

El problema de la representación en el cine.

Para Levi-Strauss (1975:22), el origen de nuestra civilización está en la conquista de la escritura. A través de la escritura los pueblos han podido recoger su experiencia y totalizar el saber. Levi-Strauss sitúa este momento entre el III y IV milenios antes de nuestra era, justo después de la Revolución Neolítica, cuando ya se han conquistado las artes básicas del desarrollo de nuestra civilización: la agricultura, la domesticación de los animales, el desarrollo de la cerámica, los tejidos, etc. La técnica y la abundancia han hecho posible la acumulación, y surge así la necesidad de la escritura para hacer inventarios, catalogar los bienes, hacer censos, leyes y mandatos. Comienza el control de los bienes y de los seres humanos. Comienza el progreso de la civilización, amparado en sociedades jerarquizadas en las que cada individuo tiene un espacio y una responsabilidad.

La palabra escrita supone un cambio radical en la vida de los hombres. Con la palabra hemos construido los relatos de la historia de la humanidad, hemos imaginado un espacio, un tiempo, un sujeto y un viaje. Sin embargo, más allá de las fronteras de lo verbal, se manifiesta la existencia de una inteligencia narrativa que abarca todos los ámbitos de la experiencia y del conocimiento (RICOEUR; 1995:421). La inteligencia narrativa hace posible la creación de mundos y formas de expresar esos mundos. Hace posible la construcción del sentido así como la negación de su existencia. A partir de esta idea, se propone que toda construcción de sentido es un relato, desde la construcción de la experiencia cotidiana de un sujeto cualquiera hasta la elaboración de textos tan complejos, abstractos o artísticos como la teoría de la relatividad, La metamorfosis de Kafka o "El año pasado en Marienbad" de Alain Resnais. Es imposible imaginar un mundo sin relatos, la negación del relato es la negación del sentido, y la negación del sentido es la negación de la existencia. No hay vida sin transformación.

Al finalizar el siglo XIX, se experimenta el surgimiento de un fenómeno que, al igual que la escritura, constituirá una transformación radical en la historia de la humanidad: el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière proyectan por primera vez para un público aterrado la "Llegada del tren" (GUBERN; 2001: 25). Se ha producido a través de la imagen la ilusión de la realidad. El cinematógrafo, junto con el automóvil y el avión, celebra el comienzo de una nueva era en la historia de la civilización occidental: el hombre está seguro de haber conquistado la naturaleza, de haberla dominado con la ciencia y con la máquina y de estar en rumbo a un futuro controlado por el conocimiento: Se ha conquistado la realidad.

La necesidad de narrar un suceso, un fenómeno o una impresión de la realidad ha sido un propulsor en la historia de la humanidad desde la Prehistoria. La historia del hombre es sin duda, la historia de la representación, por eso decimos que los orígenes del cine están en los orígenes de la representación. La narratividad es el principio de organización profundo y abstracto que existe en todo discurso bajo la apariencia de lo enunciado. Este principio de organización comprende una significación implícita y rige la producción y lectura del discurso. También desde la Semiótica, se propone la existencia de una competencia narrativa, como una especie de inteligencia sintagmática (exactamente como existe la competencia lingüística de Saussure). Hay hipótesis que postulan formas universales de organización narrativa, llamados sintagmas

narrativos recurrentes (GREIMAS;1982: 275). Estas proposiciones han confluído en un esquema narrativo canónico que somete el relato a tres pruebas o instancias esenciales: la calificación del sujeto; la realización de la empresa; y la sanción, que es retribución y reconocimiento de la empresa.

El hecho cinematográfico, que puede parecer en principio un proceso mecánico, concreto, alejado de la construcción abstracta, constituye un acercamiento casi demoníaco a los poderes de creación del sentido. El hecho cinematográfico opera gentilmente, casi de manera invisible, sobre las ideas menos concretas y más absolutas del hombre; al mismo tiempo, opera sobre la emoción y la atención. Un texto audiovisual es la conjunción de un relato lógico (que puede contarse de manera más o menos cronológica) y un relato emotivo (cargado de ideas tan abstractas como la justicia o el amor). El relato emotivo se expresa en la configuración de una dimensión temporal que se construye para el espectador. Justamente, es en la configuración temporal donde se concentra el aspecto más interesante del texto audiovisual: el establecimiento de un diálogo entre el creador y el espectador. No en vano la emoción es para Walter Murch¹ el elemento de mayor importancia a la hora de montar una película. Por encima de la continuidad (que nos dirige hacia el poder de representación del cine), por encima de la historia (que explica el desarrollo de los acontecimientos), la emoción es el elemento que jamás debe descuidarse, es el elemento que mantiene sujeto al espectador, involucrado en la ilusión de una realidad.

En condiciones ideales, y al igual que los sueños, la experiencia cinematográfica ocurre en la oscuridad. Al igual que los sueños, es una experiencia individual, a pesar de que solemos estar acompañados cuando vemos una película. El análisis cinematográfico debe partir de las características mismas de la experiencia de ver una película. De acuerdo con Jean Mitry, el cine “se imagina, se descifra y se comprende por medio de lo que se percibe, por medio, sobre todo, de las relaciones entre las cosas percibidas”(1974: 7). Justamente en la definición de esas relaciones interviene el espectador: el cine se imagina, se descifra y se comprende por medio de lo que se construye.

La representación, lugar donde reposa la magia del cine, es también el origen del estigma que más ha perjudicado los estudios sobre cine y, como consecuencia, empobrecido el valor de la tradición y producción cinematográfica. Se ha pretendido que el cine es únicamente un espectáculo para la evasión. Ante el cine, con su poder hipnótico, sólo la sensible atención puede franquear las estructuras superficiales.

Un filme representa lo real a través de un lenguaje icónico. El ícono establece una relación de semejanza con el referente, de esta semejanza se desprende su poder sugestivo sobre el espectador (a diferencia del signo lingüístico que es arbitrario porque su relación con el referente no es natural sino que responde a una convención social). En un filme, el ícono, portador de la relación de semejanza, multiplica la ilusión de la realidad a través del movimiento, que a su vez provoca una dimensión temporal. Sumamos a esto la construcción de un relato, y el texto filmico constituye la representación más fiel y verosímil de la vida misma. Pero atención, quedarnos solamente en las posibilidades representativas del cine es ignorar el poder de significación de este

lenguaje.

Un filme es una semiótica. De acuerdo con Greimas, una semiótica es una amplitud susceptible al conocimiento, es un objeto de conocimiento: El mundo es una semiótica. A esta clase de semióticas se las llama semióticas objeto, para distinguirlas de las semióticas científicas o construidas, que son teorías que hacen posible el reconocimiento de una semiótica objeto. La tarea de la semiótica es describir y explicar cómo se produce la significación. Un filme es una semiótica objeto: es una amplitud susceptible al conocimiento. Pero un filme también habla sobre el mundo natural y las semióticas contenidas en este. Sumado a esto, frecuentemente, un filme discute una tradición a la cual pertenece, habla sobre el cine y sobre sí mismo.

Sin duda alguna, la puesta en abismo constituye una revolución en el campo de la representación. La puesta en abismo es expresión de la identidad existente entre ciencia y arte. El arte como la ciencia también domina el campo de la reflexión, la reflexión no ha sido reservada para el uso exclusivo de la ciencia.

Atendiendo las discrepancias teóricas existentes entre los distintos estudios sobre el problema de la significación, Eco toma el discurso filosófico como constitutivo de la semiótica general, anclándose en el ser como único elemento recurrente en estos discursos. Si la Semiótica pretende responder al problema de cómo se produce la significación, no puede obviar que este problema es naturalmente filosófico. Para Umberto Eco (1998:12-13), la metáfora funda la actividad lingüística. La tarea de la Semiótica es entonces el estudio de la metáfora. Por lo tanto, todo intento de reconstrucción del proceso de producción de sentido es siempre la construcción de una filosofía del hombre como animal simbólico.

Esta idea tiene implicaciones sobre el problema de la representación en el cine. El lenguaje audiovisual constituye el único lenguaje universal accesible a casi la totalidad de los seres humanos. El lenguaje audiovisual no sólo nos permite elaborar ideas abstractas, nos permite discutir la construcción del sentido. La primera gran discordia entre el cine y la literatura fue que el cine invadiera el campo de la narratividad, del cual la literatura se sentía dueña natural. Esa discordia se ha extendido a través del problema de la representación. Pretender que el discurso cinematográfico no hace proposiciones abstractas constituye probablemente la manifestación de un miedo terrible a perder la autoridad y el poder que ha investido al discurso científico desde hace cientos de años: ¿ahora que además se ha comprobado la inexistencia de verdades absolutas, dónde quedarán los límites entre la ciencia y el arte?.

El dominio de la subjetividad se ha hecho evidente. Una representación es siempre la construcción de una relación subjetiva con la real. El sujeto y su subjetividad son constituyentes de la representación. Una representación está siempre condicionada por las limitaciones del medio por el cual representa, pero es justamente esta restricción la fuerza que potencia la imaginación creativa. Una obra audiovisual es la articulación de múltiples relaciones que constituyen un enigma que será descifrado por el espectador.

Juana New

No es casual que el desarrollo del lenguaje cinematográfico esté marcado por intentos de violentar la representación verosímil de la realidad: Se rompe con el montaje invisible; se violenta la caracterización de los personajes, la ambientación de los espacios; los sucesos pueden no ser necesarios ni probables; desaparecen los héroes; los diálogos levantan sospechas; las historias no tienen finales; se ha acabado con las certezas absolutas; y los textos, como invitaciones, se han convertido cada vez más en obras inacabadas. El único elemento que mantiene la cohesión del texto es la existencia de una temporalidad, que será siempre la experiencia de un sujeto.

Un famoso cineasta habla de la necesidad de comunicar una experiencia y, más al fondo, la de encontrar el sentido profundo de ella. Otro declara: decimos mentiras para sugerir verdades.

