

## **El fenómeno estético desde la comunicación: construcción de sentido y de realidad en la obra de arte cinematográfica<sup>1</sup>**

*The aesthetic phenomenon as communication: Construction of meaning and reality in cinematographic art*

**César Pita Dueñas**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

cesar.pita@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9436-614X

### **Resumen**

El arte es un fenómeno estético y de comunicación. Bajo esa premisa, el objetivo del presente trabajo es vincular ambas dimensiones para entender cómo se construye la realidad en lo cinematográfico. Para ello se parte de los enfoques de Palazón sobre los estudios estéticos y se les relaciona con los procesos de construcción de sentido y de generación de realidad desde lo artístico, a partir de autores como Heidegger, Sánchez Vásquez y Plazaola. Ello permite un acercamiento posterior a las ideas estrictamente cinematográficas de André Bazin. En tanto constructo de una realidad reconocible, la representación en el cine es más verosímil debido a un proceso de mediación que es fruto del acto comunicativo.

**Palabras clave:** realidad, cine de ficción, historia del arte, teoría de la comunicación, verosimilitud

### **Abstract**

Art is an aesthetic and communicative phenomenon. Under this premise, the purpose of this paper is to link both dimensions and understand how reality is constructed from cinematographic point of view. We start from Palazon's approaches to aesthetic studies and relate them to the construction of sense and generation of reality from artistic perspective, based on authors such as Heidegger, Sánchez Vásquez and Plazaola. This allows us to get closer to André Bazin's strictly cinematographic ideas. As a construction of recognizable reality, representation in cinema is more verisimilar due to a mediation process that results from communicative act.

**Keywords:** reality, fiction cinema, art history, communication theory, verisimilitude

**Fecha de envío:** 11/2/2022

**Fecha de aceptación:** 2/6/2022

## Introducción

El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Auguste y Louis Lumière presentaron un invento llamado cinematógrafo en el Salon Indien du Grand Café, en París. Muy poco después, una de sus películas, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Lumière y Lumière, 1895), ocasionó que los espectadores franceses creyeran que el tren que se proyectaba saldría de la pantalla para arrollarlos. Se trata de la primera obra maestra del cine debido al efecto que causó (Tavernier, 2017), producto de la experiencia profundamente realista para un público poco experimentado en las particularidades de la imagen proyectada.

Esta sorpresa inicial ha dado paso a lo que ahora conocemos como experiencia cinematográfica. Más de 120 años después, el cine todavía genera la sensación de asistir a un espectáculo que resulta verosímil porque representa la dinámica de lo visible. Ya a fines del siglo XIX, el realismo se inscribía dentro del arte, en el marco de una sociedad burguesa “con una mentalidad pragmática”, “amante de lo concreto” y que “asiste al desarrollo y triunfo de la ciencia positiva y a la aparición del materialismo de Marx” (Gubern, 2016, p. 9).

En ocasiones, el cine confronta al espectador cuando lo narrado se basa en hechos que retratan situaciones vividas o experimentadas<sup>2</sup>. Ejemplo de ello son las controversias en torno a algunas películas peruanas de ficción que abordan el periodo del conflicto armado interno. *La boca del lobo* (Lombardi, 1988) ocasionó malestar en los mandos castrenses, a tal punto que se sugirió postergar su estreno (De Cárdenas, 2014) o cancelar su exhibición (Bedoya, 2008). A *La vida es una sola* (Eyde, 1993) se la acusó de simpatizar con la ideología de Sendero Luminoso (Bedoya, 2009). *La casa rosada* (Ortega, 2018) fue criticada por un sector del público que vio en ella una apología del terrorismo (*Perú 21*, 2018), lo que originó que algunos rechazaran la atribución de una única verdad sobre el pasado (Roncagliolo, 2018) o abogaran por la necesidad de conocer la historia de los años narrados (Lerner, 2018).

¿Por qué se confunde un relato ficticio cinematográfico con los hechos ocurridos? Lo que sucede es que el arte no puede ser entendido únicamente como un fenómeno estético porque es también comunicación: el autor formula un discurso y utiliza códigos específicos para hablarle a una audiencia, la que a su vez atribuye un sentido en función del manejo de estos códigos y de los elementos contextuales que permiten identificar, interpretar y significar el contenido propuesto. A ello se añade el campo de experiencia de quienes participan en el proceso, la percepción que se origina en “la comunicación entre el individuo receptor y la realidad que impresiona su sensibilidad”, sin la cual “no habría

contenido o mensaje que transmitir”, ya que “la forma es el fondo” (Doig, 2015, p. 208).

Por ello, el objetivo de este artículo es vincular algunos estudios estéticos con el proceso de la comunicación para entender una forma de construcción de la realidad<sup>3</sup> desde el fenómeno artístico, en particular el que se relaciona con lo cinematográfico. La indagación parte de los postulados desarrollados por Palazón (2006) en torno a los distintos enfoques de los estudios estéticos, de tal modo que se les vincula con los componentes principales reconocidos en el proceso de comunicación desde las teorías de Jakobson (1981) y de Watzlawick, Beavin y Jackson (1971). Como el proceso de significación nace de la dinámica entre autor y espectador —quienes codifican y decodifican el mensaje—, se vincula la construcción de sentido con la generación de una realidad propuesta desde lo artístico, que es a la vez un fenómeno estético y de comunicación. Las teorías de Heidegger (1996), Sánchez Vásquez (1965) y Plazaola (2007) son exploradas al respecto y permiten un acercamiento posterior a las ideas de Bazin (1990), estrictamente vinculadas con el arte cinematográfico.

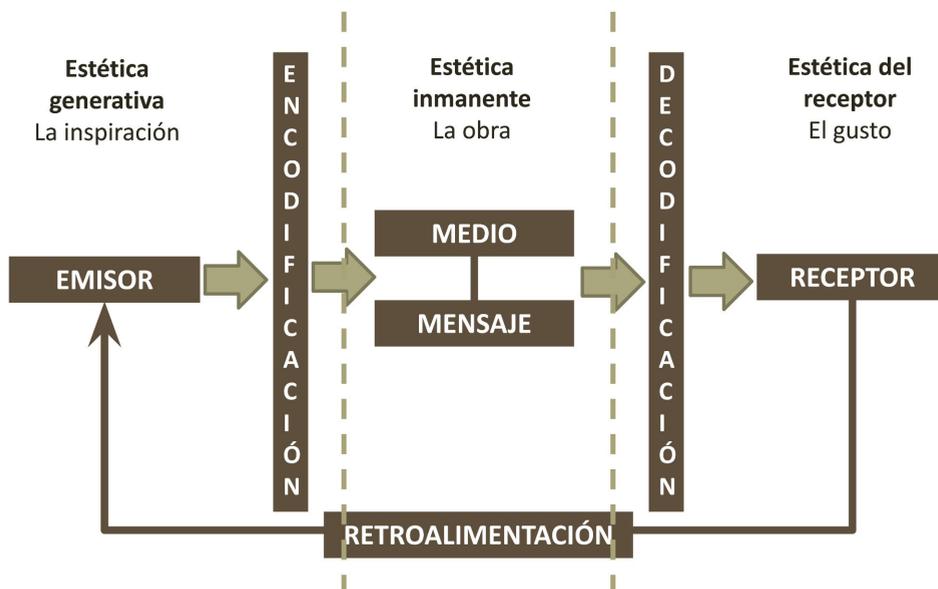
### **Los estudios estéticos desde el punto de vista de la comunicación**

Aristóteles (*De Int.*, 17 a 21) sentó las bases del proceso de comunicación al establecer que comunicar es un fenómeno humano que implica una triada de elementos: alguien le dice algo a alguien. La experiencia artística y estética es similar, ya que el creador otorga una carga de sentido a la obra para que pueda ser decodificada y resignificada en torno a los intereses de quien observa. Emisor, mensaje y receptor se convierten, así, en los elementos básicos a partir de los cuales se construye el fenómeno comunicativo y el fenómeno artístico. Pero el mensaje está asociado al medio que se encarga de transportarlo, lo que posibilita una mediación entre el emisor que lo construye y el receptor que lo asimila (McLuhan, 2009). Jakobson (1981), por otra parte, incorpora al modelo un elemento fundamental: el uso de un código para que el emisor articule el mensaje (codificación) y para que el receptor lo traduzca (decodificación). Todo ello sucede dentro de un contexto<sup>4</sup> que podría ser distinto espacial y temporalmente en los momentos de construcción del mensaje y de decodificación. El proceso comunicativo puede quebrarse debido a la irrupción de ruido en alguno de los componentes.

Los elementos principales del modelo entonces son tres: emisor, código —en relación con la construcción del mensaje— y receptor. Curiosamente, Palazón (2006) sistematiza diversas aproximaciones filosóficas en torno a los estudios estéticos que pueden ser enmarcadas en tres líneas que corresponden a estos elementos (ver figura 1).

Figura 1

*Estudios estéticos de Palazón (2006) vinculados con el modelo de comunicación*



Desde el punto de vista del emisor, los estudios estéticos pueden ser de índole generativa si se privilegia al autor como el elemento que otorga sentido a la obra de arte y se intenta conocer y comprender sus motivos. El receptor, en esta lógica, se convierte en ente mediador y descubridor del proceso de codificación que se esconde en la inspiración que le corresponde al ente creador y que constituye el instante inicial de la emisión. Palazón (2016, pp. 120, 131, 132) señala que María Zambrano, en su obra *Filosofía y poesía*, define este momento como un hallazgo no exento de gracia, porque dentro del sujeto artífice conviven fuerzas irreconocibles y casi divinas que no suceden por una búsqueda metódica, sino por un raptó de locura que implica ruptura de las normas; en la misma línea, Adolfo Sánchez Vázquez señala que hay gozo en el creador cuando la obra le parece satisfactoria y al darla al público invita a una decodificación no exenta de placer; Francisco Larroyo sostiene que la creatividad artística se da únicamente en función de la voluntad del autor y Samuel Ramos dice que en la expresión artística el artífice nunca tiene una concepción previa del resultado final. En lo que respecta a los estudios cinematográficos, Malraux (1940) sostiene que lo que se aprecia en pantalla involucra al espectador, pero resulta independiente de él. De este modo, su vinculación con el cine se realizaría desde categorías artísticas tradicionales (Andrew, 2010).

Una segunda línea de los estudios estéticos se centra en el código y resulta en una estética de naturaleza inmanente. En esta lógica, la obra de arte es un rompecabezas que se carga de significado cuando una pieza se une con otra en una lógica de construcción. De este modo, el código y las formas de codificar y decodificar los relatos artísticos adquieren trascendencia. Sobre la base de las teorías de la lingüística estructural y del formalismo, la obra de arte trasciende lo autoral y se convierte en una estructura *signica* que brinda sentido. Por eso la interpretación artística resultará coherente con todos los sentidos posibles que tenga la obra. La semántica no es la del sentido que se esconde tras el producto artístico, sino la del proceso de significación que existe porque el autor “produce una forma conclusa en sí misma” para que “sea comprendida y disfrutada como él la ha producido”, pero el modo de comprender esta forma se realiza “según determinada perspectiva individual” (Eco, 1992, p. 73).

A diferencia de la postura desde el emisor, que busca la verdad escondida tras los intereses del autor, en esta nueva mirada aparece el concepto de lo verosímil, ya que, al existir una serie de sentidos que puede aplicarse a la obra, no existe una única forma de representación. Es lo que Palazón (2006) denomina *exégesis*, reglas y normas sistematizadas que constituyen los códigos y tienen hasta tres dimensiones: lo que resulta inviolable para cada arte, lo que corresponde a una época en función de las corrientes o escuelas que se identifican en el devenir histórico de una disciplina y, finalmente, el habla particular de cada pieza de arte que resulta única a su manera. Bajo esta lógica, el crítico es intermediario entre la obra y sus receptores y “desvela mediante un metalenguaje los dispositivos técnicos del ente artístico y la red de mediaciones que lo hicieron factible”, ya que su propósito es que los demás accedan a la obra gracias a un ejercicio de intuición que toma cuerpo en el concepto de “judicación”: “a mayor cantidad y diversidad de juicios pertinentes sobre el ‘código’, el acceso a un ente de naturaleza *signica* será, en principio, mejor” (Palazón, 2006, p. 96). Sin embargo, la debilidad radica en que el análisis no se despegaría del discurso y despreciaría otra clase de criterios.

Por ello, una tercera rama de los estudios estéticos privilegia el rol del receptor, quien descubre los sentidos de la obra no en función de los intereses del autor, sino en torno a su propia carga de vivencia. Estos procesos siempre son diferentes, en tanto existen receptores con cargas de significación disímiles. Incluso una misma obra de arte —película, libro o pintura— es aprehendida de manera particular en distintas etapas de la vida del individuo. La obra, en este caso, se concreta cuando denota en el receptor una vivencia, lo que implica una confrontación y no necesariamente una relación de comodidad. El individuo, al enfrentarse a la obra de arte, resuelve dentro de sí un conflicto en torno al elemento *significante* que yace en la obra junto con el elemento de significado

que le atribuye. Este proceso está mediado por la carga de sentido que otorga el receptor en función de su campo de vivencia. A ello se suma su experiencia en el manejo de códigos que le permite la construcción de un discurso en torno a la obra que resultará válido, más allá de su consonancia en torno a los intereses del creador. Estos códigos no son universales: el receptor construye su sistema decodificador para acercarse al fenómeno artístico, interpretarlo, significarlo y codificar un discurso posterior.

Al distinguir las artes como trabajo y como juego, se enfatizan los aspectos relacionados con la capacidad de asombro que radica en la obra. Los estudios de Sánchez Vásquez señalan que Aristóteles califica “las tramas que sobrevienen de manera inesperada como las más bellas, porque despiertan notoriamente la experiencia estética”, destaca las reflexiones de Shklovsky en torno a la automatización de los hábitos de percepción y cómo “las formas o los procedimientos artísticos las despiertan de su letargo”, la aproximación de Bertolt Brecht en torno a la “observación del arte” y al “arte de la observación”, así como a las reglas del lenguaje natural que lo confinan a un uso automatizado en el que cualquier error causa notoriedad, lo que no sucede en el caso de las artes porque violan las normativas e inventan reglas porque “en la obra destaca lo novedoso e inesperado sobre lo esperado” (Palazón, 2006, pp. 151, 152). Por ello, en referencia a Sánchez Macgrégor, para Sánchez Vásquez “la sensibilidad completa, generada en la individuación del quehacer o pluralismo creativo” permiten que las artes sean “un medio para la formación humana por ser el terreno donde el hombre íntegro y activo lucha contra el mutilado y pasivo” (Palazón, 2006, p. 153). Entonces el receptor se convierte en intérprete y asume el rol de crítico.

Como se aprecia, los estudios estéticos pueden relacionarse con los tres elementos del proceso comunicativo. Pero el modelo de Jakobson está incompleto. Watzlawick, Beavin y Jackson (1971) incorporan lo faltante: la retroalimentación que se origina cuando el receptor construye un discurso de valoración en función de lo que ha presenciado. Al respecto, Palazón cita a Ramos cuando menciona que en la contemplación

las artes se interpretan como algo inacabado: el receptor se atribuye tareas semejantes a las del emisor [...] Al dar rienda suelta a lo que visualiza como fuerzas “congeniales”, el individuo hace participar en el texto, el filme o la puesta en escena sus experiencias personales. Estrictamente no se sostiene en la misma aspiración que el autor; pero la experiencia estética tiene algo de con-creación: no solo las caracterizaciones de creador y receptor pasivo son inadecuadas, sino que el texto es una totalidad nunca terminada, abierta a reactualizaciones

y juegos proyectivos de quienes lo interpretan (Palazón, 2006, pp. 199, 200).

En función de lo anterior, resulta fundamental un enfoque multidisciplinario para entender la producción y el consumo de los mensajes artísticos. En tanto el arte es un fenómeno humano, es también proceso de comunicación y comparte sus características: el cambio constante en función de su componente dinámico y la posibilidad de identificar sus componentes (Berlo, 1984). Por eso las motivaciones del emisor artístico no necesariamente son iguales a las de quien recibe el mensaje. No existe un discurso único que pueda ser interpretado de manera unívoca, lo que nos permite ingresar a un mundo de múltiples significaciones. De ahí que la estética no haya encontrado un método propio y exclusivo, así que el problema artístico puede ser enfocado desde distintas aristas, ya que “la verdadera estética es la que sistematizará, por la unidad de un objeto formal bien precisado, la variedad de métodos que se le puede aplicar” (Plazaola, 2007, p. 295).

### **Construcción de sentido y de realidad en la obra de arte cinematográfica**

Como el proceso de significación conduce a una percepción individual del fenómeno estético, los modos de representación de los discursos artísticos actúan de manera distinta en cada persona, pero cabe preguntarse cómo se representa la realidad en la obra de arte. Para Heidegger es importante partir del concepto de verdad, que se refiere a algo que es verdadero, lo que se relaciona con un algo, con una cosa. Si esa cosa resulta ser verdadera, es por lo tanto auténtica y si es auténtica es real porque existe. En esta línea, el ser humano atribuye la condición de real a lo que percibe como verdadero: “es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es de verdad” (Heidegger, 1996, p. 39).

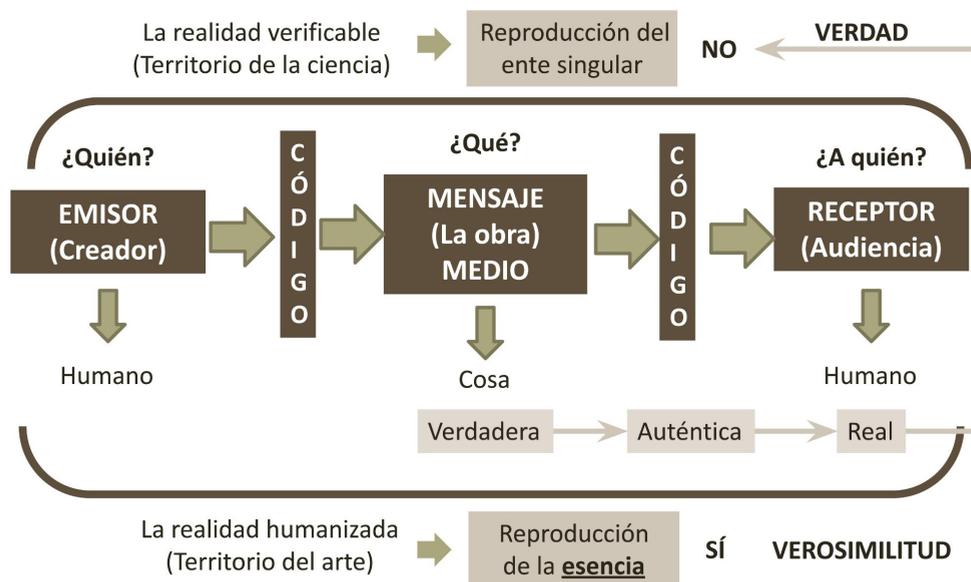
Tengamos en consideración que la verdad es una abstracción, pero la lógica de Heidegger resulta interesante a la luz de cómo se interpreta el mensaje cinematográfico. En lugar de utilizar el término *verdad*, decantamos por el concepto de verosimilitud, en tanto durante el ejercicio de significación el objeto artístico contiene en sí mayores elementos de verificación. En esta línea, si algo resulta verosímil en pantalla, es indicio entonces de una realidad. En las narraciones documentales parece que presenciamos un hecho histórico sucedido, lo que implica una interpretación particular (Nichols, 1997), pero en el terreno de la ficción el escenario es otro, sobre todo si las películas abordan hechos históricos que la audiencia ha experimentado, lo que implicaría algo verdadero desde el punto de vista de Heidegger y una experiencia particular de vinculación con el objeto artístico. Después de todo, las ficciones invitan

al éxtasis, condición fundamental de la experiencia estética (Palazón, 2006) que se experimenta en cualquier manifestación artística: danza, teatro o arte cinematográfico.

Pero Heidegger se pregunta si el arte es imitación o copia de la realidad. Toma como ejemplo la representación de un par de botas campesinas en un cuadro de Van Gogh y afirma que la reproducción artística exigiría una coincidencia con lo ente, considerado como lo verdadero. Pero el cuadro de Van Gogh no es obra de arte por copiar el par de botas, ni el lienzo es producto artístico por calcar algo real, sino que “en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1996, p. 26). El filósofo afirma que la coincidencia con lo ente es esencia de verdad, pero en el arte esto no existe ya que la obra no reproduce el ser sino la esencia. Si lo verdadero es real, lo real sería el ente. Pero si la obra no reproduce el ente, tampoco reproduce la realidad y el mensaje no es una verdad. De ahí que lo verosímil, en tanto apariencia o representación, resulta más certero (ver figura 2).

Figura 2

*Ideas de Heidegger (1995) adaptadas al modelo de comunicación*



Un aporte complementario es el de Sánchez Vázquez (1965) en torno a las ideas estéticas desarrolladas desde una lógica marxista. Desde su punto de vista, el arte aparece no como reproducción de elementos, sino como fuente de conocimiento no circunscrito únicamente al ente creador del hecho artístico, ya que la obra permite conocer la humanidad que rodea las cosas. La concepción ideológica del artista le permite dirigirse a la realidad para expresar su visión del mundo, que es una representación de su tiempo y de su condición de clase. De este modo hay un doble acercamiento a la realidad: desde los condicionantes que construyen al creador de la obra en el plano ideológico y desde el planteamiento cognoscitivo que le permite decir algo acerca de la humanidad que nos rodea: habla de sí mismo y del entorno. En función de la idea de Heidegger, Sánchez Vázquez destaca que el artista se acerca a la realidad para reflejarla y captar sus rasgos esenciales sin que ello lo disocie del contenido ideológico. De ahí que el arte sea un medio de conocimiento.

La obra de arte es evidencia del espíritu del artista y refleja el contexto que lo rodea. Conviven dos componentes en ella: uno objetivo en el discurso artístico que subyace en la obra de arte y otro subjetivo que se instaura en la carga de valor que el creador otorga a través de sus condicionantes ideológicos. Por eso el gran artista rebasa el marco de sus limitaciones ideológicas y nos entrega una verdad acerca de la realidad (Sánchez Vázquez, 1965).

Esta afirmación parece negar lo anterior, ya que el arte sería la realidad al ofrecernos una verdad. Pero hagamos una acotación al respecto en función de lo ya señalado: una verdad no es “la” verdad. Existen muchas verdades, la que construye desde su intencionalidad el creador como emisor comunicativo y la que diseña el receptor acerca del hecho artístico al que está expuesto. La verdad artística no se determina por la correspondencia entre arte e ideología ni tampoco por la concordancia del discurso del objeto artístico con la realidad objetiva que existe fuera, independiente al hombre. El arte, más bien, es un mecanismo de interpretación de la realidad, un fenómeno estético y de comunicación. No existe una única verdad artística, sino varias verdades o, mejor dicho, muchas formas en las que lo verosímil toma forma.

Al respecto, Sánchez Vázquez (1965) establece un ejemplo interesante: un árbol real y objetivo es distinto a un árbol representado a través de un objeto artístico porque se carga de una cuota de humanidad: el árbol humanizado no habla solamente del objeto *per se*, ya que dicha representación tiene una carga adicional de sentido que excede lo que objetivamente es dotado desde la naturaleza. Y la posi-

bilidad de otorgar sentido es un fenómeno de comunicación humana: el hombre humaniza los objetos percibidos a través del hecho artístico, lo que lo dota de una significación social en tanto se define por un sujeto particular (el autor) y se redefine por un entorno:

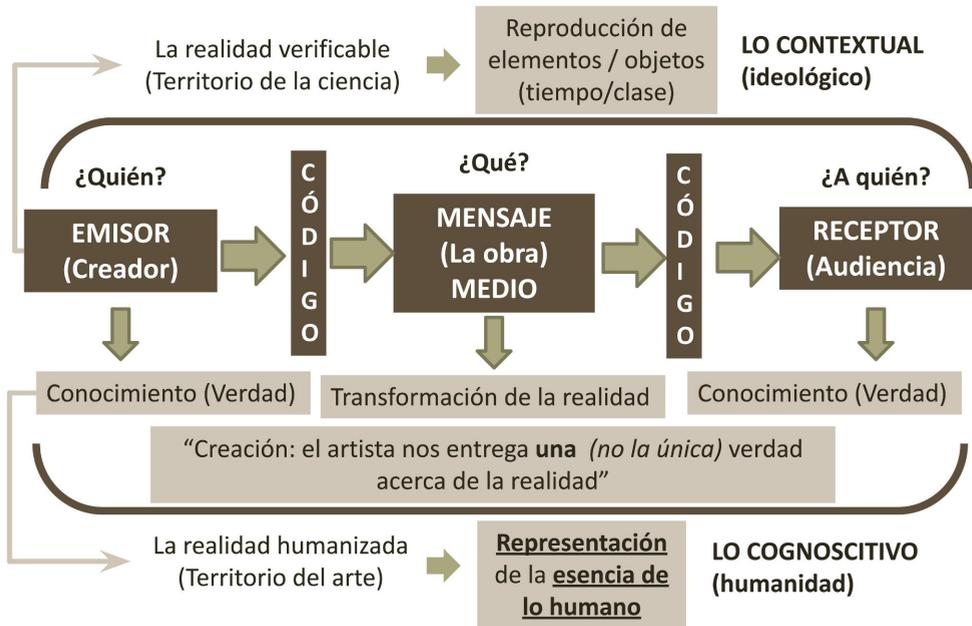
El objeto representado es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así, pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real —no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia— sino en su relación con la esencia humana [...] Estos son los objetos que interesan precisamente al arte (Sánchez Vásquez, 1965, p. 35).

El artista nos incorpora dentro de una realidad que escapa de la naturaleza y se inserta en el territorio de lo humano. Por lo tanto, el conocimiento que anida en el arte es también conocimiento de la realidad: muestra un trozo de lo real pero la esencia que atrapa, a la que hace referencia Heidegger, no es la esencia objetiva sino la del ser humano. Si lo objetual es el terreno de lo real, lo humano es el terreno de lo artístico. Pero si lo real es lo que se experimenta como verdad en tanto existe y puede ser percibido —de ahí lo objetual—, entonces debe ser definido como lo concreto real, lo que existe. Justamente el viaje del artista se inicia en este concreto real pero se dirige hacia lo concreto artístico. De ahí que el arte no imite ni reproduzca lo concreto real. En realidad no podría hacerlo, porque parte de la esencia de lo real para llegar a lo concreto artístico. Esta es una ruta de trascendencia, ya que si el arte fuera reproducción, no podría salir de la esfera de lo concreto real. La verdadera razón del hecho artístico radica en la trascendencia, en revelar los secretos de la realidad humana “en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retomar de nuevo a lo concreto”, de tal modo que este concreto artístico sea “justamente el fruto de un proceso de creación, no de imitación” (Sánchez Vásquez, 1965, p. 35).

De este modo, el arte se convierte en un elemento que transforma la realidad exterior y se erige como fuente de conocimiento porque el saber artístico es fruto de un hacer. El artista se convierte en mediador entre la realidad objetiva que se le presenta y la nueva realidad artística que construye. Y al ser mediador, realiza una actividad de comunicación. El arte únicamente es conocimiento en la medida en que es creación y descubre aspectos esenciales que corresponden a la realidad humana (Sánchez Vásquez, 1965).

**Figura 3**

*Ideas de Sánchez Vásquez (1965) adaptadas al modelo de comunicación*



Si el arte humaniza y eleva a un nivel superior la formulación de una realidad objetiva, entonces el hombre es humano cuando se convierte en creador, ya que genera una nueva realidad a través de la obra (ver figura 3). Al instaurar esta nueva realidad, el arte enriquece la relación entre el ser humano y la realidad de naturaleza objetiva, porque permite un mejor entendimiento:

Lo que en nombre del realismo se limita a copiar o a imitar lo real no es realismo ni arte. El verdadero realismo es siempre transformación de lo real y creación de una nueva realidad. Y como se vale de la figura para transfigurarla, su referencia a lo real jamás será un muro para un verdadero creador realista. Un realismo auténtico está, por tanto, muy lejos de haber agotado, en nuestro tiempo, sus posibilidades de expresión (Sánchez Vásquez, 1965, p. 106).

Lo anterior va en consonancia con lo que Bazin señala en un ensayo titulado *El mito del cine total*, fechado en 1946: "Todas las perfecciones que se añadan al cine solo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente,

no ha sido inventado todavía” (Bazin, 1990, p. 38). A pesar de las mejoras en la experiencia de visionado cinematográfico, el cine permanece como un espacio de simulación de realidad. Apropiarse estéticamente de la realidad implica que se integre a un mundo humano, que pierda su realidad objetiva y se transforme en una realidad humanizada, que no es la que percibimos en el día a día. El verdadero realismo consiste en transformar lo real en una nueva realidad.

Plazaola (2007) señala que para comprender un objeto que se encuentra a nuestro alrededor es necesario integrarlo a un mundo de objetos exteriores desde el que se despliega nuestra praxis, construida en función de la experiencia. Pero ese objeto que comprendemos en el hacer no es un objeto estético, porque este último constituye un mundo en sí mismo y el primero corresponde al mundo objetivo, no al espacio humanizado, lo que se emparenta con Heidegger cuando establece diferencias entre la cosa, el utensilio y la obra de arte:

Schopenhauer decía también que en la vivencia estética “somos puros sujetos de conocimiento” y que en ella la representación y el sujeto cognoscente están identificados en la conciencia; lo que entonces conocemos —dice en su terminología platónica— no es la *cosa*, sino la *idea*. Ahora comprendemos mejor lo que ciertos fenomenólogos contemporáneos quieren expresar cuando dicen que lo que contemplamos no es la *realidad*, sino la *co-realidad* (*mit-realität*) y que esta *co-realidad* es esencialmente *apariencia*; que el elemento constitutivo de lo bello no es una esencia, sino una relación de apariencia (*Erscheinungsverhältnis*); que una cosa solo es objeto estético cuando “subsiste solo en relación con el sujeto que lo contempla estéticamente; no existe absolutamente en sí, subsiste sólo para la mirada que lo contempla estéticamente; y que la esencia de lo bello no consiste en *algo* que aparece, sino en ese *aparecer*” (Plazaola, 2007, p. 290).

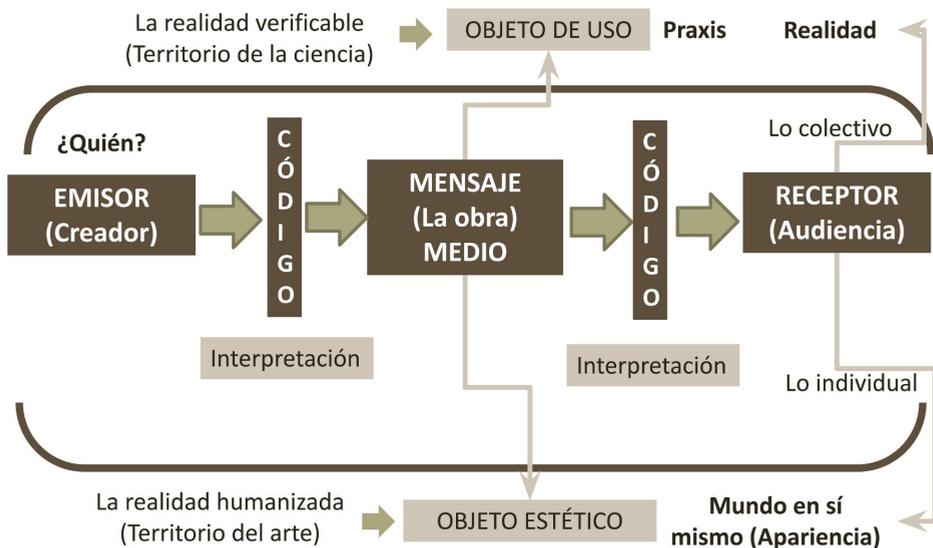
Al conocer la idea, conocemos el significado en el objeto estético. Por eso no contemplamos la realidad, sino la co-realidad, que es apariencia. Ello establece una diferencia con Heidegger y Sánchez Vásquez: el elemento constitutivo de lo bello no estaría en la esencia, sino en la relación de apariencia. Si una cosa es objeto estético cuando se relaciona con alguien que la contempla estéticamente, si no tiene existencia en sí misma sino en función de un espectador, entonces volvemos al modelo de comunicación. El “aparecer” de Plazaola de acuerdo con las ideas de Schopenhauer es el proceso de significación y de interpretación de referentes que realiza el receptor en el acto de contemplación. Pero el objeto de arte es produc-

to de una actividad humana. El ente creador es emisor artístico y comunicativo porque construye un objeto estético que es objeto artístico. Cuando el sujeto establece relación con el objeto no contempla la realidad sino la co-realidad que es apariencia, como ya se ha indicado. Entonces el elemento constitutivo de lo bello no es una esencia, sino una relación de apariencia. Si el cine se contempla, es un fenómeno artístico de naturaleza estética que en su construcción de apariencia utiliza diferentes códigos.

Este sentimiento estético es, a la vez, real e ideal. Si establecemos un correlato con lo que menciona Sánchez Vásquez, es una forma de conocimiento de lo que nos rodea —lo real— y de los componentes de carga ideológica —lo ideal—, con elementos que pertenecen a lo concreto real —las realidades sensibles que reclaman la recepción real de ciertas cualidades— y a lo concreto artístico. Pueden establecerse relaciones entre la obra de arte y los acontecimientos comprobables, pero no por ello dejan de ser construcciones ilusorias: “aunque ‘crea’ esa realidad, tengo que estar conociendo y sabiendo su ‘irrealidad’” (Plazaola, 2007, p. 306). Por eso las artes, en particular el cine, construyen una realidad ilusoria que reclama la percepción de un espectador.

**Figura 4**

*Ideas de Juan Plazaola (2007) adaptadas al modelo de comunicación*



El sentimiento estético es una experiencia individual, pero también es fruto de una cultura social. Las miradas del creador y del receptor de una obra no pueden situarse fuera del contexto en que se produce o es asimilada. La obra funciona como resumen de la sociedad y de la cultura de una época: “No es el individuo, es un pueblo, un grupo social, una raza, una cultura la que habla en esa obra” (Plazaola, 2007, p. 307). El creador es un ente único, pero tiene una lectura del entorno y un campo de experiencia que determina cómo estructura el mensaje artístico que comparte con el resto, y el espectador forma parte también de una comunidad y sus procesos de sentido están a tono con estas particularidades. La referencia al proceso de comunicación queda mejor establecida de esta manera (ver figura 4).

### **La representación cinematográfica en la mirada de André Bazin**

En lo que se refiere al fenómeno estrictamente cinematográfico, la teoría de Bazin identifica un sustrato comunicativo cuando hace énfasis en el receptor. Si Kraucauer se centra en el medio, Bazin se interesa más en la experiencia subjetiva del hecho, en cómo se aprehende la imagen y qué repercusiones tendrá para el sujeto que observa (Esqueda y Cuevas, 2018). El tiempo, en ese sentido, no es una simulación sino la restitución de lo registrado por la cámara. La sucesión de imágenes proyectadas muestra acciones en una duración determinada, lo que constituye una experiencia audiovisual que da a conocer una realidad representada a ojos de un espectador que vive esa experiencia desde su propia praxis. Esa duración transcurre en un aquí y un ahora para el receptor.

Las primeras aproximaciones en torno a la construcción de la realidad cinematográfica se remontan a la oposición entre las atracciones registradas por los Lumière a través del cinematógrafo y las primeras concepciones del medio a partir de la articulación de planos gracias al montaje —base de la gramática del cine—, lo que construye un mensaje que involucra al espectador, aunque el proceso parezca independiente de él (Malraux, 1959). El cine se convierte en lo que conocemos alrededor de 1910, al vincular la experiencia ya no con el aparato que registra el movimiento, sino con el modo de usarlo. Este cambio construye una realidad cinematográfica a partir de las posibilidades del relato fantástico, consecuencia de los aportes de Méliès y de la transmutación del tiempo y del espacio:

El universo realista del cine ya no es el antiguo universo del cinematógrafo [...] El tiempo ha adquirido la circulabilidad del espacio y este los poderes transformadores del tiempo. La doble transmutación del tiempo y del espacio cinematográficos ha producido una especie de dimensión simbiótica única, en la que el tiempo se incorpora al espacio, este se incorpora al tiempo, en la que “el espacio se mueve, cambia, gira, se disuelve y vuelve a cris-

talizar” y en la que “el tiempo se convierte en una dimensión del espacio”. Esta doble transmutación acaba, como dice justamente Pierre Francastel, en un “espacio-tiempo” (Morin, 2001, p. 63).

Esta conjunción hace que lo representado gane una nueva calidad —el “alma”— que se ajusta al concepto de esencia, componente que reside en el espectador, ya que la vida de los objetos no es real sino subjetiva. En esa palabra existen dos sentidos: “el mágico (alienado), en el que se traslada el alma sobre el objeto contemplado, y el subjetivo, en el que se siente como emoción interior”, por lo que el cine se especializa en “embeber las cosas en una sensación difusa y en suscitar una vida particular” (Morin, 2001, p. 66). Esta mutación del espacio y del tiempo dan cuerpo a la imagen-movimiento y a la imagen-tiempo (Deleuze, 1984 y 1985).

Morin (1956) anticipa que las artes proyectan sueños y deseos de las personas en la intención del creador, pero el cine es el único que lo logra a través del mundo material que tiene un doble en pantalla. De ahí el misterio y la capacidad evocadora que tiene, evidenciado con el nacimiento de las nuevas olas cinematográficas en la década de 1960 (Dudley, 2010). Bazin es pieza fundamental de este movimiento renovador y aborda la construcción cinematográfica en el tiempo y en el espacio en su texto *Teatro y cine* (1951), cuando afirma que la fotografía

no es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella. [...] El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde. Como tal, trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad [...] Pero la fotografía es una técnica incompleta en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración (Bazin, 1990, p. 173).

El cine, como arte, hace afirmaciones en torno a la realidad representada. Bazin se percata de ello, pero se refiere a un tipo particular de cine desarrollado tras la Segunda Guerra Mundial. A pesar de ello, sus aproximaciones son válidas y permiten entender por qué el cine es fascinante cuando muestra de manera fidedigna los entornos que nos rodean o lo imaginario, que se percibe como realidad representada ya que “en cualquier manifestación o periodo, el cine verdadero tiene una relación con lo real” (Dudley, 2010, p. xxv).

Durante la década de 1980, el director de la revista *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney, lanzó el “axioma Cahiers” que señala: el cine tiene una relación fundamental con la realidad y lo real es lo que no está representado, y eso es definitivo. Si lo real

no es lo representado y el cine es una representación, entonces el cine no es lo real, lo que es afín al planteamiento de Bazin:

Bazin expresó una visión positiva de la imagen cinematográfica sin adornos. [...] Se pone del lado de directores que “ponen su fe” no en la imagen sino en la realidad, y caso tras caso demuestra que la realidad que alcanza una película es precisamente lo que no se ve en sus imágenes. Este es el Bazin para quien la pantalla es el negativo fotográfico de la realidad, algo esencial pero preliminar a la realidad buscada por el director. [...] A través del cine, el mundo “aparece” es decir, adquiere las cualidades y el estado de una “aparición” (Dudley, 2010, pp. 8, 9).

La teoría de Bazin se inicia con el ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* (1945). Ahí señala un elemento afín al espíritu humano: prolongar la existencia más allá de lo temporal de nuestra vida. Por eso aparece la pintura, la escultura y la elaboración de retratos con base en modelos que construyen a la persona retratada, sobre todo cuando el figurativismo era la razón de ser de las artes plásticas. El fenómeno de la muerte no existe en el retrato, que se erige como continuación de la vida. Pero en el cine la fabricación de la imagen es distinta. El artista es creador en las artes pictóricas y escultóricas, pero en el cine no opera del mismo modo. En todas ellas subsiste la necesidad de semejanza, pero Bazin señala que el conflicto del realismo en el arte se da porque existe “confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas” (1990, p. 26). Como se ha señalado, el descubrimiento de la esencia radica en el proceso de sentido que se le asigna al mundo y que no se traduce en lo formal.

El cine tiene un antecedente en la fotografía. Con su llegada, las artes plásticas dejan de intentar la semejanza perfecta, porque nada satisface más la obsesión humana por el realismo que una fotografía. Pero la imagen se genera sin que intervenga el hombre como ente creador. El pintor interpreta la realidad con su pincel y el escultor, con un martillo, pero en la fotografía y en el cine el creador elige el encuadre y lo demás queda a merced del aparato. “Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre”, pero “tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno ‘natural’” (Bazin, 1990, p. 28). No hay nada más objetivo que una imagen fotográfica frente a la subjetividad de otras formas de arte, lo que genera una sensación de verosimilitud en el espectador ya que la representación se constituye en una nueva presentación, una nueva realidad que se evidencia en la manifestación artística y no nos permite dudar de lo que vemos:

nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella (Bazin, 1990, p. 29).

La fotografía detiene la vida y presenta sombras fantasmagóricas. La idea de fantasma resulta provocativa al relacionarla con la presencia que vemos sobre el papel. Las personas pueden estar muertas, pero el tiempo se detiene en una imagen sin movimiento. La fotografía “embalsama el tiempo” porque lo representado ni envejece ni se corrompe. Lo que se desgasta es el material, pero la imagen permanece impasible. El cine, por otro lado, no detiene el tiempo porque origina la ilusión de movimiento. Ya no es el objeto o la persona detenida en un instante, sino que “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”, como la “momificación del cambio” (Bazin, 1990, p. 29).

Revelar lo real es parte de la experiencia fotográfica y cinematográfica. En *El mito del cine total* (1946), Bazin señala que las decisiones de los cineastas apuntan a una representación “íntegra y total” de la realidad, a la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior:

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX. [...] Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaba la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo (Bazin, 1990, p. 37).

El teórico francés reflexiona sobre la imposibilidad del cine para representar la realidad en su totalidad porque “se le escapa por algún lado”. Los adelantos técnicos perfeccionan la verosimilitud que se presenta ante nuestros ojos, pero las percepciones de cada individuo son distintas. Al respecto, “las perfecciones que se añadan al cine solo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía” (Bazin, 1990, p. 38), aseveración vigente hasta nuestros días, en los que lo inexistente se representa de manera tan verosímil, que las evidencias plásticas llegan a un nivel de hiperrealidad bajo la lógica del llamado “cine exceso” (Lipovetsky y Serroy, 2009). Si se suman los cambios en los modos de producción, exhibición y consumo, el cine no termina de inventarse.

Bazin recuerda que el realismo en el arte es un fenómeno estético. Es el creador o artífice el dueño de ese espacio que es producto de la imaginación, ajeno a la realidad fáctica que nos rodea, “ya que la carne y la sangre de la realidad no son más fáciles de retener entre las redes de la literatura o del cine que las más gratuitas fantasías de la imaginación” (Bazin, 1990, p. 296). El cine se opone a la poesía, la pintura y el teatro, pero se acerca a la novela. De ahí que “el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio”, de modo que la realidad representada en pantalla es ajena a la que nos circunda. Si el cine presentara la realidad tal como la conocemos, el cine dejaría de existir:

Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. “Realidad” no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes [...] Al final de esta alquimia inevitable y necesaria, la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico. Es una ilusión necesaria, pero que trae consigo rápidamente la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica. En cuanto al cineasta, una vez que ha obtenido esta complicidad inconsciente del público, se encuentra con la gran tentación de descuidar cada vez más la realidad. La costumbre y la pereza ayudan y llega un momento en el que él mismo no distingue claramente dónde empiezan y dónde terminan sus mentiras. Y no se le podría reprochar el mentir, ya que es la mentira lo que constituye su arte, pero sí el no dominar la mentira, el ser su propia víctima e impedir así toda nueva conquista en el campo de la realidad (Bazin, 1990, pp. 298, 299, 300).

Esta es la propuesta de Bazin para entender la realidad cinematográfica. Inclusive establece los roles en este proceso cinematográfico, que es también estético y de comunicación: el emisor —el cineasta que crea la ilusión—, responsable de construir un mensaje a partir del manejo de códigos; y el espectador, que identifica esa ilusión y se avasalla de forma cómplice. Ambos son responsables del proceso de sentido. Por eso en su crítica a la película *Germania, anno zero* (Rossellini, 1948), publicada en 1949, Bazin señala que la definición del realismo en el arte consiste en “obligar al espíritu a tomar partido sin engañarnos con los seres y las cosas” (1990, p. 232). Esta idea se conecta con la concepción del arte como juego:

En tanto son presentadas como entretenimiento placentero para un rato de ocio, las artes de contenido, particularmente las del tiempo o discursivas y las que trabajan con imágenes tienen en su emisión y recepciones algún resquicio de parecido con el sueño. Sin embargo, el emisor que obra y su receptor están despiertos, en pleno dominio de sus capacidades: saben que están jugando, a distancia del soñador que no sabe que está soñando, especifica Samuel Ramos (Palazón, 2006, p. 198).

La ilusión es necesaria para entender la realidad representada en pantalla. Por ello, el espectador establece un contrato con lo que ve y establece una distancia porque el arte es el terreno de lo imaginario, no de lo real. En *Al margen de "el erotismo en el cine"* (1957), Bazin hace hincapié en esta idea y responsabiliza al espectador:

Debo poder considerar lo que pasa sobre la pantalla como un simple relato, una evocación que no llega jamás al plano de la realidad, o en caso contrario me hago el cómplice diferido de un acto, o al menos de una emoción, cuya realización exige la intimidad. [...] No hay situaciones [...] cuya expresión esté a priori prohibida en la pantalla; pero con la condición de recurrir a las posibilidades de abstracción del lenguaje cinematográfico de manera que la imagen no adquiera jamás un valor documental (Bazin, 1990, p. 281).

La distinción entre la ficción y el documental constituye otro campo de estudio (Nichols, 1997), pero Bazin reflexiona sobre el tema en *Teatro y cine* (1951), cuando vuelve sobre la generación de la realidad representada que puede tener una naturaleza documental. La ilusión sobre las tablas se basa en convenciones admitidas por el público. En el cine, más bien, la ilusión se genera por esa sensación de realismo que impregna lo que se ve en pantalla. De ahí que la verosimilitud de lo representado sea fundamental en la experiencia, pero también depende de ella. En la praxis del espectador se cierra el círculo comunicativo.

Bazin utiliza diversas disciplinas para articular sus ideas, en particular la psicología. Como la experiencia cinematográfica depende menos de las intenciones del creador y más del comportamiento del espectador frente a lo que ve, la percepción de realidad es interna. El receptor tiene miradas múltiples, pero construye un único proceso de significación. Bazin señala en *A favor de un cine impuro* (1952) que, aunque la fotografía sea su materia prima,

no se sigue que el séptimo arte esté esencialmente llamado a la dialéctica de las apariencias y a la psicología del comportamiento. Si bien es cierto que apenas puede aprehender su objeto como no

sea desde el exterior, tiene mil maneras de actuar sobre su apariencia para eliminar todo equívoco y convertirla en signo de una única y sola realidad interior (Bazin, 1990, p. 110).

Esta realidad debe ser reconocible y se debe creer en ella para lograr la inmersión en el universo que propone el relato cinematográfico. Cuando el espectador participa activamente en la película, hace suyas las vivencias de los personajes, cree en la existencia de los fantasmas que pueblan lo proyectado, vive sus aventuras en el interior de un universo “no metafórico o figurado, sino espacialmente real” (Bazin, 1990, p. 191), determinado por las dimensiones de la pantalla y por los límites del encuadre elegido.

Como se aprecia, el pensamiento de Bazin es similar al de los autores mencionados y a la idea de que la reproducción fiel de la realidad no es arte.

## Conclusiones

En función de las posturas presentadas, se vincula el fenómeno estético con el proceso de comunicación. La obra de arte se inicia en la intencionalidad del autor, quien construye desde una realidad concreta que se transforma en algo distinto durante el acto creador, por lo que la realidad que se representa se inserta en un proceso de interpretación para el espectador. Bajo esta lógica, la significación que deviene en sentido se determina por el manejo de los códigos inherentes al discurso artístico, en función de un contexto que es determinante para la concepción del mundo que cada uno de los actores posee. En tanto constructo de realidad reconocible, el cine es la forma artística que otorga en la representación una mayor carga de verosimilitud para los espectadores. Pero en el proceso de mediación intervienen los elementos de la comunicación que hemos hecho notar. Al respecto, las teorías esbozadas por Bazin profundizan en lo cinematográfico, que es un fenómeno estético y de comunicación.

A partir de lo expuesto se pueden estudiar estas formas de representación de la realidad en función de sus elementos, concentrándose en uno o en más de ellos, sea el acto creativo desde el emisor, el código utilizado en la construcción del mensaje o las percepciones del espectador. Un corpus de obras fílmicas definido y acotado en torno a componentes plásticos, narrativos o de contexto puede analizarse desde una perspectiva interdisciplinaria que no descuide, según lo explicado, ni los condicionantes estéticos ni los que se vinculan con fenómenos de generación de sentido, afines al universo de la comunicación.

## Notas

- 1 Este texto parte del marco teórico de la tesis *Cine peruano y conflicto armado interno. Representación de la realidad cinematográfica en cuatro películas de ficción en torno*

- al tema, estrenadas en Lima entre 1988 y 2018*, elaborada para obtener el grado de doctor en Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Esta experiencia es distinta a la de la televisión, que en su representación de la realidad tiene su propio ideario de apariencia y de verdad (Bueno, 2000).
  - 3 Para propósitos del presente texto, el concepto de realidad se plantea como una construcción social (Berger y Luckmann, 2003). Lo real es sinónimo de realidad y no se relaciona con la definición que establece la corriente psicoanalítica (Lacan, 2009).
  - 4 El contexto se refiere a las condiciones en las que sucede el proceso de comunicación: elementos del entorno y condicionantes culturales que definen a los actores que intervienen en el proceso, así como las formas de codificación y de decodificación.

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1995). *Tratados de lógica (Órganon) II*. Editorial Gredos.
- Bazin, A. (1990) ¿Qué es el cine? Ediciones RIALP.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Berlo, D. (1984). *El proceso de la comunicación: introducción a la teoría y a la práctica*. El Ateneo.
- Bueno, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Gedisa.
- De Cárdenas, F. (2014). *El cine de Francisco Lombardi: una visión crítica del Perú*. Uqbar.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Paidós.
- Doig, C. (2015). La joven en tres películas de Buñuel. *Escritura y pensamiento, XVI-II(36)*, 207-239.
- Dudley, A. (2010). *What cinema is!* Wiley-Blackwell.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Editorial Planeta.
- Esqueda, L. y Cuevas, E. (2018). El cine como momificación del cambio: objetividad y duración en la teoría de André Bazin. *L'Atalante*, 26, 169-180.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Anagrama.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque*. Alianza Editorial.
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Cátedra.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. Siglo XXI Editores.
- Lerner, S. (2 de junio de 2018). La casa rosada. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/la-casa-rosada-por-salomon-lerner/>

- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- Malraux, A. (1959). *Psicología del cine*. Editorial Ji.
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Palazón, M. (2006). *La estética en México. Siglo XX. Diálogo entre filósofos*. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica.
- Perú 21. (12 de junio de 2018). Proyecto de ley sobre cine peruano causa polémica por intentar regular su contenido. <https://peru21.pe/cultura/proyecto-ley-cine-peruano-causa-polemica-regular-contenido-410132-noticia/>
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Universidad de Deusto.
- Roncagliolo, S. (18 de mayo de 2018). Karina, la (anti)influencer. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/karina-calmet-palito-ortega-anti-influencer-santiago-roncagliolo-noticia-520790-noticia/>
- Sánchez Vásquez, A. (1965). *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era.
- Watzlawick, P., Beavin, J. y Jackson, D. (1971). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Tiempo Contemporáneo.