



LA ESTÉTICA Y ALGUNOS CONCEPTOS PSICOANALÍTICOS EN TRES PELÍCULAS CLÁSICAS DEL CINE EN BLANCO Y NEGRO, CON ÉNFASIS EN EL CINE MUDO: EL VIAJE A LA LUNA DE GEORGES MÉLIÈS (1902), TIEMPOS MODERNOS DE CHARLES CHAPLIN (1936) Y METRÓPOLIS DE FRITZ LANG (1927)

Juan Esteban Mosquera Jiménez^{1 2}

Resumen

Polella (1967) da a conocer que ya en la China anterior a la era cristiana, se realizaban los llamados “*wayang*”: espectáculos con proyecciones sobre las paredes de figuras recortadas o creadas con la ayuda de las manos. Así mismo, se nombra a Shao Wong (121 a.C) como un director que presentó la forma animada de la esposa difunta del emperador Wu: “Este fue el primer documental que recuerda la historia del cine”.

Siglos más adelante, otro hecho histórico se resalta dentro del proceso de consolidación del cine tal cual le conocemos a la fecha: Georges Méliès había asistió a una de las presentaciones de los hermanos Lumière en París, y ofrece comprar el cinematógrafo pues quedó fascinado con él; es aquí donde surge la famosísima frase de Antoine Lumière al no querer cederle los derechos como lo describe el documental *Historia del cine: época muda* de 1983, del director José del Castillo: “*Señor Méliès, este invento no está a la venta, y además, para usted, sería la ruina, se puede explotar cierto tiempo como curiosidad científica, fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial*”; de hecho, los hermanos rechazaron todas las ofertas.

El presente texto es el resultado de la investigación realizada como requisito para obtener el título de psicólogo en la Fundación Universitaria Luís Amigó, ubicada en la ciudad de Medellín.

La investigación comprende los niveles exploratorio y descriptivo. En esta dirección, el trabajo se orientó en una profundización del concepto de estética, algunos postulados psicoanalíticos y filosóficos en el cine de la época a blanco y negro, tomando tres películas específicas.

Palabras clave: Imaginario, Estética, Cine, Condición humana, Futuro, Psicoanálisis, Yo, Filosofía

¹ Psicólogo en formación Fundación Universitaria Luís Amigó. E-mail: juan.mosqueraji@amigo.edu.co

² Asesor del trabajo de grado: Hernando Bernal. Psicólogo, psicoanalista, Magister en Investigación en ciencias sociales - Docente Fundación Universitaria Luís Amigó. E-mail: hernando.bernalzu@amigo.edu.co

Abstract

Polella (1967) discloses that China already in the pre-Christian era, were made called "wayang" shows with projections on the walls of cutouts or created with the help of hands. So the same is named Shao Wong (121 BC) as a director who presented the animated form deceased wife of Emperor Wu: "This was the first documentary to remember the history of cinema."

Centuries later, another historical fact is highlighted in the process of consolidation of the film as such it know to date: Georges Méliès had attended one of the presentations of the Lumière brothers in Paris, and offers to buy the cinematograph, because he was fascinated with him; is here where arises the famous phrase from Antoine Lumière, not to want to give him the rights as described in the documentary "film History: molt period" 1983, directed by José del Castillo: "*Mr. Méliès, this invention is not for sale, and also for you, it would be ruin, sometime can be exploited as a scientific curiosity, out of this, it has not future business coming*" in fact, rejected all offers.

This text is the result of research as a requirement to obtain the title of psychologist in the Fundación Universitaria Luís Amigó, located in the city of Medellín. The research includes exploratory and descriptive levels. In this direction, work focused on deepening of the concept of aesthetic, some psychoanalytic and philosophical tenets in the cinema of the time to black and white, taking three specific films.

Key Words: Imaginary, Aesthetics, Film, Human condition, Future, Psychoanalysis, I, Philosophy

INTRODUCCIÓN

En el año 2008, el director Marc Abraham dirige la película *flash of genius*, "Destello de genio", basada en hechos reales de donde rescatamos algunos apartes.

Robert W. Kearns es un ingeniero, docente universitario, además de inventor de bajo perfil, a quien se le ocurre en una noche de lluvia, desarrollar un sistema de intermitencia en los parabrisas de los automóviles; semanas después, junto con un amigo suyo le entregan a la multinacional Ford un prototipo de su invento; sin embargo, algunos meses transcurren y la compañía ya no quiere seguir con el trato. Pasados unos meses más, el inventor descubre con asombro cómo los nuevos automóviles de la marca tipo *Mustang* tenían incorporado el dispositivo y esto lleva a una lucha legal durante doce años contra una compañía a la cual todos le decían que era imposible ganar.

En un momento clave de la película - al inicio del juicio- un Dr. en ingeniería llamado como perito de la constructora de carros, dice al jurado que Marc no ha inventado nada nuevo, simplemente *ha colocado las piezas de forma*

diferente, a lo que el protagonista responde haciendo que le traigan el libro³ “Historia de dos ciudades” de Charles Dickens, y acto seguido, interroga al ingeniero sobre si el autor de dicha obra ha inventado alguna de las palabras que ha escrito en la novela; obviamente él contesta que posiblemente no, demostrando así ante el jurado que la habilidad de Dickens no está en inventar palabras, sino en ordenarlas de forma diferente construyendo algo único.

Este pasaje dentro de película es muy bello. Más allá de una condensación de los conceptos de justicia, ética y moral enmarcados en el discurso de la película, nos empuja hacia esa particularidad de las cosas, de su herencia, de su relación con otras, de toda una construcción simbólica, conceptual y operacional. Sucede con la ingeniería, con la pintura, con teorías filosóficas, y, en esta línea filosófica, el arte: *el arte cobra sentido para quien lo interpreta*.

A esto se añade que, tratar de componer algo basado en la primera impresión, es función de la sensación y la percepción, pero comenzar a dar una significación más compleja requiere un sistema cognoscitivo impregnado con elementos simbólicos e imaginarios, como ganancia de esa herencia del devenir inherente al lenguaje humano; algunas cosas, dicen por ahí, no son siempre lo que parecen, o están codificadas en momentos estéticos y lingüísticos en diferentes niveles, digamos, una obra teatral. También algo puede ser asociado a muchas caras o facetas válidas o complementarias: es este el ejemplo de las películas, a las cuales les llamamos cine; lo que a su vez, retomando lo escrito por Aumont, Bergala, Marie, Michael y Vernet (1985), el film es también una industria, un sistema económico, un productor de estatus, una producción significativa y estética, etc. Siguiendo la misma obra encontramos que este se abre a una gran variedad de ángulos y lecturas posibles: los unos para interpretarlo y generar toda una teoría del cine, los otros como medio para comprender otras cosas:

Postular que una teoría del filme no puede ser más que intrínseca, es entorpecer la posibilidad del desarrollo de hipótesis cuya fecundidad estriba en poner a prueba el análisis; es también no tener en cuenta que el filme es, como lo demostraremos, el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos que nada tienen propiamente de cinematográficos (Aumont et al. 1985, p. 13-14).

³ Cabe señalar que él es su propio defensor a lo largo juicio.

Dado lo anterior, el cine como arte tiene la posibilidad de reflejar, capturar o hacer semblante en casi infinitos niveles de la condición humana; es este y su relación con la estética, un medio propicio, y no por demás fascinante, para tratar de comprender algunos postulados de la teoría psicoanalítica de orientación lacaniana.

Bajo este halo se sostiene que el psicoanálisis no debe interpretar el cine y su producto cinematográfico, su arte, sino que le sirve para acercar conceptos teóricos de corte social y clínicos que dan cuenta de lo estructural en el psiquismo humano.

Como se advierte, toda la construcción que se hará, rescata el valor del cine en su proyección artística. Y como artística, a la creación –más no se entrará en debate si toda obra de cinematográfica es arte *per se*–.

Con esta concepción y tratando de desarrollar una seguidilla conceptual clara tras lo esbozado en las líneas anteriores, se encauza el tema en cuestión, titulado: La estética y algunos elementos psicoanalíticos en tres películas clásicas del cine en blanco y negro, con énfasis en el cine mudo: El viaje a la luna de Georges Méliès, Tiempos modernos de Charles Chaplin y Metrópolis de Fritz Lang.

Para ello, la primera parte hará una breve descripción de los elementos históricos importantes, de modo amplio, del cine hasta la época muda. Luego, introduciremos algunas definiciones del término estética donde se recogerán aportes de varios autores, esteticistas y filósofos. Acto seguido, se buscará dejar claro el constructo del nudo borromeo, pues se considera importante en tanto que para la época, y tomando la ficción que en las películas se desarrolla, es un componente ineludible conectado a la estética. El segundo engranaje tendrá una construcción bajo el título general “El cine y la condición humana”, en el que se dialectizarán los conceptos con las películas enunciadas.

Como se puede percibir, se trata de una *investigación a nivel exploratorio y descriptivo*, que consta de dos momentos, uno histórico y conceptual, y el otro, de una *conversación* entre los conceptos descritos con las películas mencionadas.

Dentro de este marco hay algo más que decir, y es, que hacer una revisión sobre *lo humano* en el cine usando el psicoanálisis de orientación lacaniana, es un trabajo que no es ajeno al psicoanálisis en sí; existen referencias y artículos de revistas especializadas y de libros que acercan estas dos creaciones humanas. Por ejemplo: Simón Brainsky en el año 2000, publica el libro: “Psicoanálisis y cine: Pantalla de ilusiones”, en el cual durante seis capítulos, toma elementos conceptuales del psicoanálisis y los observa a la luz de varias películas, como es el caso del principio del placer y realidad, la compulsión a la repetición, etc., en películas como “Blanco” de *Krzysztof Kieslowski*.

Otro interesado en estas cuestiones es sin duda alguna *Slavoj Žižek*, filósofo, sociólogo y psicoanalista, nacido en Ljubljana en la antigua Yugoslavia, hoy parte del territorio que enmarca a Eslovenia. Este autor, dentro de su gran producción escrita, presenta en el año 1992 el texto: “¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood”; Al igual que Brainsky, toma conceptos psicoanalíticos y trabaja con ellos alrededor del cine, como por ejemplo, el tema de la muerte y sublimación en la película de Chaplin: “*City lights*”.

EL CINE: HISTORIA, ESTÉTICA Y PSICOANÁLISIS

Algunos elementos históricos relevantes al nacimiento del cine

Paoletta (1967) da a conocer que ya en la China anterior a la era cristiana, se realizaban los llamados “*wayang*”: espectáculos con proyecciones sobre las paredes de figuras recortadas o creadas con la ayuda de las manos. Así mismo, se nombra a Shao Wong (121 a.C) como un director que presentó la forma animada de la esposa difunta del emperador Wu: “Este fue el primer documental que recuerda la historia del cine, antes de su verdadera aparición” (p. 18). Igualmente, en China, hacia el año 1102 d. c, seis de quince espectáculos consistían en sombras, mostrando todavía la tradición de antaño.

Esta particular forma de espectáculo en Europa tomó fuerza por los años 1600, y en París, ilusionistas presentaban formas estilizadas de estos espectáculos de la china, se llamaban *dibujos animados*; el autor escribe que en Alemania se llamaban *schattenspiel*, haciendo formas fantásticas con

movimiento, “(...) mediante aquel lenguaje especial de gestos, que aun reducido a la expresión de las manos solas ya puede definirse como de esencia cinematográfica” (Paolella, 1967, p. 18).

Giuseppe (1975) nos hace un recorrido más que interesante sobre el nacimiento del cine desde sus orígenes en la fotografía. En “Historia del cine” nos ilustra el camino de la imagen al movimiento a partir de manejo, manipulación e invento de dispositivos cada vez más tecnificados usando la imagen y el movimiento.

Continuando con el texto, se encuentra que en 1660, Walgstein, matemático Danés, “saca a la luz” un dispositivo diseñado con una linterna en la que la luz del sol era remplazada por una artificial. Ya en 1757 Becari descubre el efecto que se da tras proyectar una luz sobre una placa, y este elemento es el más contundente aporte a la posterior fotografía.

Giuseppe sigue narrando cómo el descubrir el efecto del hiposulfuro de sodio sobre las sales de plata fue acto de Chaussier en 1799 y, Wedwood en 1802 define la fotografía como un medio para hacer fijas las imágenes (Informe al Royal Instituto de Londres). Pero no es desarrollada y solo en 1832 con Joseph Nicéphore se obtiene una imagen fija sobre una capa de asfalto “betún de Judea”.

En otra obra muy completa sobre el tema denominada “Arqueología del cine”, de Ceram (1965), describe como este mismo año Joseph Antoine Ferdinand Plateau, construye, tras estudios anteriores sobre “efectos de la persistencia de las imágenes en la retina”, un aparato que producía la ilusión de movimiento; sin embargo, totalmente independiente de esto, Simon Ritter Van Stampfer crea el mismo invento: *Estroboscopia*, y Plateau le da el nombre de *Fenasquistoscopia*. Otras personas van en esta medida haciendo grandes aportes pequeños ajustes y grandes adelantos para que en este mismo siglo el cine haga presencia en la vida humana: William George Horner con su *tambor mágico* y Émile Reynaud en 1877 con el *praxinoscopio*, por ejemplo.

Émile Reynaud y su “Théâtreoptique” previeron el éxito del cine comercial como medio de distracción de masas. Ya en 1892, Reynaud tomó fotografías en placas de vidrio para su praxinoscopio. De este modo pudo proyectar imágenes móviles en una pantalla (...) empleando un lampascopio para obtener un fondo y una linterna

mágica⁴para lanzar sobre aquellas las fases del movimiento. A partir de 1892, pintaba las imágenes sobre bandas de celuloide perforadas y transparentes y las proyectaba detrás de la pantalla, con lo cual, naturalmente, ocultaba el aparato detrás de la misma (...). Reynaud introdujo los carretes, con lo que facilitaba el paso de las películas. Descubrió asimismo, el gran poder del espectáculo cinematográfico. Reynaud acompañaba sus películas con una música, compuesta por él mismo⁵, y efectos sonoros sincronizados. Entre 1892 y 1900, su “Théâtreoptique”, con dos sesiones diarias, fue visitado por 50.000 personas (Ceram, 1965, p.207).

Continuando con la obra de Ceram, se extrae de esta que sobre la técnica y rudimentos iniciales del cine desde la fotografía se encuentra también que, entre 1841 y 1887, se desarrolla mejor la técnica pasando de una larga exposición al sol para fijar la imagen hasta la creación de objetivos de dos y cuatro lentes para remplazarlo, y la técnica de exposiciones sigue mejorando pasando de ocho horas a tan solo un centésimo de segundo. *En 1887 George Eastman hace la película de celuloide.*

Finalmente, Georges Demeny construye en 1891 el *fonoscopio*, donde reconstruye el movimiento de una figura con imágenes tomadas del *cromofotógrafo* de J.E. Merrey; de esta manera quedan puestos los trabajos preparatorios y casi definitivos para el cine.

Así pues, en Norte América varios inventores desarrollaban técnicas de fotografía e imágenes, pero es Thomas Alva Edison el ícono de los inventores. En 1877 en los talleres de West-Orange, mientras tenía ya calados varios de sus futuras genialidades, decide crear un aparato que pudiese registrar tanto sonido como imagen. Fue en 1889 junto con su colaborador William Dickson, que pudieron mejorar la forma de funcionar del celuloide de la casa Eastman de 35 mm, por medio del desplazamiento de las perforaciones del centro a los lados, dando la forma definitiva a la película⁶. En 1891 presentan el *kinestoscopio*: un aparato de proyecciones animadas. Pese a que *la invención del cine por patente* se remonta a una proyección de los Lumière, el aporte de Edison con sus ajustes y el perfeccionamiento de estos por parte de Thomas Armat, crea hasta la fecha disputas históricas sobre a quién se le atribuye este acto (Paoletta, 1975).

⁴ Sobre el dispositivo desarrollado con una linterna para proyectar imágenes detrás de una tela, que parecía una aparición, a esto se le llamó “fantasmagoría”.

⁵ Era interpretada algunas veces por Gaston Pauldin, no necesariamente por él mismo. Puede leerse en Giuseppe, 1975, p.13

⁶ Esa forma clásica que se conoce hasta la fecha de las películas con sus orificios en los costados a lo largo de la película.

Pese a que los anteriores inventores tienen históricamente una disputa sobre la invención del cine, otros postulan que fue verdaderamente Georges Méliès quien inventó el cine como espectáculo, dado que los ellos se limitaban a pasar pequeños documentales de la vida cotidiana, naturalismo, o imágenes de escenas cortas; por ejemplo, el primer film de la historia en el contexto de los Lumière como inventores del cine, es una filmación de los trabajadores de su empresa saliendo de ella. En cambio, Méliès desarrolló todo un montaje: teatro en imágenes. Méliès, mago, ilusionista, y prestidigitador, empleó este medio para crear verdaderas películas con historia, muchas veces -en especial las primeras- mostrando sus actos.

Posteriormente, sus fotogramas se convirtieron en auténticos espectáculos de cine; no es gratuito que muchos digan que el cine nació desde la puesta en escena de historias fantásticas y de ciencia ficción. En este sentido, solo Méliès, junto con Reynaud, fueron las únicas personas perspicaces al darse cuenta del potencial de este invento.

Se dirá, complementando lo anterior, que Georges Méliès había asistido a una de las presentaciones de los hermanos Lumière en París y ofrece comprar el *cinematógrafo*, pues quedó fascinado con él; es aquí donde surge la famosísima frase de Antoine Lumière al no querer cederle los derechos como lo describe el documental “Historia del cine: época muda” de 1983, del director José del Castillo: “*Señor Méliès, este invento no está a la venta, y además, para usted, sería la ruina, se puede explotar cierto tiempo como curiosidad científica, fuera de esto, no tiene ningún por venir comercial*”; de hecho, ellos rechazaron todas las ofertas.

Méliès continuó con su intención y construye una máquina con la que logra hacer sus films por la época de 1887; es más, funda la primera empresa de producción cinematográfica: *Star films*. En 1904, tras abrir una sucursal en Nueva York para combatir las falsificaciones que se hacían de sus películas, ya se le denomina; “el rey de las fantasmagorías y el Julio Verne del cinematógrafo” (Paolella, 1975, p.51).

Aparece luego de este breve recorrido de la historia del cine al que podíamos denominar un estudio juicioso sobre el cine, en un libro *El cine como*

arte, escrito por Rudolf Arnheim en 1933. En él, el autor hace una revisión del cine como una forma cultural, una experiencia visual y personal, y no como un espectáculo más; sus reflexiones se ubican en el cine mudo a blanco y negro principalmente de los años 20, enmarcando su escrito como un verdadero baluarte que abarca parte de la era primaria del cine.

En el prólogo de 1968 de la edición de 1982, el autor retoma su obra y resalta el poder y el impacto del cine en la vida humana y sobre todo, rescata la herencia que la fotografía con la imagen hizo del cine un arte:

El discurso, sabiamente subordinado, suplementa, explica y profundiza la imagen; pero la imagen continúa dominando la pantalla, y explorar sus propiedades continúa siendo una tarea bien definida. Me parece que nuevamente queda confirmada la observación de que el cine deriva su fuerza principal del realismo del medio fotográfico. (...) El auténtico realismo de la imagen cinematográfica ha producido hace poco los resultados artísticos más asombrosos, no tanto por el hecho de exponer las crueldades del mundo físico - como lo hizo en la década de los veinte y de los cuarenta-, como porque ha proporcionado una verdad nueva y tangible a los procesos más íntimos del pensamiento: las fantasías y recuerdos, el dominio sobre el tiempo y el espacio. Tal vez esto llene el vacío dejado por otras artes visuales. (...) El cine, por su parte, ha respondido induciéndonos a caminar con más confianza por el precario terreno de la imaginación (Arnheim, 1986, p. 11).

Arnheim (año) sostiene *que el cine es arte* porque comparte con otras artes la posibilidad de producir resultados artísticos, pero reconoce que no toda creación por ser cinematográfica, fotográfica e impresión o pintura es artística; así, ejemplifica que las tarjetas portales con color y formas, no son arte y muchas no pretenden serlo; al parecer, debe ser orientada toda creación artística en base a unos elementos claros y una intención definida. Refuta la tesis de que el cine no puede ser arte, pues se limita a hacer una reproducción de orden mecánico de la realidad, pues esta se deriva de la analogía errónea con la fotografía. Sobre esto realiza todo un recorrido sobre lo que llama *elementos básicos del medio cinematográfico*, en el capítulo 1: *cine y realidad*, muestra cómo, sobre la diferencia del cine con la fotografía y la imagen, recae su peso como arte; por ejemplo, el montaje, que toma imágenes y escenarios luego convierte escenas aisladas en un sentido continuo generando una gestal o una totalidad con sentido propio.

Este paso del tiempo se puede utilizar para retratar un acontecimiento real, pero con todo, no es tan rígido que resulte imposible interrumpir mediante cortes en el tiempo sin que el espectador sienta que estas rupturas lo violentan. La verdad es que el cine conserva algo de la naturaleza de una imagen plana y bidimensional. Las imágenes pueden ser exhibidas durante lapsos de la extensión que se prefiera y pueden ser presentadas una al lado de otra incluso si representan periodos de tiempo totalmente

diferentes. Así, el cine, al igual que el teatro, proporciona una ilusión parcial. Hasta cierto punto da la impresión de la vida real. Este ingrediente es tanto más poderoso puesto que, a diferencia del teatro, el cine puede retratar efectivamente la vida real - esto es, no simulada- en un medio real (Arnheim, 1986, p. 30).

Chateau (2012) en su libro “Cine y filosofía” menciona al filósofo Bergson como el más prestigioso filósofo –por no decir el único de su época- que haya tomado muy en cuenta el medio cinematográfico como un faro para hacer analogías con la dinámica del pensamiento conceptual, como un tipo de modelo cognitivo del pensamiento que se relaciona con el movimiento y el tiempo. Chateau dice de Bergson que para este la imagen estaba en un nivel superior al del concepto, en tanto le infiere a la primera “un contenido del pensamiento bajo una forma más fluida, menos abstracta” (p.58). Es más, da un ejemplo:

(...) la intención de captar la globalidad de un movimiento por sus estados evoca “la decepción del niño que querría, al acercar sus dos manos abiertas una junto a la otra, dominar el humo” (...) La imagen del cinematógrafo pertenece a una categoría de imágenes mucho más precisas que esta evocación... vaporosa (p.58).

Luego añade:

Lo que Bergson denomina, muy habitualmente, el *método cinematográfico*, pero también la *manera cinematográfica*, el *artificio cinematográfico*, el *instinto cinematográfico de nuestro pensamiento*, la *tendencia cinematográfica de la percepción y del pensamiento*, etc. Es invocado, en múltiples casos, para describir la manera en que el pensamiento funciona en la práctica, en tanto se trata de “regular la evolución general del conocimiento sobre la de la acción” (p.58).

Ya cerrando este recorrido, se dirá que el cine nace como tal oficialmente el 28 de diciembre de 1895 en París, en el salón Indio del Gran Café, en el número 14 del bulevar de los Capuchinos, tras la proyección pública de imágenes animadas con el invento de los hermanos Auguste y Louis Lumière por medio del cinematógrafo (Jeanne & Ford, 1995).

Edison, mediante fotografías animadas, llegó casi a lograr el cinematógrafo, pero limitado a mostrar sus resultados a un solo espectador por vez; Reynaud, en cambio fue más lejos, pero la preocupación por una vana estética (...) no le permitió realizar lo que ya estaba en potencia: el cinematógrafo. Pero la gloria correspondió a los Lumière (Giuseppe, 1975, p.13).

El cine mudo comenzó su declive a comienzos de octubre de 1927 cuando se exhibió públicamente en teatro, la película con sonido de la Warner Bros y Vitaphone, *The Jazz Singer*, “el cantante de jazz” (Giuseppe, 1975). De la carrera por estrenar la primera película sonora se dicen muchas cosas, pero esto, es otro asunto.

Estética

Audi (2004) edita el “Diccionario Akal de Filosofía” y en este encontramos una primera aproximación al concepto desde la filosofía:

Rama de la filosofía que examina la naturaleza del arte y el carácter de nuestra experiencia del arte y del entorno natural. Emergió como un campo diferenciado de la investigación filosófica en toda Europa durante el siglo XVIII. El reconocimiento de la estética como una rama separada de la filosofía coincidió con el desarrollo de teorías del arte que agrupaban a la pintura, la poesía, la escultura, la música, la danza (a menudo también la jardinería paisajística) reconociéndolas como cosas del mismo tipo, les beauxarts, o bellas artes. Baumgarten acuñó el término «estética» en sus *Reflexiones sobre la poesía* (1735) para designar a una de las dos ramas del estudio del conocimiento, a saber, el estudio de la experiencia sensorial emparejada al sentimiento, que él argüía que proporcionaba un tipo de conocimiento distinto al que proporcionan las ideas diferenciadas y abstractas que estudia la «lógica». El término lo derivó del griego antiguo *aisthanomai* («percibir»), y la «estética» siempre ha estado íntimamente conectada con la experiencia sensorial y los tipos de sentimientos que provoca (p. 320).

Souriau (1998) en el “Diccionario Akal de Estética”, nos brinda un panorama sobre la palabra en cuestión, donde también se hace referencia Baumgarten:

El término estética fue creado por Baumgarten a partir de la distinción tradicional entre *los noeta*, hechos del entendimiento, y los *aistbeta*, hechos de la sensibilidad. En sus *meditaciones* y posteriormente en su obra *Aesthetica* (1ra parte 1750, 2da parte 1758), Baumgarten, utiliza esta distinción desde una perspectiva Leibniziana; él ve en los *aistbeta* verdaderos conocimientos, pero “sensitivos”, en los que se incluirán las imágenes de arte por su carácter concreto y sensible; y una “ciencia filosófica” sobre ellos es posible desde el momento en que la filosofía reflexiona sobre el arte” (p. 535).

Más adelante en la obra se narra que no es que de lo expuesto no se haya generado a la fecha muchas reflexiones (arte), lo cual es un hecho: pude rastrearse desde la antigüedad pero se hacía de forma dispersa y en relación con muchos otros temas; Baumgarten perfila así la idea de una disciplina nueva y muy bien enfocada en el marco de la palabra *estética*: “*El estudio filosófico y científico del arte y de lo bello*”.

Sobre esta propuesta, se enumeran cinco puntos donde distingue la estética de otras modalidades de la expresión humana, por decirlo así, que se consideran muy importantes para la intención de este escrito y se presentan a continuación:

a). Es diferente del arte en sí mismo, pues el arte es una práctica y la estética es la reflexión sobre el arte y sus obras.

b). De la didáctica de las artes y de la literatura, así como la poética, pues la estética no establece preceptos y no pretende formar poetas o artistas, mas, sí puede brindarles conocimientos útiles.

c). También de la crítica, ya que está en su apreciación del arte y la literatura en fusión del gusto - generalmente - emite juicios; y la estética es descriptiva, objetiva y analítica.

d). De la psicología se menciona que junto con la estética comparten caminos, en tanto que el esteta analiza los sentidos estéticos, la disposición del artista y lo reaccionario del que ve. Pero la estética se delimita a lo que en psicología atañe al arte y al sentimiento de lo bello.

e). De la moral, en tanto que la estética no está atravesada por esta, sino por unos valores estéticos, y el fin de la primera es muy claro: unos valores morales: “aunque aquellos puedan también elevar el alma, pues el arte no se reduce a recrear los sentidos”.

Continuando con esta búsqueda traemos la definición de estética que encontramos en la revista virtual “*Disturbis*”, del Master en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo “*Pensar l’Art d’Avui*”, del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, por Michaud (2009), en cuanto a la diferencia con la filosofía del arte escribe:

El concepto de estética corrige en un cierto sentido esta dificultad en la medida en que la estética tiene, de entrada, un campo amplio: trata de la experiencia sensible vinculada a lo bello y al arte -como indica etimológicamente el término “estética”- y no toma en consideración sólo el arte respecto a su existencia y a sus modos de operación sobre la sensibilidad, sino también la experiencia estética en general; lo que le lleva a la consideración de formas de la sensibilidad no necesariamente vinculadas al arte.

Así pues, la primera precaución es de no utilizar sin atención suficiente un término por el otro ni, en ningún caso, ceder a una ilusión de intemporalidad: los conceptos de cada una de estas disciplinas llevan la marca de sus condiciones de nacimiento y de elaboración. La filosofía del arte, probablemente, tendría esta especificidad de responder a la generalidad de la estética con un añadido mayor de generalidad, puesto que mientras ésta se concentra en la experiencia del arte, aquella amplía la consideración al lugar que ocupa el arte en la vida humana y a su alcance metafísico y existencial (Párrafos 4 y 5).

Si notamos bien, el concepto de estética hasta el momento se aleja fuertemente del concepto que une casi que exclusivamente el arte con la estética, como si la segunda solo perteneciera a esta manifestación humana (Baumgarten); por el contrario Michaud da a entender que es el arte una de tantas formas de accionar la reflexión artística.

Marcuse (1968) en Henckmann & Lotter (1998) en relación con esa visión de la estética como subordinada del arte comenta:

Las posiciones de la filosofía existencial y de la hermenéutica del siglo XX rechazan por principio la aplicación de lo estético sobre el arte, porque reduce la creación y la experiencia artística a una dimensión vivencial parcial y limitada y falsea su esencia, mientras que desde posiciones de crítica de las ideologías, la reducción burgués-clasicista de lo estético es criticada como culinarismo y se exige un restablecimiento de lo estético en el sentido de una sensibilidad ilimitada y no falseada (p. 86-87).

Al llegar aquí tenemos que el pensamiento unidireccional “arte → estética”, da un cambio significativo al poner la *estética del arte* dentro de las muchas reflexiones que puedan vincularse con la estética a secas.

Hasta aquí dos cosas: la primera que Baumgarten reduce la estética y la catapulta a solo una reflexión de lo bello del arte, y la pone por debajo de la lógica como ciencia superior, y dos, que los movimientos más contemporáneos, están más en la línea del rescate de esta como reflexión autónoma, en función de la experiencia que provoca y que proyecta una obra como tal: *es el reflejo de lo interno*. Sobre esto, se regresará con más fuerza al retomar un poco a Heidegger y a Recalcatti.

De Bruyne (1963), en “Historia de la estética I”, menciona a un investigador: J. Walter, quien estudiando a Homero, dice que en sus escritos se denota la fascinación y el gusto de las cosas espléndidas, y esto da cuenta de una forma de expresión preestética genérica de su época. Esas cosas expandidas son del orden de lo que cautiva sin distinción especial más que lo que llega a los sentidos y genera sensaciones placenteras; así se gesta durante mucho tiempo una especie de conexión de lo bello con lo bueno hasta hacerse casi una amalgama, una consonancia; pero luego emerge el problema: cuando lo bello no concuerda con lo bueno o, siendo bueno existe otra cosa en un nivel superior de utilidad sin ser tan bella.

Al tratar el tema de *la belleza como armonía*, en esta obra, Bruyne señala un punto importante sobre el concepto de *armonía*: “parece basarse en dos elementos, una composición, por la que las partes componentes están en proporción, y una medida fija, en la determinación de las partes componentes” (p.9).

Sobre la armonía el autor señala en Homero algo más:

En Homero, la armonía es la relación que une las diferentes partes de un todo compuesto. Lógicamente, esto supone una mutua relación entre las partes. Naturalmente, para un griego había de originarse la idea de la medida, porque cada parte tiene que “guardar medida” en el conjunto y no traspasar sus propios límites, en perjuicio del resto; de esta manera se realiza la medida dentro del mismo conjunto y nace la armonía (p.9-10).

Esta ideación sobre la armonía es bien importante en tanto que puede deducirse que a la fecha, está arraigada en la expresión común de una estética como sinónimo de belleza, de acuerdo a discursos de poder arraigados e intereses de múltiple tipos, sostenidos en imaginarios sociales bien consolidados; al menos en la gran mayoría de las sociedades hay productores de significados que dictan que es bello y que no; indiscriminadamente lo hacen bajo la errónea mención de lo estético como alteración de lo original poniendo a la estética en la lengua popular con connotaciones superficiales que no hablan del sentido profundo de una estética, la armonía hace parte de la estética, pero no una armonía superflua..., es un todo, todas sus partes en resonancia: un *film* es armónico cuando hay sentido en las secuencias, incluso como se verá más adelante, la percepción de lo armónico y la totalidad tienen un gran impacto en lo que construye el espectador desde su propio ordenamiento psíquico: digamos, dos armonías dialectizadas.

Pero ¿Qué podemos entender de otros movimientos intelectuales sobre la estética? ¿Existen otros pensadores en diferentes épocas que aporten a la comprensión? Veamos.

Aproximación a la estética en Sócrates desde Platón

¿De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas? Vamos, ¿podrías tú decir qué es lo bello? (fragmento Hippias Mayor- Platón).

En el volumen I de Los Diálogos (1992), específicamente en Hippias Mayor, Platón describe como Sócrates y este famoso filósofo, reflexionan bajo la pregunta anterior que según Sócrates no pudo responder a “un familiar” bastante inquieto–pero en realidad era el mismo Sócrates.

Pese a que la respuesta nunca se da, en el debate dialéctico se da a entender precisamente -y es lo que se rescata-, una polisemia en frente al carácter estético de lo bello y lo feo; no es una persona, ni una cosa, se deja la puerta abierta al parecer a algo que es intrínseco; pero si se tiene en cuenta casi el final de este, se observa una interesante discusión *sobre lo uno y lo par*, donde Sócrates da a entrever, que es muy posible que *lo estético obedezca en esa polisemia a un criterio de cada cual*. En este sentido, con Kant tiene profundas diferencias y con Hegel más todavía: para Kant, lo estético es la puesta de lo racional sobre el objeto y lo que este le despierta, y en Hegel, lo estético que solo obedece al juicio en el arte, es la manifestación en sí y para sí mismo del espíritu y la libertad; es decir, de un propósito; ya vemos en el diálogo con Hipias que el propósito - lo adecuado- no es carácter de lo bello. En el diálogo se descarta que lo bello no obedece a lo relativo, lo aparente, lo que sea útil, de ventaja o sea provechoso; esto le leja de una definición concreta.

Ya en *Filebo*, perteneciente al volumen VI de los diálogos (1992), se llega a una aproximación más metafísica de la impresión estética: la reminiscencia de un estado anterior del alma donde levemente esta tuvo contacto con los dioses y al ser encarcelada en el cuerpo, lleva en sí, pero a modo de olvido parte de la belleza total. En este diálogo, que comienza discutiéndose sobre el amor, se crea ya sí, un puente interesante entre Hegel y Kant: lo bello, lo estético usa los sentidos, en especial la vista para sacar algo interno, ajeno al juicio puro o razón, lo cual es una atribución personal, que no proviene de un estado superior de existencia, ya sea del conocimiento máximo en Hegel “espíritu absoluto” o una reminiscencia como la postula Sócrates.

Aproximación a la estética en Kant

En “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” de 1764, Kant expone que las sensaciones de contento o disgusto están no tanto en la condición de las cosas o lo externo, sino más en la “sensibilidad peculiar” que cada persona posee para hacer agradable o grato o ingrato la impresión de estas.

En su obra de 1790 “crítica del juicio”, Kant, refiriéndose al gusto de algo, apela a la estética como el elemento que orienta lo estético -dando mucha más forma a sus ideas de 1764-; para él, el entendimiento es la principal forma de

decir si algo es bello. Sin embargo, lo que interesa de su pensamiento en esta obra, es lo concerniente al juicio estético, que se deduce fácilmente como el acercamiento subjetivo de un sujeto a un objeto o a una realidad que se le presenta inmediatamente y este subjetivamente pone todo su devenir y momento actual sobre él; es entonces en Kant, la estética, una forma de reconocimiento por medio del juicio interno y no por propiedad del objeto lo que determina la cualidad de este, es decir, por medio del terreno imaginario.

Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. Las representaciones y aun las sensaciones, pueden considerarse siempre en una relación con los objetos (y esta relación es lo que constituye el elemento real de una representación empírica); mas en este caso no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación (Kant, 1770, p.39).

Aproximación a la estética en Hegel

Originalmente de 1819, pero publicado en 1832, un año después de su muerte, “Lecciones sobre la estética” es un escrito de G.W. Friedrich, Hegel que entra principalmente a debatir la idea de Kant sobre la estética como un mediador entre la razón y una sensibilidad especial. Pese a que reconoce que el término corresponde a la ciencia del sentido a la sensación, y por ello no es suficiente para contener la totalidad de lo bello del arte, la acoge únicamente porque es una palabra secularizada, pero el sentido que tiene no le interesa. Para Hegel, la única reflexión estética posible y digna es la del arte, filosofía del arte bello, la cual sitúa como superior a una posible reflexión del mundo natural o de las cosas, en tanto que todo juicio estético es el resultado de una idea, es decir, antes de crear algo artístico, el espíritu en conjunción con la libertad es lo que hace posible el nacimiento de la obra de arte, por ende, el arte es producto del espíritu, que es en su filosofía la fuente de conocimiento última, el nivel máximo de elevación del saber. Recordemos en la fenomenología del espíritu el concepto de “el espíritu absoluto” el cual no es un ente o un ser trascendental sino la condición superior a la cual debe llegar cada persona.

Es decir, lo bello del arte es que nace del espíritu y atribuciones como bello hombre y bello animal son erróneos, pues no son producto del espíritu. El

espíritu busca romper por medio de la imaginación, “la cual es su órgano” y disfrute, escapar de toda reflexión científica que trata el arte desde la forma y el pensamiento, el cual aparta el fin de la obra de arte y de la manifestación del espíritu su esencia.

Aproximación a la estética en Heidegger

Heidegger: Poesía, estética y verdad, es un artículo derivado de una ponencia escrito por De La Vega Visbal Marta en el 2010; se considera que su contenido es una excelente fuente para acercarnos a lo visión Heideggeriana de la estética.

Heidegger, en su lucha por rescatar el olvido a la pregunta por *el ser*, y del ser del ser, ubica la estética como una dimensión ontológica, y el lenguaje humano como parte de su estructura, de la dimensión del “*ser-ahí*”.

Es entonces por medio del lenguaje poético y artístico, que el carácter óntico aparece a través de la posibilidad humana del lenguaje y la verdad como proyección del arte.

La estética, entonces, es íntimamente ligada al lenguaje, y la verdad; sobre la verdad la autora expone: “entendida esta como ἀλήθεια, alétheia, como un “sacar del olvido”, como “des-ocultación” (p.30). Es así como el *da-sein* (ser-en-el-mundo) no es solamente estar, sino estar por el lenguaje, es el lenguaje el que da la posibilidad al *ser*, preguntarse por su existencia, en ese camino la búsqueda de la verdad es una ontología.

Ahora bien, ¿esto que tiene que ver con la estética? El artículo que se está tratando nos muestra que mientras exista esta pregunta, esta condición de existencia: *ser arrojado*, toda manifestación que se dé del *ser* tiene la posibilidad de ser interpretada fenomenológicamente, por ende, el arte es una manifestación *poiética* del *da-sein*: es lo que es en sí, y cuando se unen todo el conjunto de manifestaciones perceptuales e históricas (pero históricas del artista), todo se integra de manera armónica, surge lo puede decirse: el momento estético o entidad estética.

En este sentido, la estética se eleva filosóficamente independiente y con fuerza como modo del ser, como el ser en sí que se descubre, se des-oculta.

Aproximación a la estética en Theodor Adorno

En su “teoría estética”, texto publicado tras la muerte del autor que no pudo revisar nuevamente, aboga por una restauración de la creación artística en el arte y sobre todo del artista como tal. En este punto, su oposición con la estética Hegeliana se enmarca a través de su también crítica al psicoanálisis de la época: alude al psicoanálisis la forma como saca del espíritu absoluto Hegeliano toda fortaleza artística y demuestra que también es el mundo interno, lo que crea; pero difiere de este tajantemente en tanto que para él, el psicoanálisis exagera en tanto que la sublimación y los sueños, reducen como en Hegel toda la creatividad y el uso de las formas y demás objetos del arte, esta cita es contundente:

La doctrina psicoanalítica se muestra escéptica respecto a las invariancias antropológicas, pero es más fiable desde el punto de vista psicológico que desde el estético. (...) Sobrevaloran también desmesuradamente el momento de ficción propio de las obras de arte acudiendo a la supuesta analogía con los sueños, en forma semejante a como lo hacen todos los positivistas. Pero las proyecciones del artista en el proceso de producción son sólo un factor de la obra hecha y no el definitivo; el lenguaje, los materiales, tienen su propio peso y más que ellos la obra misma de la que la imaginación de los psicoanalistas suele ocuparse poco. (...). Su teoría del arte es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello que en el interior mismo del arte no es artístico. Nos ayuda a liberar al arte del carril del Espíritu Absoluto. Animada de una actitud de clarificación racional se enfrenta con el idealismo vulgar que querría conservar al arte, como en cuarentena, en una pretendida esfera superior, y que rezuma encono contra los conocimientos psicoanalíticos, especialmente contra el que quiere vincular el proceso artístico con pulsiones pasionales. Cuando trata de descifrar el carácter social que habla desde la obra de arte y en el que se manifiesta de forma múltiple el carácter del artista nos está proporcionando elementos de la mediación concreta entre la estructura de las obras y la de la sociedad. Pero a la vez está ensanchando una vía semejante a la del idealismo, la de un sistema absoluto de signos subjetivos que sirven a las pulsiones pasionales del sujeto. Nos da la clave de no pocos fenómenos, pero no la del fenómeno mismo del arte. Según la teoría psicoanalítica, las obras de arte no son más que hechos, pero pasa por alto su objetividad específica, su ajuste, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica: su idea, en fin, de verdad (Adorno, 1983, p. 18-20).

En cuanto a Kant, Adorno dice que su doctrina de la complacencia desinteresada – el objeto, es-, es pobre estéticamente, pues tiende a reducirlo completamente a lo formal. Y de Freud, menciona que su teoría pulsional, y de lo reprimido es idealista:

La teoría freudiana de la sublimación ha percibido mucho más claramente el carácter dinámico de lo artístico. Pero el precio que ha pagado por ello no es menor que el de Kant. Si la esencia espiritual de la obra de arte brota vigorosa en Kant, no obstante

su preferencia por la intuición sensible, de la diferenciación entre la conducta estética y las conductas práctica y pasional, la adaptación freudiana de la estética a la doctrina de los impulsos pasionales, en cambio, le cierra el camino hacia esa esencia. Las obras de arte, aun como sublimaciones, apenas son otra cosa que representantes de los movimientos sensuales a los que han modificado mediante un trabajo semejante al de los sueños hasta hacerlos irreconocibles. La confrontación de estos dos pensadores tan heterogéneos (Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino toda la psicología a medida que avanzaba en edad) es permisible porque ambos tienen algo en común que pesa más que la constitución del sujeto trascendental en el uno y que el recurso a lo psicológico experimental en el otro. En el fondo, ambos están orientados subjetivamente en su juicio de las facultades pasionales, tanto si éste es positivo como negativo. Para ellos sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la contempla o con quien la produce. (p.22).

Gracias a su formación como músico, Adorno adopta una posición crítica frente a la autonomía de la estética y traslada ese sentir en la defensa del arte: de liberarlo de todo sistema determinista, por eso su descontento con teóricos como Hegel, Kant y Freud. Para él toda estética del arte es independiente y cumple una función social. El arte se desarrolla por ser arte y es función de tendencias sociales. *Todo sistema determinista, clasista, que trate de manipular la estética del arte es opresivo.*

La base de su construcción estética sostiene que, la obra de arte niega la realidad, niegan los modelos homogeneizantes, niega su racionalización, y puede producir displacer, no todo es agradable, por ende su estética es conocida como “estética negativa”(Wenger, 2011).

Lo bello no suele darse en una figura purificada y particularizada, sino que proviene de la dinámica total de la obra (...) si la obra de arte queda perfectamente objetivada de acuerdo con sus puras leyes se convierte en *perumfactum*⁷ y deja por ello de ser arte. En la crisis actual se da la alternativa de tener que despedirse del arte o de cambiar de concepto (Adorno, 1983, p. 75, 86).

Aproximación a la estética en Umberto Eco

En *obra abierta* de 1962, Eco guiado por su característica distintiva de pensador social, trata de teorizar desde la teoría comunicacional, las fuerzas que coexisten en el contexto artístico de su época entre la vanguardia y lo clásico. Sostiene así, que el arte contiene una característica muy específica que se escapa de los lineamientos estáticos “casi canónicos” de la comunidad “ilustrada” en cuanto al valor artístico de una obra de arte.

⁷ “pobre hecho” u “obras hechas”

Sobre esos lineamientos señala que la obra moderna contiene múltiples significados contenidos en un solo significante. Sostiene principalmente –y es esto lo revolucionario en su escrito, que también la valió rechazos- que al generar mensajes ambiguos especialmente en las nueva manifestaciones artísticas de vanguardia, la obra no puede ser considerada como algo estático y con un solo significado, pone entonces toda la caracterización de la obra, su comprensión, en el espectador y no en ella como tal: a todo este entramado es a lo que llama *obra abierta*.

Así, en la cadena clásica informacional de emisor-receptor-mensaje subvierte al carácter lineal y pone la significación en el receptor y no en el emisor⁸. La significación estética de la obra recae en el que decodifica y no en quién la crea. En esta cita se retoma lo descrito.

(...) entendiendo el signo lingüístico en términos de "campo de estímulos". El estímulo estético aparece así organizado de tal modo que, frente a él, el receptor no puede realizar la simple operación que le concede cualquier comunicación de uso puramente referencial: deslindar los componentes de la expresión para individuar su referente particular. En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global. Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisonomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como ambiguo.

En el campo de los estímulos estéticos, los signos aparecen vinculados por una necesidad que se remite a costumbres arraigadas en la sensibilidad del receptor (que es lo que después se llama gusto: una especie de código de sistematización histórica); vinculados por la rima, por el metro, por convenciones proporcionales, por relaciones establecidas a través de la referencia a lo real, a lo verosímil, al "según la opinión" o al "según el hábito estilístico", los estímulos se presentan en un todo que el usuario advierte que no puede romper. Le es, por lo tanto, imposible aislar las referencias y debe captar el reenvío complejo que la expresión le impone. Ello hace que el referente sea multiforme y no unívoco y que la primera fase del proceso de comprensión deje al mismo tiempo saciados e insatisfechos por su misma variedad (Eco, 1962, p. 55-56).

Sobre el tema debe decidirse, que la riqueza teórica de dicha obra no es posible reducirla a solo esta breve descripción, la cual si se hace, merecería un estudio al menos del tamaño de todo este escrito, pero nos ayuda a comprender muy generalmente parte importante de la exposición de lo que es una obra abierta en Eco.

⁸ Importante señalar que también Lacan trabaja esta propuesta sobre la teoría comunicacional en la que el receptor es quien interpreta el mensaje; además, invierte los dos componentes de signo en Saussure, esto es: significado sobre el significante por significante sobre significado. De esta manera, el significante es uno y los significados que de él se generan pueden ser múltiples. La obra de arte entonces bajo esta óptica es igual en Eco y Lacan.

Estética del cine

A medida que el cine adquiría una fuerza mundial, muchas personas comenzaron a pensar y a reflexionar el producto y la creación como tal. A falta de una teorización y de un lenguaje prestado del teatro en su totalidad, se gestaron - y se siguen gestando - grupos y personas que ven en la estética cinematográfica un campo que merece ser estructurado. Más en sus primeras décadas, que en la actualidad.

Es así, como se menciona en la introducción de este texto, que dos vertientes bajo el concepto estético buscan hacer esta teorización: los unos sobre los elementos constitutivos del cine, producto, creación, proceso y elementos técnicos; los otros, en la reflexión de la relación con la película y el espectador, así como de la película y el contexto y esta con su director.

Benet (2004) realiza una construcción histórica organizada por periodos de la historia del cine: la evolución hasta el sonido, los desarrollos que lo originaron, también integra al actor y su desarrollo hasta generarse *las estrellas de cine*, al espectador como parte del cine, y aspectos técnicos propios ya del lenguaje cinematográfico: cuadro, montaje, imagen, sonido, ángulos, planos, etc.

Cabe de anotar que si bien para el lector es una excelente fuente general y muy bien organizada del cine y sus elementos, en su texto hay una ambigüedad constante entre cine y estética en tanto que, nunca define claramente la estética para él, sino que se percibe que el cine con todos sus componentes: los actores, la relación con los espectadores, los medios físicos y técnicos como tal, ya son de por sí una estética. Entonces queda uno como ¿Pero entonces qué es la estética del cine?

Muy similar a la construcción anterior, se inscribe - valga la pena decir que es considerado un clásico sobre teoría del cine..., del cine francés- el texto: *Estética y psicología del cine* de Jean Mitry de 1978, en el cual se incluyen los constructos descritos en Benet, pero con la particularidad la evolución en relación al espectador no solo como parte de la industria sino en sus aspectos psicológicos: percepción e integración a una significación interna, cuyo fundamento está en la fenomenología y la teoría de la percepción de la gestalt

así como del existencialismo, más, diferente al existencialismo en general, está en desacuerdo con que la esencia no se agota, pues para él, sí se agota, toda vez que la persona consciente de lo no-mí, por medio de su yo, es la que da sentido de realidad a la imago y que termina, cuando esta deja de ser proyectada (Mitry, 1963, p. 232-233).

Como vemos, no se queda en solo denominaciones conceptuales, realiza brillantemente toda una reflexión en el campo de la relación sujeto-objeto, siendo el sujeto el espectador –cargado de toda una máquina significate- y el objeto, la imagen (la película); respecto a esto último Mitry muestra que:

La verdad teatral es una verdad convencional, una verdad estilizada, un conjunto de artificios que permiten alcanzar una verdad esencial más allá de lo real amañando encargado de trasmitirla. Pero si estas convenciones son admisibles en escena, es decir, si son necesarias, no ocurre lo mismo en el cine, cuya verdad realista se basa en una sensación de realidad verdadera dada por la representación y la realización de lo real concreto (p. 117).

Con esta sentencia corta, Mitry deja muy claro en pocas palabras le diferencia entre teatro y cine. En este sentido, es muy interesante el carácter progresivo que la tecnología marca: las películas de hoy, en especial de ciencia ficción y su reproducción en aparatos tecnológicos distintos del cine convencional: televisores y reproductores de películas de *última tecnología*⁹, llevan cada vez más con su increíble resolución a la *percepción de una ventana a otra dimensión* con una resolución casi perfecta.

A diferencia de Heidegger que ponía a la estética como constitución de la verdad en tanto es parte ontológica del *da-sein* y en el arte encuentra una gran fuente; para Mitry, la verdad es producto de la construcción que llega tal cual de una realidad (del cine) no verdadera pero que aparenta serla.

Si, como en muchas ocasiones hemos repetido, toda estética remite a una metafísica, quizá sea ahora de detenernos para precisar que entendemos por metafísica como una “filosofía del conocimiento” que solo es metafísica en la medida que se apoya en ocasiones –aunque necesariamente –sobre un *a priori*, más o menos conjetural (p.213), (...) la dualidad objeto-objeto no puede ser y no debe ser, planteada en principio como existente *a priori*, porque no es un comienzo sino un resultado (p.221). Contrariamente a lo que ocurre en otros dominios, el arte cinematográfico no está, no puede estar basado en principios exclusivamente estéticos, sino en funciones lógicas y psicológicas de las que estos principios no más que una aplicación formal (p.552)

⁹ Se pone entre comillas porque el dinamismo acelerado de esta, es tan rápido, que lo que es última tecnología ya, es posible de tercera generación en unos segundos (espero que el lector comprenda por supuesto, el sentido de esta gran exageración).

Tras esta exposición en algunos momentos de su texto, el cual es denso y muy interesante, se deduce que para Mitry, la estética del cine no obedece a una caracterización de tecnicismos o supuestos trascendentales o metafísicos, sino de una creación que parte de una intención del autor (director) y para el espectador es algo inmediato. *Es una estética psicológica en función de percepciones e integraciones.*

Huerta (1986) exterioriza nuevamente un problema de vacío en el cine y su relación a un concepto claro sobre la estética de este, pues su libro *Estética del discurso audiovisual: fundamentos para una teoría de la creación fílmica*, el concepto estética no aparece, no está definido, en su lugar, es englobado con estudios de semiótica, lenguaje, psicológicos y técnicos. El problema nuevamente está en la confusión sin cuidado de términos como cine, estética, belleza y arte.

Posiblemente en este texto el mejor aporte radica en el capítulo dedicado al cine y el lenguaje: hay una correlación muy interesante entre el signo y la imagen.

En cine existen una serie de configuraciones significantes que permiten generar mensajes de tal modo que sean entendidos por ese espectador. Estas "formas" significantes reciben el nombre de códigos. El código cinematográfico no debe entenderse como un conjunto de reglas rígidamente estructuradas que deciden la relación entre significante y significado, sino como el ámbito en el que se establecen una serie de conexiones lógicas que hacen posible que un mensaje sea comprendido (p.51).

Si bien lo anterior toma sentido desde el punto de vista del signo, es menester anotar que muchas veces el director puede realizar procesos confusos para el receptor que hablan más de proyecciones inconscientes (asociación libre) como sucede con directores como David Lynch; el resultado son producciones complejas para el espectador, pero para los teóricos del inconsciente son fascinantes. Por lo tanto la relación entre significante y significado en cine a través de los códigos es compartida en razón que esta no agota el carácter artístico de las posibilidades cinematográficas.

Como el director ha señalado, en múltiples oportunidades, su obra es pura creación, asociación libre en acto, externa de toda operación intelectual. Allí reside su valor excepcional, y por ello sus películas son una invitación a la contrapartida exacta de la asociación libre, que es la atención flotante (Defuncho, 2009, p.135).

Con directores que desde la época de Buñuel, pasado por el maestro de maestros: Alfred Hitchcock, y otros grandes directores como Woody Allen y David Lynch, que de una u otra manera escuchan la teoría analítica y con ella buscan crear sus películas, dan una orientación hacia sí mismos y muchas veces se aleja del espectador creando significados ininteligibles para él: algo más personal, más interno.

Lo imaginario y el nudo borromeo

Desde el punto de vista de una estética, veamos, que dice de lo imaginario el *Diccionario Akal de Estética*:

“Lo que no es real, sino del orden de la ficción. En los grandes artistas (...) lo imaginario alcanza una fuerza y una densidad tal, que la ficción accede a la realidad, es más verdadero que lo real. La obra de arte lograda parece una realidad más coherente y tensa que la realidad común (...). La existencia corriente se parece a una obra incompleta; por el contrario, la obra de arte es algo imaginario que impone su necesidad y su tensión (...). El conjunto del mundo ficticio en el que uno habita mentalmente, y donde incluso se complace (Diccionario Akal de estética, 1998, p. 672).

De esta forma, se puede observar que para la estética lo imaginario corresponde a dos niveles, pero ambos ajenos a la realidad sentida: uno, a la creación, y la otra a lo interno.

A continuación revisaremos el concepto en el entorno psicoanalítico, un concepto que está desde la enseñanza de Lacan en entrelazamiento con otros dos registros, en el llamado nudo borromeo. Es sumamente importante conocer un poco lo que explica esta creación lacaniana, pues más adelante, se necesitarán estos saberes para comprender mejor varios movimientos teóricos relativamente nuevos en cuanto a una estética psicoanalítica.

¿Pero, qué es eso de lo real, lo simbólico y lo imaginario y el nudo? Rápidamente hay que remontarse a los seminarios de Lacan, en especial el 22, titulado R.S.I (Lo real, lo simbólico y lo imaginario), dado entre 1974 y 1975. En ellos el lenguaje es el principal actor y da cuenta de cómo trabaja, inicialmente, en tres registros el psiquismo humano

En términos muy generales se entiende que el *imaginario* es el registro donde se instaura el yo (moi) en lo que Lacan llama el estadio del espejo, donde

se precipita el cúmulo de la introyección de las experiencias significativas –que podríamos llamar perfectamente el sí mismo o *self* de otros psicoanálisis- y la propia imagen como creación subjetiva; aquí también está el nicho de los significados. Lo *simbólico* es el lenguaje, la ley o norma, lo que podemos nombrar; es donde ubicamos los significantes. Es donde el sujeto se articula o dinamiza socialmente.

De los Ríos y Ayala en la revista de cine online *la fuga*, comentan algo muy interesante y concreto:

La entrada del sujeto al orden simbólico (es decir, del lenguaje) supone una pérdida de goce – jouissance – que la fantasía intenta ocultar. Según Žižek la fantasía es una forma que tienen los sujetos para organizar este goce perdido, de manejar o domesticar esta pérdida traumática que no puede ser simbolizada. *Lo Real* se opone a lo Imaginario y está más allá de lo Simbólico, porque está fuera del lenguaje, sin embargo, es una “falta fundante” que articula el espacio simbólico. Lo Real es, en definitiva, aquello que se resiste a cualquier simbolización: es imposible (porque no puede ser integrado al orden simbólico) y esta condición le otorga un carácter traumático y reprimido. (Párrafo 2).

Gómez (2005) muestra una vez más, algunos antecedentes sobre los registros y el nudo:

El punto de partida de la tercera escansión de Lacan es el Seminario 20 Aun (1972-1973). Se da aquí el gran viraje de Lacan hacia los tres registros (Real, Simbólico e Imaginario) planteando a estos como equivalentes. Así, propone pensar al sujeto como respuesta de lo Real, rompiendo con la primacía de lo Simbólico y del significante. Esta ruptura no es sin relación al Seminario 17 donde había planteado los cuatro discursos, la circulación del goce a partir de la inclusión del otro y el lazo social, lazo que posteriormente termina por plantear como imposible. En esta etapa se conmueve la estructura en la que Lacan había sostenido toda su teoría. Comienza a cuestionarse su postulación del lenguaje como estructura del inconsciente e introduce el concepto de la lengua. Cuestiona también el concepto de palabra y la ubica más como goce que como comunicación. Comienza el tiempo de la no relación, de la disyunción entre significante y significado, entre hombre y mujer, entre el goce y el Otro.

Por otro lado, los tres registros encuentran su conceptualización en el nudo Borromeo. En este, lo Simbólico deja de tener ese lugar de privilegio que tenía en las primeras formulaciones de Lacan. Se separa así el significante del sentido. Es en este seminario que Lacan introduce una diferencia entre significante y letra, distinta de la que había establecido en 1957 cuando equiparaba el fonema a la letra, en tanto estructura localizada del significante, como soporte material que el discurso toma del lenguaje, en el sentido de la escritura. En este seminario lo hará de otro modo: decir que tanto la letra como la escritura se sitúan en el orden de lo Real y por lo tanto, comparten la falta de sentido (p.8).

Zsapiro (1998) escribe lo siguiente:

Como decíamos antes, hay entonces algo de lo que la topología da cuenta que comienza en tres, a partir del anudamiento borromeo. Lacan plateará, en un inicio, en el seminario 23, RSI, su nudo formado por tres toros, homogéneos, es decir, que tienen las mismas propiedades, y solo estarán

diferenciados por su sentido. Consistencia (imaginario), existencia (real) y agujero (simbólico) se jugarán en cada uno de los toros. Los distintos nudos de tres se diferenciarán solo por el sentido en el que se anuden los toros (real, simbólico, imaginario); no habrá infinitas variantes, solo seis: RSI, ISR, SIR, SRI, RIS, IRS. Cada permutación será realizable por un movimiento del nudo. Cada toro podrá ser el que representa a lo real a lo simbólico o a lo imaginario (p. 110).

La teoría de los nudos hace parte de la topología lacaniana, es un modo de exponer o estudiar lo real, lo simbólico y lo imaginario. La topología es estructura.

El imaginario en psicoanálisis tiene la connotación de ilusorio, pero no es sinónimo de ello, y tiene fuertes consecuencias en lo real¹⁰. El imaginario es la base de la formación del yo, pues este se forma en el estadio del espejo - postula Lacan- y está articulado por la imagen de un semejante o una especular: es una alienación.

Para que se dé cuenta de una dimensión imaginaria, se asume que quien lo ha estructurado es lo simbólico - el habla- . Existe así una relación entre el yo y el semejante, dual; y es altamente narcisista y acompañado de cierta agresividad: el narcisismo también es de carácter imaginario (Evans, 2010).

Eidelsztein (1992), corrobora lo anterior:

El lenguaje adquiere una función imaginaria, en tanto y en cuanto "objetiviza" al sujeto como "yo" y al otro (...) desde la perspectiva estructural, lo simbólico, en tanto que registro, tiene una posición de antecedente lógico respecto de lo imaginario. También en este vector se inscribe el que lo simbólico determine lo imaginario, en el sentido de que lo simbólico es la causa de lo imaginario como efecto. Si esto es así, se debe concluir que si se desea operar sobre lo imaginario, hay que hacerlo sobre lo que lo determina (p.66, 72).

Lacan (1974) en su seminario 22 expone que lo real es lo que no se puede nombrar pero que por medio de lo simbólico, sale en ocasiones a modo del equívoco, o sea, la palabra; además lo imaginario es por excelencia el cuerpo, el yo, la imagen, la representación mental de sí.

Que sean tres, ese Real, ese Simbólico y ese Imaginario, ¿qué quiere decir eso? Hay dos pendientes: una pendiente que nos arrastra a homogeneizarlos, lo que es opinado, porque ¿qué relación tienen entre ellos? Y bien, ahí está justamente aquello cuya vía quisiera desbrozarles este año.

¹⁰Lo real en psicoanálisis no es el concepto perceptual de la realidad, o lo que se llama realidad sensible, es algo no-simbolizable, de carácter inconsciente, de donde emergen síntomas acusados por una falta en ser dada la inserción en el mundo simbólico por la palabra. El hablar produce pérdida, vacío.

Se podría decir que lo Real es lo que es estrictamente impensable. Eso sería al menos un punto de partida. Eso haría un agujero en el asunto. Y nos permitiría interrogar aquello delo cual, no lo olviden, he partido, a saber de tres términos en tanto que vehiculizan un sentido.

¿Qué es esta historia del sentido? Sobre todo si ustedes introducen allí lo que yo me esfuerzo por hacerles sentir: esto es que para lo que es de la práctica analítica, es desde ahí que ustedes operan, pero que por otro lado, este sentido, ustedes no operan más que para reducirlo; que es en la medida en que el inconsciente se soporta de ese algo —hay que decirlo, lo más difícil de lo que he tenido que introducir— ese algo que está definido por mí, estructurado como lo Simbólico, es por el equívoco fundamental en ese algo de lo que se trata bajo este término de Simbólico que ustedes operan siempre - hablo a aquellos que son aquí dignos del nombre de analistas.

El equívoco, eso no es el sentido. El sentido, es aquello por lo cual responde algo que es diferente que lo Simbólico; y este algo no hay medio de soportarlo de otro modo que por lo Imaginario. ¿Pero qué es lo Imaginario? ¿Es que incluso eso existe, puesto que ustedes soplan encima nada más que por pronunciar este término de Imaginario? Hay algo que hace que el ser hablante se demuestre consagrado a la debilidad mental, y eso resulta de la sola noción de Imaginario en tanto que el punto de partida de ésta es la referencia al cuerpo y al hecho de que su representación —quiero decir todo lo que para él se representa— no es sino el reflejo de su organismo. Esta es la menor de las suposiciones que implica el cuerpo.

Antes de dar paso a otros asuntos de este trabajo, debemos articular el concepto de arte e imaginario al de sublimación.

Mimí Marinovic en su texto “*El soñar y los artistas*” de 1997, realiza una investigación sobre el sueño y la creación artística. En términos generales, en una primera parte del libro se presentan teorías que convergen a esa relación entre los elementos del sueño (lo latente) en Freud y Lacan, con la estética, además de la posibilidad de simbolizar lo latente con lo manifiesto. Luego toma otros referentes como Jung, las neurociencias, y teorías existenciales humanistas. La segunda parte muestra el resultado de una investigación sobre el sueño explorando la producción artística, principalmente de artistas plásticos y poetas chilenos. En cuanto a los elementos que emergen en una obra de arte dice: “Si para Freud, los símbolos eran una forma de ocultamiento del mensaje del inconsciente, para Jung constituían una revelación” (Marinovic, 1997, p. 46).

Lo claro para la construcción que estamos realizando del arte, el cine, la estética el psicoanálisis...es que los símbolos hacen parte del *ser* en su verdad, llámese *reprimida* o *informativa*.

Queda claro que desde la perspectiva psicoanalítica, el sublimar hace parte de la construcción artística pues emergen en el acto creativo, símbolos de carácter latente que toman forma manifiesta en la obra como tal: el artista está allí, con su verdad.

Llriqueta (2010) en su artículo “*La sublimación en el arte*” nos ilustra este mecanismo desde la visión psicoanalítica de lo inconsciente:

Para Lacan, el problema de la sublimación se plantea en el campo pulsional, y en la diferencia entre el objeto estructurado narcisísticamente y *Das Ding*¹¹, ubicado en la *satisfacción obtenida* en la transformación del objeto. (...)En el seminario sobre *La Ética*, Lacan toma de Heidegger el ejemplo del alfarero para establecer la relación entre la sublimación y la cosa. Definida como “aquello que de lo real, padece el significante.” (...) *Das Ding* es aquello donde se reorganiza el andar del sujeto y es el mundo de sus deseos. (...) La sublimación aporta una satisfacción pulsional diferente a la meta natural, revelando, dice Lacan, la naturaleza propia del *Trieb* en tanto que no es el instinto sino que se relaciona con *Das Ding*, siendo la cosa diferente del objeto, y situándose ella en el núcleo de la economía libidinal. Entonces para Lacan la sublimación: “...eleva un objeto [...] a la dignidad de la cosa”, y subraya que “en toda forma de sublimación, el vacío será determinante”. (...) las obras de arte fingen imitar los objetos que representan. Se relacionan con la cosa, delimitándola, presignificándola y autenticándola (p.16, 17).

De este modo, queda muy claro que si bien la estética de Heidegger es de corte existencialista, tiene una relación alta con la postura lacaniana, en tanto que existe una verdad interna, propia, de carácter ontológico en tanto pertenecen al *ser*, pero que también son fuerzas inconscientes. Esto último no se cree sea incompatible, solo depende la importancia que se le dé a uno u otro enfoque, para el fin de este trabajo se comparten mutuamente en tanto son, sí y solo sí, condición única del artista y el espectador.

Acercándonos al final de esta primera parte del trabajo, se invita al lector a examinar esta idea: *el arte desde el arte*, para darle forma final a la estética del cine y su relación con complejas dimensiones que esta contiene, alejándose considerablemente de meras calificaciones como bello o feo; esto nos introduce en el terreno sobre el cual en próximas líneas se definirá una estética del cine retomando lo construido a lo largo de todo este texto. Para ello tomaremos la película *Good Will Hunting* del director Gus Van Sant de 1997.

La escena que nos interesa en cuando Good Will (Matt Damon) va a su primera sesión con el terapeuta Sean Maguire (Robin Williams), el primero ve un pequeño cuadro y lo interpreta de una forma extremadamente perfecta, es capaz de captar fenomenológicamente, la intención, la verdad allí expuesta *del ser* de Sean, en términos psicoanalíticos, toda la sublimación plasmada por medio de elementos simbólicos inconscientes: el agua, las luces, la balsa, etc., provocando

¹¹ La cosa. En la obra de Lacan es el objeto a.

al terapeuta primeramente una sensación de “desnudez” y luego rabia y ataque pues ha tocado fibras sensibles de su vida.

Con esta escena, el cine como arte, muestra dentro de él, en el arte de la pintura, *la estética del ser*.

El director ha creado el conjunto como ha querido hacerlo desde *su verdad*, una escena, dentro de la película; es un vínculo que hace que un observador se identifique, se conmueva, o no (*otra verdad*)-con ella.

De ahí se infiere que el asunto de los imaginarios surge cuando lo interno del director es capaz de confabular un conjunto de elementos técnicos, signos y códigos que crean una historia, cuyos resultados son compartidos o no con los espectadores y puede reflejar un malestar común, un sueño común, o una frustración o miedos que cuando se ven, son identificados inmediatamente. *La reacción que surja es proporcional a la historicidad de cada cual*. Es por eso que la estética del cine no se acaba en los tecnicismos propios del cine, (planos, música, etc.) ni tampoco en las emociones que genera, y menos en la mera percepción de totalidad, disfrute, fuga o fantasía - incluso goce y sublimación- sino que, vincula la vida, en una ventana que invita cual espacio clínico a mirar, mirarse y sentirse mirado.

A continuación continuaremos revisaremos el concepto fundamental de la estética a la luz del psicoanálisis, con un autor específico que nos orienta por la obra de Lacan, y que será clave para el desarrollo de este trabajo: Massimo Recalcatti.

Recalcatti (2006) en “las tres estéticas de Lacan: Psicoanálisis y arte” aclara lo siguiente:

Las “tres estéticas de Lacan” que aquí pruebo a delinear, no son tres teorías completas de Lacan sobre el arte. Se trata más bien de tres tópicos de la creación artística y de su producto, que insisten, en modo inédito, en poner el arte en una relación determinante con lo real. (...) La perspectiva de las “tres estéticas” es siempre una perspectiva freudiana; “las tres estéticas “se fundan e implican tres diversos paradigmas del goce, tres modos distintos de implicar lo real pulsional (p. 9-11).

El autor plantea una lectura estética del arte y su creación, resaltando que Lacan nunca tuvo un interés por una estética psicoanalítica a pesar de dar

referencias sobre el arte en su obra; lo que verdaderamente le interesaba de manera muy enfática, era *la ética del psicoanálisis*, como se lee en el seminario 7 entre 1959 y 1950.

Recalcatti enmarca las tres estéticas desde esa vuelta de Lacan de su *inconsciente estructurado como un lenguaje* con su primacía significativa-significado en el terreno de lo simbólico, hasta su dirección hacia lo Real.

A continuación se mencionarán estas tres estéticas y una descripción de cada una.

La primera es la *estética del vacío* y se observa principalmente en el seminario 7; se considera acá, el arte como algo que solo puede bordear el vacío, el centro de la cosa y no solo como una organización significativa. Sobre esto concreta Recalcatti en la obra presentada:

El arte, señala Lacan, como la experiencia del psicoanálisis no evita, ni obtura, pero sí *bordea el vacío central de la cosa. La tesis del arte como "organización del vacío" coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa. La estética del vacío es una estética de lo real—una estética en relación a lo real—, que no se degrada jamás en un culto realístico de la cosa como sucede en gran parte del arte contemporáneo (p.12).*

Hay algo que decir sobre esa degradación como culto artístico a la cosa en el arte contemporáneo, y es que para él, según el autor, lo grotesco, lo pornográfico, lo morboso, son producciones sin ningún acto sublimatorio sino puro real, nada metaforizado y por ende carente de cualidad estética y artística.

La segunda *estética* es *anamórfica*, ya no rodea la cosa, sino que *propicia el encuentro con la cosa*. Dice el autor, que esto se capta desde el seminario 7 y se estructura en el seminario 11 donde hay algo del orden ominoso que opera y se direcciona a través de la pulsión escópica y el objeto mirada, no se pregunta ¿Qué es la pintura? Sin por ¿Qué cosa es un cuadro? Esta demanda es la clave de la *estética anamórfica*.

Para poder escapar de toda taxonomía jerárquica del arte, Lacan propone lo que denomina *Función cuadro* como criterio para decir si una obra es artística o no y, obedece a dos significaciones: *la primera es que posibilite el encuentro con lo real*, mas no como algo para aprender o un apropiarse de la obra sino que la obra se apropia de la persona, por exponerlo de una forma sencilla; en este

sentido Recalcatti menciona a Roland Barthes con una frase que no necesita explicación y da total claridad a lo expuesto: “*me agujonea*”. Eleva el objeto sublimado al valor de la cosa.

Es precisamente este atrapamiento de la obra - continúa el autor-, que aprisiona a ojo dando una sensación de placer la que produce “una experiencia estética de abandono, de pacificación, como una deposición de la mirada” (p.23).

La segunda es la *función mancha*, y es un asunto tocante con la figurabilidad del sujeto; la función cuadro no proporciona una representación del sujeto sino la representación de ese límite de la posibilidad de su representación. Esta función da cuenta del sujeto entregado a la mirada del Otro que mira al sujeto y no lo contrario. El sujeto no representa, es representado y deviene de allí el efecto ominoso de ser mirado, ser tocado y desnudado en su ser. *La función del cuadro es fundamentalmente que el sujeto se encuentre como tal, es decir, en su real más propio.*

Hay obra de arte, cuando hay encuentro con la mancha, con aquello que agujerea el marco puramente representativo de la organización semántica de la obra. Pero la función cuadro para Lacan no es el simple marco de la representación. Esta revela, en última instancia, al sujeto mismo como función mancha, como imposible de reconocerse, como exceso excluido de la captura del significante. (...) El sujeto es el lugar de la representación que, sin embargo, no puede representarse a sí mismo. Es la misma paradoja que caracteriza al significante como diferencia pura; el significante está en relación con otro significante, justamente por la imposibilidad de representarse (Recalcatti, 2006, p.24).

Mientras la estética del vacío bordea lo real, lo sublima, lo circunscribe, la estética anamórfica provoca, hace emerger al menos desde su esencia, lo real. Este surgimiento de lo irrepresentable a través de una forma o figura: “la estética anamórfica es una estética que hace surgir una discontinuidad real a partir de la mancha en la visión” (P.25).

La tercera *función* es la *letra*, es la traza singular del sujeto, es eso que es como producto de un universal Otro, del cual se hereda de significante y goce, pero que -siguiendo a Heidegger- es un ser existencial que vive con lo que es, que vive con lo que le han dado: con lo que primero hicieron de él, parafraseando a Sartre. Es la singularidad, eso que es solo el sujeto. Recalcatti ilustra:

Mientras en la primera estética el exceso irreductible del real se constituye en la Cosa, el arte se manifiesta como su organización significante, y en la segunda estética éste

exceso es todo interno a la obra – es su *punctum* ominoso (éxtimo)-, en la tercera estética esto se manifiesta en lo singular, que se revela marcado por la repetición, por la necesidad de la repetición, de una repetición que se entrelaza con la contingencia más pura. El exceso de real – irreductible al significante – se manifiesta en la singularidad de la letra como destino, o bien como unión radical de contingencia y necesidad (p. 29).

¿Qué es lo singular? Bueno, si bien ya se ha dicho: es lo que el sujeto es – incluso sin saberlo-, Miller (2010) nos explica algo que muchos pueden desconocer desde la lógica;

El cuantificador que precisamente corresponde a lo singular, allí donde no hay al menos uno sino uno y uno solo, este cuantificador existe y ha sido creado por lógicos; es poco empleado en el uso común, es verdaderamente el cuantificador de lo singular, se escribe así: $\exists!$ x , cuantificador existencial seguido de un signo de exclamación. –Ah! Helo aquí.
Lo singular es como tal incomparable (p.10).

ELCINE Y LA CONDICIÓN HUMANA

Método

El método para esta investigación fue la recolección, en primer lugar, de material bibliográfico, tanto impreso como digital en revistas indexadas y algunas páginas web con peso académico; así mismo, se vieron las películas propuestas varias veces; la primera sin ningún afán de observación compleja o bajo la luz de una teoría, solo ver lo que está; posteriormente, luego de terminar el barrido teórico sobre estética desde múltiples visiones, se revisaron de nuevo las películas para hacer más agudas las observaciones posteriores. Toda observación es contrastada con teóricos y otros escritos sobre las mismas.

Discusión de resultados

Tras ver las películas y consultar la teoría y escritos sobre ellas, se pueden presentar los resultados que a continuación se describen sobre la estética, el imaginario y otros términos analíticos asociados, como el de yo. Sin embargo, debido a la gran riqueza teórica consignada y por ende, algunas orientadas en diferentes latitudes conceptuales, a veces contradictorias entre sí, y otras complementarias, se ofrece también como producto de esta construcción textual al lector, una propuesta sobre la definición de estética que ordenará la revisión que se sigue, pues de no hacerlo, creará una gran confusión y se perdería la oportunidad de aportar de alguna manera *una propuesta sobre una estética que*

al hablar de cine sea aplicada solo para el cine, dada sus particularidades tan diferentes a las demás artes. Es decir, tomar el carácter de la reflexión estética a nivel global, ajustándola en toda su riqueza a algo tan complejo como el llamado séptimo arte.

En “El significante imaginario: psicoanálisis y cine” del año 2001 de Christian Metz, encontramos que el significante del cine es perceptivo, y obedece principalmente a lo auditivo y visual, a diferencia de la literatura que también los contiene, pero esta última introduce grafemas, la escritura, es decir, hay que leer.

Metz sostiene que el cine es mucho más perceptivo que otras artes, pues se “Moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes” (Metz, 2001, p. 57).

Entonces según este autor, el factor técnico en las disposiciones específicas del producto del cine abarca un todo que cuando se le presenta “al que mira”, estimula toda una máquina interna por medio de una cadena significativa.

Ya pasando a Metz y retomando lo referente a los “aparatos” y elementos técnicos, se cree que la teoría estética del cine en tanto esos auxiliares: luces, planos, fotografía, encuadre, etc., debe ser reorganizada. Es verdad que estos implementos y recursos que hacen génesis de una película deben ser estudiados dentro del arte cinematográfico, pero sigue lejos de una estética definida pues es difusa como aparece actualmente; se considera que esta debe estar relacionada *al acto creativo*, a *la verdad del director* y el movimiento que provoca en el *espectador*, en este sentido, *la estética que se propone para el cine*, está fuertemente influenciada por la estética Heideggeriana y lo expuesto por Recalcatti en Lacan en tanto que *la estética del cine*, abarca una dimensión ontológica del ser, es ese *des-ocultamiento* tal cual en una creación concreta que compartida en tanto ser-con-otros, inevitablemente toca a un espectador y allí emerge desde una historicidad su propia verdad. Lo que una persona despierta en un film, es de él y solo de él, y lo que provocó que la película fuera como fue, es del director y solo de él -la historia es de un guionista, pero el resultado audio visual es disposición del director-.

No importa que fuera una película romántica, de terror o ciencia ficción, hay una verdad que se manifiesta, ya sea una sublimada (bordeando el vacío) por parte del director, ya sea ominosa desde lo pulsional interno desde lo real del espectador o el mismo director, pero en ambos casos es cohesionada por la cualidad de la *estética de la Letra* (lo singular).

Se retomará sabiamente en cuanto a los criterios sobre lo bello lo que dice Sócrates para terminar la argumentación de la propuesta en el diálogo de Platón “Hippias Mayor”: “si lo uno es diferente de los dos, lo uno y lo dos no pueden ser iguales”; así compartan similitudes, lo que hace que esas similitudes se encuentren – o no- es precisamente *la película*.

Tiempos modernos 1936

De tiempos modernos tomamos algunas escenas: la primera donde el operario encargado de apretar tuercas -el vagabundo de nombre Charlote- se “vuelve loco”, pues es limitado en su trabajo a apretar tuercas todo el turno; se denota que es una extensión de la máquina, ya no es persona, es cosa, así la referencia a la cosificación del hombre actúa como una profecía.

También la sensación de ser “devorado” por las máquinas es una pincelada en esta película, toda vez que el mismo Charlote es *engullido* por un mecanismo que si se observa bien, es como un gran mostro sin piel lleno de piñones y engranajes enormes. Esto despierta imaginarios de titanes, que no son más que una metáfora del capitalismo fortificándose.

Se recordará también, al respecto, que una escena posterior, el mecánico jefe es absorbido cuando está en compañía del vagabundo por otra máquina de iguales características, y el personaje de Chaplin debe alimentarlo y cuidarlo mientras lo saca de aquella. Es como querer decir por medio de la escena: “esto nos va a devorar, nos va encarcelar y tenderemos que vivir atados a esto”.

Se ejemplifica acá una estética que emerge desde el proceso metafórico de bordear el vacío, es un acto sublimatorio de Chaplin el querer reflejar en otro yo (Charlote) su propio yo (Chaplin) angustias a través de la comedia. Lo que

Chaplin expone es una estética que ofrece al espectador, la posibilidad de la emergencia de un real que en parte no es tan cómico sino que se torna dramático e incluso, altanera, la angustia abre su paso.

Si bien la película es de 1936, cuando ya el sonido comenzaba su posicionamiento en el cine, el único que habla es el jefe; lo hace a través de unos enormes proyectores donde solo daba órdenes de producir, producir, producir... al tiempo que observaba tiránicamente los operarios y manipulaba la velocidad de las máquinas de producción en cadena a su antojo: lo hacía para ponerlos a sufrir. Esto también no es otra cosa que un imaginario sobre la tiranía del mundo industrializado: es decir, capitalismo y hombre se encargan de producir y dominar. El primero como sistema y el segundo como operador-dominado por el primero.

A esto se añade la parte donde se trata de adoptar un método de alimentación para que los trabajadores no tengan que parar su trabajo y eliminar los descansos; esto es estéticamente abrumador: se entiende una preocupación del director por la dominación y hasta una fusión macabra del *ser* a una máquina, un proyección que impacta al espectador en tanto que despierta en él emociones y sensaciones que evocan a imaginarios compartidos y miedos: es un humor angustiante, aterrador. Pero acaso, como en el teatro de Molière, ¿No es el humor la mejor forma de exponer la tiranía? Es estéticamente una *apología del ser* a modo de crítica de lo humano en lo humano - personas al servicio de sus placeres e intereses- y las consecuencias del afán y velocidad desenfrenada de la producción sobre las personas: el *ser-máquina*.

Antonio Monegal, en un texto escrito sobre un grande: Luís Buñuel, titulado "Luís Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto" de 1993, da un aporte a esta interrelación director-sujeto-imagen en una película:

El cine se abre a una dimensión de lo real que escapa a la razón no en el momento de la creación, sino en el de la lectura. El discurso se construye con materiales extraídos de la realidad física, como los del *collage*, pero el proceso que los convierte en signos simultáneamente los des-realiza. Sobre la pantalla se proyecta un simulacro, que conserva los rasgos suficientes para evocar la ilusión de realidad, pero que a la vez se reconoce como imaginario.

Es el medio mismo el que sitúa el discurso en la frontera entre lo real y lo irreal, con la capacidad para desenvolverse en una sola vertiente, la del realismo o la de la pura fantasía, o para abrir una brecha mediante la cual se subvierte uno de los órdenes por comunicación por el otro (p.94).

Ya en la línea de la tiranía, como lo reflexionado por Michel Foucault con brillantez en sus reflexiones sobre el poder en sus obras, también Lacan elaborara un discurso capitalista para exponer un modo de vínculo; *Chaplin expone una tecnificación del yo*, un avasallamiento de gran poder...pero como siempre, el yo defensivamente se sacude ante luchas internas, y lo estético, lo ontológico del ser, expresa esa lucha contra fuerzas aplastantes. En este caso Charles Chaplin con una película.

Se puede deducir estéticamente, como en la película el título podría plantearse como un sarcasmo; en este, tanto el espectador como el director participan en una obra de arte donde está en juego el destino del ser. El *film* como tal, es un medio entre espectador y director, les permite des-ocultar una verdad no sabida. ¿Por qué? Porque si bien la persona reacciona a lo que se le presenta, el film hace de puente para la salida angustiante de pulsiones internas que la persona puede llegar a sentir y reconocer por medio de la angustia, sensaciones que no estaban allí antes: es *la estética anamórfica*, ese sujeto puede llegar a experimentar tal angustia por una escena, un fotograma, una imagen, etc., que desde lo ominoso se abre camino algo que habla de sí, toca algo del orden de lo real. Por ejemplo, percibe como extraño, azaroso, abominable la escena del jefe en las pantallas, cuando en realidad él se está identificando.

Luego Aumont continúa sobre esta cita:

Con ello expresa más una concepción del cine que una psicología del espectador, pero asigna a este último un lugar muy preciso: el filme (al menos el filme "estético") funciona idealmente para él; del nivel más elemental, a la reproducción del movimiento, al nivel más elaborado, al de las emociones y de la ficción, todo está hecho para reproducir, representar el funcionamiento de su espíritu, y su papel es, pues, el de actualizar un filme ideal, abstracto, que sólo existe por él y para él (p. 229).

Sobre esta película se han encontrado otras referencias que se muestran a continuación, como parte importante del impacto de esta en lo imaginario, que como se ha mencionado ya es casi una obra profética.

Al respecto, Münsterberg (1916) citado en Aumont et al (1995) sostiene:

El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior - a saber, el espacio, el tiempo y la casualidad- y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior -a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción- (p.229).

Jeanne & Ford (1974) mencionado un comentario de Pierre Bourdan en 1942:

“Insensiblemente, Chaplin se ha elevado y ha elevado con él al personaje del mendigo, del *Little man*, a la altura del problema fundamental que es el destino del hombre... Es el hombre simplemente que lucha contra la máquina, que hoy día amenaza con destruirle. Es el viejo mito del aprendiz de brujo. Pero con una realidad tan cruel que el público más sencillo, en la presencia de “la máquina de alimentar al obrero”, estaba dividido entre la hilaridad y una especie de pánico (p.45).

El contraste entre “la ficción” y “la realidad” en la estética reflejada en las escenas y los imaginarios colectivos e individuales prende una alarma.

Sobre la discusión de las observaciones y otros escritos, encontramos en La Rotta (2003) sobre el *film*, lo siguiente:

El Filme Tiempos modernos presenta una cadena de peripecias en las que Charlot y una huérfana se encuentran para construir una amistad. Pero el signo bajo el cual se encadenan las peripecias lo construye la relación conflictiva que el individuo mantiene con la sociedad, desde el punto de vista de una situación general de desempleo y pobreza por una parte, y del sometimiento al maquinismo industrial, en otro sentido (P.49).

El autor acá nos encuadra en un contexto social y la lucha por las relaciones humanas significativas “a pesar de”.

Anteriormente se hizo alusión que la historicidad hace parte del *metarelato* de la historia de una película, en tanto que le estética va cargada de una historicidad del que la crea y puede o no ser compartida desde los imaginarios con los espectadores. Sin embargo, más adelante respecto a la película como tal nos dice otras cosas; especialmente del hecho que Charlot constantemente está en la cárcel, para La Rotta, esto es sumamente simbólico toda vez que en accidentes y acciones en diferentes escenarios donde los hechos pueden ser esclarecidos tras la palabra, *el sujeto jamás es diferenciado por el afán de homogeneizar al sujeto*.

La situación al azar, en la que se confunde al personaje, con un delincuente, evidencia la ceguera y el poder de un régimen que no logra nunca *diferenciar al individuo*, y obra de una forma generalizante, como una aplanadora que debe cumplir con su cometido de cumplir la ley. Lo que manifiesta ese cumplimiento de la ley es la lógica coherente - para el sistema - de la injusticia de un régimen que además de reprimir ciegamente, anonada al individuo (p. 54).

En cuanto a la interacción con los objetos en las películas, en forma general de Charles Spencer Chaplin, Laffay en su escrito “lógica del cine” hace una lectura sobre el imaginario:

Volvemos ahora a la cuestión planteada hace un momento:
 ¿Puede el cine soltar las riendas a lo imaginario, traducirlos huecos de los sueños y la esencial realidad del recuerdo?
 Ya he repetido con frecuencia que el cine estaba sometido por la fidelidad fotográfica a representar los objetos en su sitio, estrictamente articulados y sometidos a un eterismo riguroso. También las cosas, en la pantalla son utensilios en potencia, por destino o por accidente. Se da, de tal modo, la sensación que la acción humana podría siempre proyectarse en ella. (...) en los films de Chaplin, esta vez el objeto ya no es recalitrante, Es Charlot quien lo emplea en contrasentido (p.102-103)

Si recordamos la escena de Chaplin dentro de la máquina a través de una lengua (la banda), es ilógico que tales fierros en movimiento puedan en realidad provocar este particular viaje, sin embargo, es “expulsado” tras su lucha entre sus fauces- aprontando tornillos y tuercas (sus dientes). Nuevamente nos encontramos ante una alegoría cinematográfica excepcional de movimientos internos de su ser -sublimados en el arte, expuestos como signos que componen una escena-.

Continuamos con el autor sobre esto último:

El cine *aparenta*. Simula la realidad más que la reproduce, sabemos que engaña y que no hay que mirarlo demasiado cerca, (...) el cine se divierte representando un mundo en el que el parecido, sería la identidad. (...) Sin embargo, cubre las apariencias que le son esenciales: todo sucede como si el encadenamiento normal de los efectos y las causas desarrollara fielmente sus efectos (p. 103).

Finalmente respecto a este *film* puede decirse dos cosas: que efectivamente - como ya se ha escrito en líneas anteriores- refleja un imaginario de la época respecto al futuro, pero también, su estética cumple con las disposiciones del concepto de verdad y sublimación que nos dispusimos a conocer, también que es un *film* que emerge de lo interior de un director, pero encarna en los imaginarios compartidos de los espectadores de formas muy diferentes.

Con respecto al acto sublimatorio de esta película terminamos con lo siguiente en La Rotta (2003):

En este filme, Chaplin nos cuenta su propia vida, elevada a la categoría del arte, con naturales variantes novedosas que el relato exhibe, pues la relación entre la vida y las obras no es literal, sino sublimada y alegórica (p. 57).

Metrópolis 1927

Luego de la derrota de Alemania en la primera guerra mundial y al instaurarse la república de Weimar, y tras lograr a mediados de los 20's un tratado para poder pagar las indemnizaciones de la guerra que le impusieron, el cine de este país cobra fuerza pero no deja de reflejar elementos que señalan una preocupación por el futuro bajo la mirada de su presente. De hecho entre 1919 y 1924, ve una época dorada y los temas sociales se tiñen de ficción y vanguardismos artísticos (Latorre, 2001).

A lo anterior habría que agregar que el surrealismo y el psicoanálisis también tenían su participación pues la expansión de estos dos movimientos tenía fuerza en Europa, aunque el primero ya comenzaba a decaer.

Esto conduce a que *Metrópolis* conserve varios elementos descritos: la arquitectura expresionista por ejemplo, que en ocasiones competía con decorados ingenuos como la ciudad futurista y las avionetas de la época. Es un *film* que más allá de algunos desaciertos técnicos es un una obra con una riqueza artística y estética - e histórica... porque no-significativa.

De todos los medios de expresión artísticos que actualmente existen y se identifican de un modo con nuestro tiempo, el cine es el que pese a su juventud ha tenido una mayor evolución y desarrollo, aportando y a su vez recibiendo, desde muy pronto el influjo de los movimientos de vanguardia que han tenido lugar en la primera mitad del S. XX, pudiéndose establecer una serie de paralelismos entre los diferentes lenguajes estéticos y el cinematográfico. Así pues, si el Impresionismo a través de la sensibilidad individual traduce subjetivamente los componentes de la luz, el Cubismo rompe los esquemas de la pintura tradicional, el Expresionismo disloca la perspectiva como consecuencia de un estado de ánimo abatido y el Futurismo eleva implícito el deseo y la idea dinámica de la imagen, el séptimo arte prácticamente recoge y cultiva todas estas innovaciones formales aplicándolas a su praxis, por lo que puede hablarse con propiedad de un cine naturalista, expresionista, abstracto, etc. La posición del cine con respecto a las demás artes visuales es privilegiada, reuniéndose en él imagen en movimiento, sonido y color, elementos todos de la realidad que al ser fotografiados dan testimonio de una época, de una circunstancia o de una vida. El cine brinda la oportunidad de enfrentarse con la realidad, yendo desde la simple captación subjetiva de un determinado hecho, hasta la impresión fiel y subjetiva del mismo.

Gracias a la vanguardia, el cine dejó de ser considerado como un medio de distracción y espectáculo, para ser concebido como un instrumento capaz de experimentar, sugerir y expresar sensaciones (Martín, 2003, p.288).

Metrópolis se encarna con tintes expresionistas, futuristas y surrealistas para hablar de un acontecer social: *si bien se ubica en una ciudad futura, está debajo de ella la ciudad actual del ciudadano Alemán que pasa hambre, el que*

se siente explotado y maquinizado, el que trabaja por lo justo para sobrevivir y está esperanzado en un salvador.

Se ha escrito ya de una tendencia analítica en la obra, sobre ello Lang admite que la teoría analítica tuvo influencia en él, ya que muchos de los temas que tomaba su película bien podrían ser abarcados por el psicoanálisis (Pedraza, 2000, p. 48). Posiblemente, respecto a las ensoñaciones y fantasías, además de las relaciones que se cruzan en la película.

Después de esta mención se agregaría que, desde el punto de vista de la estética planteada, Metrópolis recoge en el campo icónico - lo mítico- con la conjunción de elementos artísticos, una proyección que el expresionismo brinda a los sentidos, deformándolos, exponiendo más que una realidad las emociones y sentimientos; esto hace que en el espectador de la Alemania pre-nazi, golpeada por la economía choquen ideales de bienestar, sueños de futuro, pero también formas muy actuales de sufrimiento y angustia.

Si en Tiempos modernos se simbolizaban imaginarios de un sujeto en tanto individuo despojado de identidad y maquinizado, en Metrópolis el marco se amplía hasta representar un imaginario donde el desarrollo estructural de las ciudades depende del crecimiento y la dependencia de la tecnología con el peligro de ser excedido por ella, además de la siempre latente tensión entre amo y esclavo -proletariado -, pero paralelamente hay una esperanza también siempre pulsante, idealista, que encuentra en el amor la solución a los males del mundo que y es lo que evita en este film, que todo se consuma entre anarquía vs dominación: *el mediador entre las manos y el cerebro debe ser el corazón*. Frase que tanto al inicio como al final ata los cabos de esta aventura.

Se tomarán ahora varios eventos muy interesantes a nivel estético e imaginario respecto a la concepción o idea de futuro.

El primero de ellos es indudablemente el “progreso a costa de”; en este caso el progreso es materialista: tecnología y estructuras creadas por las personas, pues son las personas las que construyen historia.

Igual que en tiempos modernos, existen grandes máquinas y personas que parecen fusionados en un ritmo mortal: persona-máquina-eficiencia-“progreso¹²”.

En ambas se trata de exponer *una forma contundente de alienación del yo*: en este *film*, el yo es holofraseado a la máquina, se desplaza el significante persona a la estructura de metal, el ritmo de ella es igual al ritmo del cuerpo, no es ni siquiera una extensión: son uno. Es realmente un llamado a la forma de progreso en el cual se plantea será el futuro.

La estética en *Metrópolis*, no está dada por el resultado de su construcción tal cual dura su proyección, sino en la capacidad de evocar en las personas “elevamientos” desde lo inconsciente que se apoyan en *la Letra*, en la ecuación $\exists!X$, en eso singular de cada cual para ponerlo en contraste también con su esencia¹³: lo que no sabía.

En consecuencia, hay una marcada crítica de las sociedades futuras divididas entre los que tienen demasiado y los que viven con casi nada. Esta ideación llega al extremo al existir prácticamente otra civilización debajo de la *gran civilización* como se señaló en líneas anteriores.

Parece ser que Freder es una metáfora de Cristo, María como el vínculo entre Dios (Freder, como el cerebro y el espíritu) y el pueblo representado en los obreros (Pedraza, 2000).

De acuerdo con esto, se denota también la manifestación de la inconformidad del sometido: “pero no esperaremos mucho”, -dice un portavoz-, manifestando la inconformidad y desespero de los obreros cuando María habla por primera vez del *mediador entre manos y cerebro*.

Esta vez el ideal aparece y logra el fin no sin antes pasar por aventuras laberínticas. Es una apuesta clara a que el amor y el diálogo pueden ser el contrapeso a una discriminación y esclavismo que Lang acusa copiosamente.

¹² El progreso para *los de arriba*, mientras *los de abajo* son explotados y excluidos.

¹³ Esta esencia no es lo que se sabe (existencialismo-fenomenología); sino es en lo Real, según el registro lacaniano. La esencia del ser es lo que no sabe que es.

El segundo elemento son los aparatos o *gadgets*, que tienen una función específica y hacen la interacción con la vida “más grata”, el radioteléfono es un anacronismo – nada raro en la ciencia ficción- que cuando se ve en un espectador de hoy dirá: ¡Uy! ¡Skype!, pero al de la época le impactaría maravillosamente: “¡Sí claro, y como mostró Méliès, ya fuimos a la luna¹⁴!” – diría alguno.

Sobre esta dirección se podrá decir que desde el *film*, hay una creencia que la tecnología del futuro permitirá la evolución de las dinámicas de desintegración y formas de relaciones humanas (el amor), pero que en todo caso, hay algo en la condición humana que le impide un progreso “armonioso”. Esto es el goce, goce, que se da en el placer por el placer y la pulsión “tanática”: no faltan referencias a clubes y zonas donde solo la diversión y el disfrute son eventos deseados: las fiestas y el obrero que en la mínima oportunidad sacrifica su “libertad” por una oportunidad de diversión.

En este sendero, el imaginario en cuanto al futuro es oscuro pero también optimista, pues a pesar de lo dañino y egoísta de la humanidad, se encuentre el medio para una revolución a través de la lucha por mantener el amor como cohesión de mundo.

El tercer y más genial vector es indudablemente el ser-máquina.

Sobre su historia -robot- como parte del cine, Bassa y Freixas (1997) comentan:

(...) la palabra fue creada en 1920 por el escritor checo Karel Čapek en su obra de teatro R.U.R (Rossum´s Universal Robot), para denominar un androide construido por un sabio y capaz de llevar a cabo todos los trabajos ejecutados normalmente por un hombre. (...) Los primeros engendros mecánicos irrumpen en la pantalla en *The motor valet* (Athur Cooper, 1906), con un mayordomo autómatas, rómpelo todo que acabará explotando. En 1910, hallamos el primer robot femenino de la historia de *Mechanical Mary Anne*, de Lewin Fitzhamon, seguido por una muñeca bailarina en *Dancingdoll* (1915). A estos tímidos y excesivamente marginales balbuceos, prehistoria de la temática robótica, sucede un extenso lapso, hasta los 40, con la notable salvedad de Metrópolis y su atractiva María II (p. 157,169).

Dentro de la ficción de la película está la posibilidad de crear un robot, o sea, un autómatas que cumpla con las expectativas de ejecutar una función;

¹⁴ Sobre el film de 1902: “viaje a la luna”.

palabras del personaje de Rotwang en el *film*: "...y nadie podrá diferenciarla de una persona verdadera", en tanto que Hel solo le falta una "apariencia humana del exterior".

Bien, más allá de la extraña forma de pasar una personalidad y comportamientos humanos a Hel - el ser-máquina: María II-, está la creencia de que es posible que lo que nos hace humanos pueda *ser incrustado a un cuerpo o contenedor*; si bien Hel bajo la apariencia de María tiene un fin programado da cuenta de una metamorfosis particular: su semblante. El semblante de María es de bondad y esperanza y el de María II es siniestro.

Si bien el semblante habla de algo debajo, lo impresionante es que debajo de María II, no se sabe que hay: circuitos, programa...no se sabe; lo que si se ve, es que cuando pierde su *máscara de piel* totalmente, regresa a ser en apariencia una carcasa.

Sobre esta línea se dirá que, tal vez el imaginario más siniestro de todos, es la posibilidad de llegar a ser engañados o dominados por un ser-máquina a tal manera que ponga a personas contra personas: lo más contundente sobre esta relación es que esta clase de ente-ser, es la nueva bruja.

Sí, la nueva bruja, denota otra particularidad como muestra el director; siempre la humanidad busca justificar su agresividad, su falta de razón, fuera de sí si es necesario, la responsable de nuestra falta de unidad: la tecnología amenaza con hacer semblante de lo humano y en ese paso lo consume y lo domina. Esta es una muy sutil sugerencia que la película creada da como uno más de sus mensajes.

El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma (Morin, 2001, p. 12).

El plano - un primer plano- más bello por lo que refleja y puede generar estéticamente en los espectadores, es cuando María se coloca de espaldas a un muro, le da la luz y mira hacia arriba, el perfil queda expuesto con una gestualidad muy bella.

El viaje a la luna (1902)

Bassa y Freixas (1993) explican que dentro de los ejes temáticos del cine de ficción existen diferentes temas; dos de los siete que postulan son: la supervivencia y el viaje.

En *Metrópolis* se acusaba una convergencia de corrientes artísticas y psicológicas al tiempo de una expansión de lo expresado en *Tiempos modernos*; en *El viaje a la luna* el surrealismo es el eje central¹⁵ además de una marcada influencia del teatro característico de Georges Méliès, todo gira a través de un viaje y una constante lucha por la supervivencia. Se incluye como fondo, ese sueño humano de llegar a otro lugar fuera de la tierra, principalmente nuestra luna.

Los decorados en esta película son bellos, no hay otra forma de decirlo. Es una experiencia encantadora a pesar de esa inocencia, pero que no quita en nada el mérito de verla como una obra clásica del cine y del nacimiento del género fantástico y de ficción.

En esta película todo habla: los trajes de los “magos” más que científicos, el cañón gigante hacia la luna, los sueños de ¿Cómo será la luna? ¿Habrán “gente” allí? ¿Cómo serán? Las referencias mitológicas de dioses de planetas y estrellas que observan, pero sobre todo esto, la “figura” del final que muestra “al mago” pisando la luna sometida a la humanidad.

Arnheim (1986) señala:

En el cine, las propiedades inanimadas son tan eficaces para mostrar estados psíquicos como el actor humano. Un vidrio roto en una ventana puede resultar tan eficaz como una boca trémula, un montón de colillas de cigarrillos tan eficaz como el nervioso tamborileo de los dedos. Una vez más queda claramente demostrada la clasificación –tan característica del cine– del hombre como un objeto más entre tantos. Las huellas de las acciones humanas son tan visibles en los objetos inanimados como sobre el cuerpo (p. 106).

¹⁵ Sin duda alguna, es posible en esta película de 1902 pensar en surrealismo antes de 1924, cuando André Breton publica el manifiesto surrealista, movimiento artístico francés que venía gestándose desde 1915, 1916, aproximadamente.

La estética de esta película es tan cautivadora, que es capaz, aún hoy en día, despertar en el espectador innumerables sensaciones e interrogantes; ya no asociados a la luna pero sí desplazados hacia el universo, hacia las posibilidades de la humanidad de conocer lo desconocido; de nuevo, lo ominoso puede hacerse presente para cualquier sujeto: presente en alguna escena, en alguna imagen, en algún gesto, al algún personaje... hay tanta variedad, que las posibilidades de tocar estructuras internas está a la vuelta de la esquina.

La postura de *una estética para el cine*, con fundamento en la estética Heideggeriana, el concepto de *obra abierta* de Eco y las tres estéticas de Lacan, sostenidas por De La Vega y Recalcatti respectivamente, además de la inclusión de los elementos técnicos que propician la creación de una cinta cinematográfica, y añadiendo finalmente la postura de Arnheim de que el actor¹⁶ es un elemento con igual capacidad de generar movimientos en el espectador como los objetos mismos, encuentra en las tres películas prestadas de la historia maravillosa del cine, un lugar de privilegio para dejar al lector la decisión de aprobación, rechazo, extensión, mejora o recorte de esta lectura.

La intención final sobre todo lo escrito, es revisar lo humano en el cine, lo que se proyecta, lo que se crea y lo que genera. Esto se cree muy humildemente se ha logrado de una forma corta -corta por lo extenso del universo de posibilidades y cosas por decir y conocer-.

El resultado es un porte a la forma de mirar el cine desde la psicología, la filosofía el arte y el psicoanálisis lacaniano; sobre este último reconocemos su gran aporte, el que se comparte con Luteran indudablemente: “La teoría lacaniana de la mirada, propone además de una herramienta de descripción de fenómeno visual, una aproximación estética de la subjetividad” (Luteran, 2010, p 26).

CONCLUSIONES Y OBSERVACIONES

¹⁶ Sobre el actor, que sería otro trabajo largo y fascinante, hay tres referencias importantes: un artículo de Maurice Merleau-Ponty: “El cine y la nueva psicología”; “El actor y el espectador. De Freud a Lacan, de Carolina Roldán y “Personajes psicopáticos en el teatro” de Sigmund Freud.

Es muy pertinente tratar de realizar bajo los mismos criterios estéticos, una revisión de películas digitales -animación 100% generadas por ordenador- y las animadas con igual proceso, pues lo que se ha realizado en este trabajo es asociado con films clásicos del cine a blanco y negro, en especial el cine mudo. Bajo esta nueva contrastación, lo humano en el cine puede arrojar otras lecturas, encontrar nuevos imaginarios o generar ajustes.

Este proceso concluye con la formulación de una estética para ver el cine que no se pensó inicialmente, solo que bajo el encuentro de material tan rico conceptualmente pero tan disperso unos de otros, surgió la idea de hacer una aporte propio a la *singular* forma como las personas se relacionan con el cine a partir de lo teorizado por pensadores.

Lo humano en el cine, sin duda alguna nunca se agotará; tal vez cambien las formas de mostrarlo, pero mientras exista la posibilidad de hacer evidencia de lo subjetivo - incluso como catártico-: de los sueños, los miedos, la maldad, el amor, etc., que conviven entre sí dinámicamente, como lo expuso en su metapsicología Freud, las personas no dejaremos de hacernos esa pregunta tan compleja: ¿Qué es lo humano?

"*Art is the lie that enables us to realize the truth.*" - Pablo Picasso

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones orbis, S.A
- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, Michael & Vernet, M. (1985). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Audi, R. (Eds.). (2004). Diccionario Akal de Filosofía. *Akal/Diccionarios*, 35. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Bassa, J. Freixas, M. (1997). *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- Benet, V.J. (2004). *La cultura del cine: Introducción a la historia y a la estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Birnbaum, R., Barber, G., Bliss, T & Lieber, M. (Productores) & Abraham, M. (Director). (2008). *Flash of genius*. [Cintacinetográfica]. Estados Unidos: Spy glass Entertainment & Strike Entertainment.

- Brainsky, S. L. (2000). *Psicoanálisis y cine: Pantalla de ilusiones*. Colombia: Editorial NORMA.
- Ceram, C.W. (1965). *Arqueología del cine*. Alemania: Ediciones destino.
- Charles, S. C. (productor y director). (1936). *Modern Times*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: UnitedArtists
- Chateau, D. (2012). *CINE Y FILOSOFÍA*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue S.R.L
- Dafunchio, N. S. (2009). *Huellas del exilio: Acerca del cine de David Lynch*. *Revista Litura*, 1(1), 135-139.
- De Bruyne, E. (1963). *Historia de la estética I*. Madrid: LA EDITORIAL CATÓLICA S.A.
- De La Vega, V. M. (Marzo-2010). *Heidegger: Poesía, estética y verdad*. *Eidosn*, 12, p, 28-46.
- De Los Ríos, V & Ayala, M. (s.f). El cine según Slavoj Zizek. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Editorial Casals (Productor) & Castillo, J. (Director). (1983). *Historia del cine: época muda*. [Cinta cinematográfica]. España: Editorial Casals.
- Eidelsztein, A. (1992). *Modelos, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires: Manatíal.
- Evans, D. (2010). *Diccionario introductorio de psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Giuseppe, L. (1975). *Historia del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gómez, M.E. (2005). Cuerpo, Goce y Letra en la última enseñanza de Jacques Lacan: Análisis de algunas de sus condiciones de producción. *Revista Internacional de cultura, subjetividad y estética*, 2(1), p, 8. Recuperado de: <http://www.aesthetika.org/IMG/pdf/Gomezv2n1.pdf>
- Star Film (Productora) & Georges Méliès (Director). (1902). *El viaje a la luna*. [Cinta cinematográfica]. Francia: Star Film.
- Hegel, G.W. F. (2003). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestras.
- Henckmann, W; Lotter, K. (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: CRÍTICA.
- Huertas, J. F.L (1986). *Estética del discurso audiovisual: fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Barcelona: Editorial Mitre.
- Jeanne, R. Ford, C. (1995). *Historia ilustrada del cine:(1) el cine mudo*. Madrid: Alianza editorial.
- Kant, E. (1984). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kant, E. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Lacan, J. (1974). *El Seminario, seminario 22, "R.S.I", clase 1, diciembre de 1974, inédito*.
- Laffay, A. (s.f). *Lógica del cine*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Larriqueta, C. (Abril-2010). Sublimación en el arte. *Enlaces*, 12(15), p, 16-18.
- Latorre, M.J. (Enero-2001). Europa viaje a la luna o los astronautas también hablan Alemán. *NOSFERATU: Revista de cine*, 34-35, p. 12-14
- Lawrence Bender (Productor) & Gus Van Sant (Director). (1997). *Good Will Hunting*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax Films.

- Luterau, L. (Marzo-2010). ¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacan. *Ramona: Revista de artes visuales*, 98, p. 26.
- Marinovic, M. (1997). *El soñar y los artistas*. Santiago: Dolmen Ediciones.
- Martín, M.M. (2003). "UN CHIEN ANDALOU": El subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí. *Laboratorio de arte*, 16. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1089523>
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Michaud, Y. (2009). Filosofía del arte y estética. *Revista disturbis*, 6. Recuperado de: http://disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Disturbis_6.html
- Miller, J. (Abril-2010). El inconsciente y el sinthome. *Enlaces*, 12(15), p. 10.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Monegal, A. (1993). *Luís Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine: 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A
- Paoletta, R. (1967). *Historia del cine mudo*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Pedraza, P. (2000). *Fritz Lang Metrópolis: metrópolis estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- Platón. (1992). *Diálogos. I*. Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Carmides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras. Madrid: Gredos.
- Platón. (1992). *Diálogos. 6*. Filebo, Timeo, Critias. Madrid: Gredos
- Pommer, E (Productor) & Fritz Lang (Director). (1927). *Metrópolis*. [Cinta cinematográfica]. Alemania: U.F.A.
- Recalcatti, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del cifrado.
- Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Akal/Diccionarios, 18. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Szapiro, L. (Diciembre-1998). Acerca de la escritura del nudo borromeo en RSI. *El Caldero de la Escuela*. 65, p, 108-111
- Wenger, R. C. (2011). *Estética de la 'negatividad' en T.W.Adorno*. Recuperado de: <http://perspectivasesteticas.blogspot.com/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twadorno.html>
- Žižek, S. (1992). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.