de Jackson Pollock” (Didi-Huberman, 2011, p. 44), muestra la necesidad de un choque, de una colisión que, en el presente, haga emerger el objeto histórico. Enseña un síntoma propio de la historiografía, del conocimiento del pasado: la soberanía del anacronismo. El autor francés escribe sobre la exigencia de detenerse ante el muro, de detenerse ante el tiempo. De confrontar la disciplina, en este caso la historia del arte, más allá de la eucronía, más allá de la concordancia de tiempos, porque esta, como tal, es prácticamente inexistente. La necesidad del anacronismo nace de entender que los objetos presentan un tiempo complejo, impuro. Que el objeto es un “montaje de tiempos heterogéneos” (Didi-Huberman, 2011, p. 39). Donde tiene entrada la memoria, la manipulación, la creatividad. Solo así las rígidas temporalidades con las que se comprende el pasado se vuelven más plásticas. El conocimiento histórico se desvela como un proceso “*al revés del orden cronológico*” (Didi-Huberman, 2011, p. 55)¹⁷. Como una técnica de montaje. El objeto “no es en sí mismo pensable más que en su contra-ritmo anacrónico” (Didi-Huberman, 2011, p. 63). Estas proposiciones convergen con los trabajos de Warburg y su defensa del *Nachleben*, con la historia a contrapelo y la imagen dialéctica de Benjamin o el *Kriegsfibel* de Brecht. Con la firmeza de hacer del montaje, que implica remontar y desmontar, la técnica del conocimiento, el modo de conocer histórico. Pero también con convertirlo en la herramienta básica de la imaginación (Didi-Huberman, 2004), en la forma de entender que no hay una imagen en sí, si no que una remite a otras, se yuxtaponen entre sí, dando lugar a una secuencia. La imaginación es montaje y no hay imagen sin imaginación, las actividades artísticas filtradas en las prácticas académicas.

No es difícil encontrar la supervivencia de esta convicción, su latencia, en ciertos ejercicios ensayísticos. “Al montaje le pertenece la idea” (2013, p. 86), como dijo Farocki. “En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica” (Farocki, 2013, p. 72). El trabajo del director alemán, con permiso de Godard (1980), podría ser el gran ejemplo de esas prácticas de compromiso histórico desde el presente, donde la imagen es en sí misma montaje. Donde se rechaza la ley del plano-contraplano (Farocki, pp. 83-98), el silencio de lo homogéneo, por el valor del diálogo (Montero Sánchez, 2016). Lo que hemos denominado como el itinerario de la existencia parece que también es deudor del montaje, parece su procedimiento. Sin duda, la representación del habla queda marcada por esta

¹⁶ Énfasis en el original.

¹⁷ Énfasis en el original.

práctica, es su aparecer. Pero la técnica no es la condición. No es lo que hace posible la secuencia, únicamente su medio.

No aludimos, por tanto, a un fenómeno dentro de la significación, a un segundo grado, a una sugestión en montaje. Es preciso tomar en consideración, dentro de la experiencia estética [*ästhetische Erfahrung*], el “intervalo entre la percepción física de un objeto y la (definitiva) atribución de significado a la misma” (Gumbrecht, 2005, p. 131). Hay que tener en cuenta lo que Gumbrecht denomina como experiencia vivida [*ästhetisches Erleben*]. Fenómeno asociado a los momentos de intensidad que nos proporciona la experiencia estética, momentos ajenos al mundo cotidiano. “La experiencia vivida, o *Erleben*, presupone que la pura percepción física (*Wahrnehmung*) ya ha tenido lugar, por un lado, y que será continuada por la experiencia (*Erfahrung*), como resultado de actos de interpretación del mundo, por el otro” (Gumbrecht, 2005, p. 107). Quizá el carácter único, esa idea de intensidad, sugieren una excepcionalidad que no existe como tal. Quizá centrarse en esos momentos penetrantes, con un enorme encanto personal, no nos devuelvan lo extraordinario; quizá consigan hacer evidente el dibujo de lo ordinario.

Durante la búsqueda de trabajos que, en España, hubiesen tomado los caminos que el ensayo propone, recuperé la posibilidad de considerar *La jungla interior* (Juan Barrero, 2014) como modelo¹⁸. La historia de una relación, y sus diferencias, que consigue unir memoria íntima y colectiva, tiempos pasados y presentes. El film era para mí solo un recuerdo, conservaba en la memoria ciertos momentos intensos. Al volver a verla, la película se volvió *transparente*. Las imágenes iniciales, que acompañaban una voz danesa a semejanza de los documentales sobre naturaleza, me ofrecían la frondosidad de un árbol, de todo un paisaje. Esta extraña locución comenzó a recitar, por la fuerza del horizonte que abrió, “yo también había llegado a El Valle en busca de respuestas. Mi abuelo continuaba siendo un misterio, pero yo atormentaría el sueño de sus asesinos. Mi abuelo no sería olvidado jamás”¹⁹. Mientras Juan y Gala, los protagonistas, resolvían el misterio de una casa abandonada, una casa en la que alguien se había refugiado durante la guerra, una fiesta de la fertilidad les esperaba. El pasadizo de un oscuro sótano llevaba directamente al encuentro entre el director y su tita Enriqueta, al acercamiento entre C.M. Hardt y su abuelita Lucrecia. Había *traspasado* la dialéctica entre el símil y lo disímil. El instante en que tuvo lugar la muerte de Lucrecia y el parto del hijo que Juan y Gala esperaban, no solo enseñó la alianza entre lo que nace y lo que dice adiós, reprodujo el solitario árbol que cierra *Muerte en El Valle* (Death in El valle, C.M. Hardt, 1996) con una densidad exuberante.

¹⁸ Agradezco a su director la amabilidad al ofrecerme una copia de la película. De otra forma no habría sido posible terminar este texto.

¹⁹ Palabras extraídas de la voz en off del film *Muerte en El valle* (Death in El valle, C.M. Hardt, 1996).

Esta descripción, que una vez gracias a la experiencia de dos films, se convirtió en el ejemplo extraordinario de algo ordinario. La primera aparición es impensable sin la segunda. Solo a partir de ahora se presenta el origen. La exposición ofrece un choque, una colisión que permite a la raíz manifestarse. Determina, además, su contenido, el carácter de ese principio, y lo hace porque esta emana de ella. Pero este origen no se agota en su dependencia hacia lo presente, su fuerza reside en haber formado lo que ahora reclama su ser. Son extremos, puntos de partida y de llegada. Además, en este acto comparece el recuerdo. Aquello que se nos muestra como presente, un aquí y ahora, y que tiene la profundidad de lo lejano. Este vínculo nos enseña la constitución de una *historia inflexiva*. Es este pulso, que solo tiene lugar durante la exposición, lo que permite el montaje. Lo que, al mismo tiempo, convierte la analítica en historia y a esta en análisis. Pero, fundamentalmente, este latido nos hace prestar atención al sentir, nos hace advertir que en él existe un concepto que hemos abandonado, como nos muestra la propia historia del cine, para ofrecérselo a la máquina: la *reproducción*.

Este fenómeno que acabo de describir concluye en la formación de un saber. De un conocimiento mediado por la experiencia y del que la lengua toma partido como manifestación de su comprensión, de su posible entendimiento. Comienza la traducción como la reconstrucción de un acto que, para poder ser legible, debe ser compuesto. Aparecen los signos, los símbolos. La construcción racional de la experiencia como la expresión de algo como algo distinto. El montaje de elementos ya conocidos, inteligibles, permitirá expresar lo que no puede dejar de ser único. Ante este creciente aumento de la complejidad, algo que se manifiesta como singular comienza a ser denso, empieza a sumar otros de forma indefinida. Las analíticas pueden construir una creciente e interminable red conceptual, pero todas parten de un foco, de una ruptura, una disimetría donde acto y concepto, que deberían estar unidos, aparecen con una doble designación.

El encuentro entre los miembros de la misma familia, Enriqueta y Juan, C.M. y Lucrecia, las imágenes de la cercanía de un abismo temporal, me permite pronunciar y afirmar que su comprensibilidad pasa por la *generación*. Por la finitud, la sucesión, el accidente necesario, en que surge la existencia. Acabo de articular su destino práctico, arqueológico, y como tal, acabo de formular un juicio. Quizá una sentencia que enseñe, en este caso, que vivir es estar condenado a la culpa. Un concepto con el que hacer historia, en su larga duración y en su visión transversal, y que adquiere su condición por haber sufrido una disimetría. En la experiencia que narro, la ruptura coincide con la ruptura primaria, vital. El parto, que se muestra desnudo y sin interferencias, y el cuerpo inerte a la vista para ser velado, devuelven el concepto a su punto deíctico, la *reproducción*. Un lugar que quizá nos lleve a la simultaneidad primaria, al sexo, donde “hay *dos* egos que tienen *un* recuerdo” (Blumenberg, 1996, p. 169)²⁰. Donde aquello que manifiesta-

²⁰ Énfasis en el original.

mos como la ofrenda y la recepción se exhiben. Si en un primer impulso podemos ofrecer la complejidad de una abstracción, de un concepto, la ruptura de esa noción nos debe dar una imagen. La aparición de un elemento no discursivo.

DE LA CONCLUSIÓN COMO PREGUNTA

Este movimiento teórico entra en la dificultad de identificar y caracterizar la *sentire*, la medida íntima que se impulsa al comunicar. En la dificultad de alejarse de una guía por parte de la coherencia, de una burocracia del sentido. Esta es una tarea que roza lo imposible. Elegir una expresión dependiente, siempre soberana de su reproducción, que aparecerá, por la fuerza de la legibilidad, independiente de la potencia que le dio vida, del sentir. Su mayor expresión de vitalidad se encontrará, como gran aporía, en su incoherencia. La búsqueda de las categorías de soporte de una posible analítica, además, me ha proporcionado *un* análisis, un acercamiento que me obliga a regresar al origen de esa búsqueda. A la necesidad de huir de lenguaje instituyente alguno, de nombres que anticipan objetos. A la incomodidad de empezar desde la mudez, hablar, para terminar enmudecido. Más que un ideal epistemológico, lo que he manifestado aquí es su final y su principio.

La designación de la experiencia como transparente, traspasada, sugiere la comprensión de lo fílmico como tránsito, como transición. Sugiere también que el propio ensayo fílmico, y su teoría adjunta, ha encontrado su modo de ser en ese lugar de paso. En ese punto de fricción también puede encontrarse el análisis, en la pregunta que nos hace aquello que nos envía de un lugar a otro. Para la historiografía, esta posición es una puerta ontológica. El camino de la representación es el camino de la especulación. La experiencia nos dice que el film que se vive desaparece en el film que se piensa. Transitar la zona que hay entre estos dos espacios, cuestionarla, puede aportar una enorme vitalidad al trabajo histórico.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor (1962): *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

ARMITAGE, D. (2012): Historia intelectual y *longue durée*. "Guerra civil" en perspectiva histórica. *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 1, 15-39.

ARNHEIM, R. (1971): *El cine como arte*. Buenos Aires: Edición Infinito.

AUGÉ, M. (2017): *La guerra de los sueños*. Barcelona: Gedisa.

AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BALÁZS, B. (1957): *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires: Losange.

- BARTHES, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994): *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (2008): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- _____ (1998): Lettre de Sibérie. En J. NARBONI (Ed.), *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. París: Cahiers du cinema, pp. 257-260
- BELLOUR, R. (2000): *The analysis of film*. Bloomington: Indiana University Press.
- BELTING, H. (2005): Toward an anthropology of the image. En M. Westermann, M. (Ed.), *Anthropologies of art*. New Haven: Yale University Press, pp. 41-58
- BENET V. J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*. Madrid: Editorial Paidós.
- BENJAMIN, W. (2013): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BREDEKAMP, H (2017): *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- BETTETINI, G. (1984): *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- BURCH, N. (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BOEHM, G. (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes. En H.G Gadamer y G. Boehm (Eds.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 444-471.
- _____ (1994): Die Wiederkehr der Bilder. En W. Boehm (Ed.), *Wast ist ein Bild?* (pp. 11-38). Múnich: Wilhelm Fink.
- _____ (2011a): El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell. En A. VARAS (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Salamanca, Universidad de Salamanca.
- _____ (2011b): ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 87-106.
- BLUMENBERG, H. (1996): *La posibilidad de comprenderse*. Madrid: Síntesis.
- BLÜMLINGER, C. (2007): Leer entre las imágenes. En A. WEINRICHTER (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Festival Punto de Vista/Gobierno de Navarra, pp. 50-63.

- BRUNETTA, G.P. (1987): *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.
- CATALÀ, J.M. (2014): *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- CASTRO DE PAZ, J.L., PÉREZ PERUCHA, J. y ZUNZUNEGUI, S. (Eds.) (2005): *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.
- CARAVACA MOMPEÁN, J. GALINDO PÉREZ, J.M. y PALAZÓN MESEGUER, A. (2017): Pensar la experiencia *cine*. Contactos entre la creación y la teoría. En M. PENAFRIA, E. TULLIO BAGGIO, A. RUI GRAÇA y D. CORREA ARAUJO (Eds.). *Revisitar a teoria do cinema. Teoria dos cineastas, Vol. 3*. Covilhã: LABCOM.IPF., pp. 229-254.
- CASETTI, F. (1990): *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1989): *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- CORRIGAN, T. (2011): *The essay film. From Montaigne, after Marker*. Nueva York: Oxford University Press.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ECO, H. (1971): Sobre la articulación del código cinematográfico. En M. PÉREZ ESTREMER (Ed.), *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 77-108.
- EISENSTEIN, S. M. (1986): *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- ELKINS, J. (2009): Un seminario sobre teoría de la imagen. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7, pp. 131-173.
- ESPOSITO, R. (2012): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FAROCKI, H. (2013): *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GODARD, J.L. (1980): *Introducción a una verdadera historia del cine*, Tomo I. Madrid: Alphaville.
- GADAMER, H. G. (1998a): *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- _____ (1998b): *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____ (2003): *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1989a): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1989b): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GUMBRECHT, H.U. (2005): *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- IAMPOLSKI, M. (1998): *The memory of Tiresias. Intertextuality and film*. Los Ángeles: University of California Press.
- ISER, W. (1989): El proceso de lectura. En R. WARNING (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149-164): Madrid: Visor.
- KOSELLECK, R. (1997): Histórica y hermenéutica. En R. KOSELLECK y H.G. GADAMER (Eds.), *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, pp. 65-94.
- KRACAUER, S. (2001): *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- KUNTZEL, T. (1973): Le défilement. *Revue d'Esthétique*, 2-3-4, 97- 110.
- LAGNY, M., ROPARS, M.C. y SORLIN, P. (Eds.) (1986): *Générique des années 30*. París: Presses universitaires de Vincennes.
- LUKÁCS, G. (1975): *El alma y las formas y teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- METZ, C. (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2001): *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002a): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Volumen 1*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002b): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), Volumen 2*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W.J.T. (1996): What do pictures really want? *October*, 77, pp. 71-82.
- MONTERO SÁNCHEZ, D. (2016): Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 21, pp. 191-201.
- ODIN, R. (1998): Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada. *Archivos de la filmoteca*, 28, pp. 81-99.
- RASCAROLI, L. (2017): *How the essay film thinks*. Nueva York: Oxford University Press.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y LORENZO BENAVENTE, J.B. (Eds) (1989): *Metodologías de la historia del cine*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura de Gijón/A.E.H.C.
- SHKOLVSKII, V. (1971): *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.
- STAIGER, J. (1992): *Interpreting films. Studies in the historical reception of american cinema*. New Jersey: Princeton University Press.

- STAM, R. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- WHITE, H. (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.
- WORTH, S. (2009): The development of a semiotic of film. *Semiotica*, 1 (3), pp. 282-321.
- MÜNSTERBERG, H. (2005): *El cine: un estudio psicológico*. Buenos Aires: Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires.
- WALDENFELDS, B. (2011): Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. En A. Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 155-178.