



Vértices de la representación en *Éxtasis* de
Barroso (1996)
(aproximaciones fenoménicas entre literatura y
cinematografía)

Vania Barraza Toledo

Central Michigan University

En *Éxtasis* (Tornasol Films 1996) -de Mariano Barroso- Róber, Ona y Max han decidido robar a sus familias para cumplir el sueño de montar un bar en la costa. Después de hacer un modesto botín y de que Max sea detenido por la policía, los jóvenes dirigen su mirada a Madrid, ciudad donde reside Daniel, el padre del chico. Como Daniel, un afamado director de teatro, no ha visto a su hijo desde que éste tenía 9 años, la pandilla decide estafarlo haciéndole creer que Róber es su hijo abandonado. De esta manera, el filme comienza a desplegar un juego narrativo entre discurso y referente, hasta el punto de que el engañado padre le ofrece a su supuesto hijo el papel protagónico en el montaje de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Hasta aquí, es posible advertir un discurso en abismo o enmarcado -el relato dentro del relato- en tanto se asiste tanto a la manipulación discursiva de una identidad suplantada, como a la puesta en escena de una representación teatral: es decir, un doble proceso de espejismo representativo. Sin embargo, en la siguiente propuesta se desea explorar cómo este artificio de ilusión referencial no se agota en la historia narrada sino que, también, es preciso observar hasta qué punto un espectador ha de dejarse llevar por el mismo juego visual que Barroso le presenta en *Éxtasis*. Por eso, en este análisis se busca identificar este último proceso comunicativo como fenómeno esencial de lectura -verbal o audiovisual- de un discurso de ficción. Es decir, se propone revisar la crítica literaria y cinematográfica para proyectar diferentes modelos de estudios del discurso narrativo a este tipo de modalidad audiovisual.

Superando las diferencias de formato y de estructura entre el relato escrito y el cinematográfico, el esfuerzo de este estudio, entonces, es encontrar similitudes entre ambos procedimientos como una propuesta narrativa que se ofrece a un lector/espectador [1]. Por lo tanto, el propósito del siguiente estudio es explorar, mediante la crítica literaria, el fenómeno de interpretación audiovisual. Así, el objetivo general de este ensayo es actualizar los conceptos de verosimilitud narrativa en un discurso audiovisual, desde una perspectiva fenoménica del texto literario.

Más que probar o refutar una igualdad o desemejanza entre estos tipos de discurso, aquí se desea identificar el proceso por el cual un texto adquiere un sentido discursivo; es decir, qué elementos empíricos participan en el acto de interpretar un relato. Por lo tanto, se parte de la hipótesis general de la lectura en que un relato de ficción, escrito o visual, opera de acuerdo con una yuxtaposición entre un significado y su referente. Así, en la presente investigación se ha de observar cómo en la propia presentación /escritura de *Éxtasis*, es posible evaluar un proceso de interacción textual en el que un enunciado se aprehende como si fuese un referente extra-textual. Por lo tanto, a nivel del contenido -en un esfuerzo por reunir crítica literaria y audiovisual- se integrarán perspectivas tanto fenoménico-pragmáticas, como semióticas.

En la cinta de Barroso, el proceso fenoménico en abismo se organiza en tres dimensiones diferentes: a nivel de la diégesis; de la obra calderoniana y del medio (la cinematografía). Esta propuesta se concentra en el tercer aspecto del proceso comunicativo, esperando demostrar que la estructura de *Éxtasis* permite al espectador develar el proceso de representación audiovisual que éste experimenta ante el film.

1. La fenomenología: un método de observación

La fenomenología, más que un sistema de doctrinas filosóficas, es un método de reflexión basado en la lógica. Dicho procedimiento fue descrito originalmente por Edmund Husserl en *Investigaciones lógicas* (de 1901) e *Investigaciones lógicas e ideas* (editado en 1913). El método se caracteriza por observar, al mismo tiempo, tanto al sujeto como al objeto de un acto cognitivo. Por lo tanto, en el contexto del presente estudio, esta actitud de carácter epistémico se aplicará al evento de abstraerse de una realidad espacio temporal para dejarse absorber por un discurso cinematográfico (fenómeno que también ocurre con la lectura de un texto narrativo).

Lester Embree (1997), identifica cuatro etapas en la configuración del cuerpo de estudio fenoménico: 1. fenomenología realista, en búsqueda de las esencias de elementos; 2. constitutiva, caracterizada por la reflexión de la epochê husserliana; 3. existencial (de Levitas, Beauvoir, Merleau-Ponty, Sartre y Waldenfels) y 4. fenomenología hermenéutica de Gadamer y Ricoeur. Esta propuesta se identifica, en cierta medida, con la hermenéutica literaria aunque en la práctica no se desea reflexionar exclusivamente sobre el mensaje comunicado, las diferencias en la naturaleza del objeto percibido, ni tampoco plantear por qué ocurre el fenómeno. Más bien, se desea destacar el hecho de tanto la literatura como el cine -en cuanto sistemas narrativos- demandan una tal atención que permiten al destinatario abstraerse de la realidad espacio-temporal que éste experimenta en el momento de la contemplación.

En síntesis, se parte de la premisa que plantea que una conciencia y un objeto son dos entidades separadas en la naturaleza que en un determinado momento se ponen en relación por el conocimiento. Por eso, esta perspectiva intenta hacer una descripción directa de nuestra experiencia tal cual es y sin ninguna consideración de su génesis psicológica ni de las explicaciones causales del especialista, el historiador o el sociólogo (Merleau-Ponty 7). Es decir, la actitud fenoménica es una toma de distancia respecto de un acto contemplativo, como un “ponerse fuera de juego” (13) [2].

Tanto el cine como la literatura han sido estudiados desde perspectivas formalistas hasta de la recepción. Esto último incluye psicología de la percepción, cognitiva, emotiva, de la memoria o de la imaginación (con dicotomías entre lo real y lo imaginario; la alucinación y el espectáculo; el sueño nocturno o diurno; la “impresión de realidad”). En esencia, la propuesta husserliana inicial examina las estructuras de la experiencia como tal, evitando una explicación originada en las ciencias naturales; por lo tanto, la fenomenología no se identifica con metodologías puramente estructuralistas, ni menos con la psicología [3].

Tampoco parece útil reflexionar aquí si acaso el cine ha de ser definido en términos de “as a language system” (Metz *Language and Cinema* 17) o por el contrario, como constituido por ciertas propiedades psicomecánicas que conforman un “système des images et des signes prélinguistiques” (Deleuze *L'image-temps* 262), porque esto significaría hacer un estudio sintagmático o inmanentista del cine dejando de lado su relación con la literatura. Sería polarizar el estudio sobre aquella acción que, en este caso, se desea reunir entre la palabra escrita y la imagen, la *experiencia estética* que reanuda el sentido aristotélico de *aisthesis* (Waldenfels *De Husserl a Derrida* 121), y que consiste en dejarse fascinar por el signo poético.

En tercer lugar, y merece reiterarse, se desea descartar una perspectiva fenoménica orientada a la hermenéutica -como interpretación y actualización del discurso como texto escrito (Ricoeur 17)- porque aquí se busca nivelar el carácter representativo de

un discurso verbal y otro audiovisual. Por lo tanto, cuando un espectador percibe la plaza de un pueblo del sur de España (la primera toma del film *Éxtasis*), normalmente éste se deja llevar por la diégesis de la historia -y de acuerdo a los presupuestos comunicativos- se confía en que no diga, “esta toma corresponde a la primera escena de la película que estoy mirando”.

En consecuencia, lo mismo ha de ocurrir cuando lee la célebre expresión: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme ...”, ya que si los lectores-espectadores no se dejaran llevar por el acto performativo, quizá los cines estarían vacíos, pocos asistirían al teatro y/o, tal vez, se dejaría de leer *Don Quijote de la Mancha* (a pesar de ser una novela tan traducida a 400 años de la edición original de su primera parte). A lo mejor, dichas expresiones culturales estarían restringidas al espacio de la crítica y poco más.

2. Literatura, cine y representación

Durante mucho tiempo la relación entre la realidad y el cine fue un tema esencial del análisis cinematográfico (Konigsberg “Film Theory” 268). Esta crítica nominalista v/s idealista -centrada en los estudios sobre el cine soviético inicial (Casebier *Film and Phenomenology Towards a Realist Theory of Cinematic Representative* 34)- se ocupó con mucho interés en especificar si el cine es producto de una ilusión de realidad como el resultado de una interacción de tomas y planos, o más bien la representación del mundo fotografiado [4]. En un esfuerzo por integrar crítica realista y formalista, Irving Singer (*Reality Transformed* 1998) plantea que, en la cinematografía, tanto el significado de un texto como la estructura formal se dan cita en una transformación de la realidad. Aquí, lo retratado siempre es el producto de técnicas formalista e innovaciones creativas que le permiten a un realizador expresar lo que él o ella considera real en un mundo de apariencias (xiii).

Al respecto, Singer reúne la discusión entre contenido y forma postulando que

In its ontology neither this nor any other film can *duplicate* social, material, or spiritual realities. The originals can be represented, but only through transformations that adapt them to the needs and circumstance of cinematic art. However great its likeness to some object, no image can have the kind of being that this actuality retains as just the unique and transient entity that it is. Film reproduces reality by recreating it, by transforming it through the visual and auditory technologies designed for that purpose. (10) [5]

Este modelo, basado en la propuesta de Hugo Münsterberg (*The Film: a Psychological Study; the Silent Photoplay in 1916*), plantea que la situación de la experiencia cinematográfica es un producto de la imaginación motivada por determinadas técnicas visuales (primeros planos, ángulos, *flashback*) que no tienen ninguna relación con el mundo exterior [6].

Por lo mismo, conviene recordar que durante la época del Renacimiento se establecieron, para la cultura occidental, determinados patrones de lectura ya sea en relación con el estudio de perspectivas y formas visuales, así como en otras disciplinas del conocimiento. Llamaremos a estos estándares ‘modelos de lectura’ [7] que hoy en día son reproducidos y perpetuados por los medios audiovisuales de comunicación (Urrutia *Literatura y comunicación* 39). [8]

En la segunda escena de *Éxtasis*, los chicos asaltan el supermercado del padre de Ona. Las cámaras, en primeros planos que se van cerrando sobre los personajes a medida que avanza el tiempo de la trama, mientras se intercalan acciones que ocurren dentro y fuera del recinto: en el automóvil, Róber cuenta los segundos; en la tienda, Ona y Max siguen la misma contabilidad. En una realidad extra-cinematográfica es imposible estar en dos partes a la vez -menos mirar a una persona de tan cerca- pero gracias al montaje audiovisual es posible construir el mundo de esta forma simultánea que incluso pareciera “natural”. Así, el cine nos ha acostumbrado a mirar una escena desde ángulos en picado, contrapicado o primerísimos primeros planos cuando es poco probable que en una persona pueda estar sobre, detrás y/o en frente de otra en un mismo espacio temporal [9].

De este modo, el espectador contemporáneo se encuentra familiarizado con técnicas, tipos de enfoque y ángulos empleados en un montaje audiovisual, al punto que esta forma de mirada pareciera *natural*. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que aquello que parece tan normal hoy en día, no es más que el resultado de un desarrollo histórico de ciertos modos de ver, encuadrar y mostrar un tipo de realidad. Es decir, un proceso gestado a partir del renacimiento en el mundo occidental.

Por lo tanto, un discurso audiovisual se muestra transparente cuando de por sí es un modo artificial de presentar una realidad. En consecuencia, es posible advertir que la visibilidad de un mensaje cinematográfico (o escrito) genera cierta influencia en el espectador, no sólo por el contenido sino por el modo cómo se entrega ese contenido. Por extensión, incluso, se puede plantear que el lenguaje audiovisual entrega un mensaje ideológico no sólo por lo que muestra sino por la tradición de mostrar tal significado.

3. Vértices de la representación: ficción, significado y referente

La pregunta por lo real y lo artificial en las Letras se ha traducido en ¿Qué diferencia la escritura de la historia de la literatura de ficción? Desde el punto de vista del lenguaje -de los procedimientos representacionales- éstas no difieren en nada. Ambos discursos operan creando una coherencia narrativa, apuntando a un efecto de realidad.

Desde una perspectiva historiográfica, Hayden White (1974) observa similitud en ambas modalidades discursivas proponiendo el concepto de *emplotment* -o entramamiento- definiéndolo como “the encodation of the facts contained in the chronicle as components of specific *kinds* of plot structures” (“The Historical Text as a Literary Artifact” 193). Conforme a esta perspectiva, un lector puede encontrar técnicas de entramamiento tanto en una fábula imaginada como en un relato histórico.

En consecuencia, la propuesta de White plantea que los elementos de la Historia adoptan un entramamiento ya sea trágico, cómico, irónico o romántico a la hora de ser presentados en un orden lógico y estructurado ante un destinatario. En el discurso audiovisual, este mismo fenómeno de entramamiento se puede proyectar sobre un artículo periodístico, un documental, la telerealidad y el cine (este último como relato de ficción), sea por el encuadre, o por el contenido de la imagen. Los resultados de todas estas modalidades escritas o audiovisuales responden a una organización que no existe en la naturaleza del enunciado sólo de por sí. Por eso, la definición tradicional de “alguien dice algo a alguien”, se transformaría en alguien dice de *cierto modo* algo a alguien [10].

En un relato cinematográfico como *Éxtasis*, el significado, es decir, los eventos representados se exhiben como si éstos ocurriesen en un tiempo y espacio real: tres chicos (que son actores) se desplazan desde el sur de España a Madrid durante el verano-invierno de 1996. No obstante, el referente extra-textual de lo que se presenta en la pantalla del cinematógrafo (o de televisión, si se trata de un video) es el *set* donde se filmó de la película. Por ende, un destinatario aprecia en un texto literario o audiovisual -se trate de una película o un documental-un fenómeno llamado de ilusión referencial o *efecto de realidad* (Barthes 49), un proceso en el que los signos adquieren una significación como si fueran una ‘copia’ de un fenómeno situado fuera del texto [11].

Tal como White y Barthes, Mukarovsky (1934) observa desde un plano puramente estético que el signo artístico no es un testimonio inmediato o reflejo pasivo de la dimensión que sustituye. Un film o una novela son una construcción y una realidad en sí, pero en el espacio de lo creado. Mukarovsky desea comprobar que la verdad de la obra de arte es su propia realidad fundada; la expresión como práctica estética. Por consiguiente, la obra de arte no debe ser empleada como un documento histórico o sociológico porque la relación comunicativa entre la obra de arte y lo designado no posee un significado existencial (34).

Adoptando un marco de estudio basado en el psicoanálisis lacaniano, Jean Pierre Oudart denomina el fenómeno de la desaparición del *set* cinematográfico como el resultado de un proceso de *sutura* por cuanto una suma significante (*Somme signifiante*) de la imagen, adición visual que resulta debido a una forma de hipnotismo o ‘jouissance syncopée’ en la que el sujeto se ignora a sí mismo mientras se encuentra contemplando una escena audiovisual (37-39). Sólo así, el espectador cumple con la función de lectura del discurso audiovisual [12].

Al terminar la primera secuencia de *Éxtasis*, Róber visita a Max en la cárcel ya que éste ha sido detenido cuando intentaban robar al tío del primero. Entonces, Róber le cuenta de su plan para timar al padre de Max, Daniel. En la reunión, las cámaras enfocan a los chicos en primeros planos que se van cerrando a medida que aumenta la tensión dramática del diálogo. Al finalizar la escena, cuando Max le pregunta a su amigo cómo piensa hacerse pasar por él, Róber se quita las gafas de sol y en un primerísimo primer plano -o plano detalle- le muestra que en uno de sus ojos se ha puesto una lentilla de contacto verde con el propósito de suplantar su identidad.

¿Qué hará Róber? ¿Logrará engañar al padre de Max? ¿Cómo lo hará? En el plano del contenido, Herrnstein Smith (1968) ilustra cómo la estructura narrativa, mediante la expectación y el retardo de los eventos, impulsa al observador o al auditor de un texto a situarse en una constante acción participativa (en Bordwell y Thompson 45). Es decir, en la estructura global de la cinta, esta escena crea curiosidad respecto a lo que vendrá a continuación.

4. Medio, ‘sutura’ y *jouissance*

A nivel de la forma, dicha interacción cinematográfica de plano-contra-plano, la sutura o ‘ilusión de realidad’ se refuerza en la medida que un plano crea la expectativa del siguiente y la dirección de la mirada de los actores nunca coincide con la cámara. Cuando Róber descubre sus ojos de dos colores, el actor no mira de frente al espectador, sino que -cumpliendo con la convención cinematográfica-sutilmente sus ojos están desviados de la lente [13]. Las técnicas aquí descritas le brindan al espectador una sensación de completa visibilidad espacial a pesar de que

sólo ve una parte del todo (*The film studies dictionary* 234). Es decir, se produce un tipo de manipulación de la sensación de espacialidad y, por ende, de realidad.

La categoría de sutura ha sido aplicada por teorías marxistas como un fenómeno correlativo a la discusión sobre la conciencia de clases para estudiar la validez de discursos culturales como raza, género, sexualidad y nacionalismos (Chakravarty 443). Fue Daniel Dayan (1999) quien tempranamente examinó la propuesta de Oudart en el contexto de la ideología en los siguientes términos:

If, he argues, the system of suture renders the film's signifying practices invisible, then the spectator's ability to read or decode the film remains limited. In this way, this system allows the ideological effect of the film to slip by unnoticed and to become absorbed by the spectator. Film becomes hegemonic rather than reflection of reality. (Hayward *Cinema studies: the key concepts* 383)

Este planteamiento de Dayan generó opiniones a favor y en contra (ver Rothman "Against 'The system of suture'" 1999). Sin embargo, es importante insistir en que haya o no un manejo ideológico y en que el espectador carezca de o tenga libertad para interpretar un filme, el fenómeno de contemplación sólo se cumple en la medida en que se niega una realidad espacio temporal. Es decir, sólo si el espectador se dispone a actuar, tal como en el proceso literario, a favor de una suspensión voluntaria de la duda [14].

De momento, se desea hacer notar que mientras un espectador observa la película *Éxtasis*, éste no se pregunta si los hechos ocurrieron o no de ese modo. Tampoco se cuestiona el trabajo del director, asistentes, tramoyistas o artistas (a menos que se trate de un público especializado). Tal convención cumple con los presupuestos del relato moderno tradicional, es decir la historia o trama se cuenta sola adquiriendo verosimilitud mediante la contemplación. Esto es, que el texto tradicional -ya hemos mencionado que no importa su naturaleza sino su condición de exposición narrativa- niega ante el destinatario y a sí mismo su condición de ficcionalidad o de artificiosidad.

El relato ejerce su encanto por el mismo hecho de disimular el encantamiento. En consecuencia, es importante recalcar que no es la ficción como engaño lo que caracteriza el discurso literario o cinematográfico, sino la coherencia-verosimilitud-efecto de realidad del texto; por tal motivo, la categoría de análisis hasta aquí discutida con tanto interés es el fenómeno de aprehender un significado como si tuviese un verdadero referente.

Jean-Louis Baudry (1999) introdujo la categoría del *apparatus* para comparar la alegoría platónica de la caverna (en el libro VII de la *República*) y la técnica con la que se da una impresión de realidad cinematográfica. Es decir, existiría un paralelo entre el dispositivo que enmarca la percepción de los esclavos de la caverna descrita por Sócrates y el público ante una pantalla de cine. A pesar de las críticas de este modelo (Carrol 1999, Casebier 1991) conviene reconocer que esta propuesta sobre los dispositivos de representación es un interesante aporte para examinar elementos que retienen la atención contemplativa en un espectador porque aquí no se está discutiendo sobre la esencia del objeto percibido, sino la interacción como actuación o *performance*.

Tradicionalmente la ilusión de realidad "has been sought in the structuring of images and movement, in complete ignorance of the fact that the impression of reality is dependent first of all on a subject effect and that it might be necessary to examine the position of the subject facing the image in order to determine the *raison*

d'être for the cinema effect" (Baudry 773); por lo tanto, este modelo permite ampliar el marco de referencia para reflexionar sobre la proyección de una cinta audiovisual como proceso fenoménico. Además, contribuye a notar que, en lugar de cuestionar la validez semiótica de la representación, es también útil orientarse hacia los instrumentos de registro para más adelante observar si acaso, tal como lo sugiere Dayan y luego Urrutia, el disimulo de la base técnica en el discurso audiovisual tendría implicaciones ideológicas (39) [15].

En esta cinta de Barroso, cuando Róber se hace pasar por Max y se presenta ante Daniel en la audición de *La vida es sueño*, el joven se encuentra sobre el mismo escenario en donde ha de montarse el espectáculo calderoniano. El ángulo que lo encuadra se sitúa junto a Daniel, el director del montaje, y siguiendo la propuesta de Baudry, esta escena funciona como reveladora de la misma ilusión narrativa en la que el supuesto padre más tarde se dejará llevar: el espectador mira el teatro-como-engaño dentro del cine. Un montaje dentro del montaje en que se denuncia la situación comunicativa, es decir, el espectador puede ver los dispositivos que enmarcan la escenificación de una fantasía.

Perriam (2003) comenta que "Although Daniel marks down the new 'Max' as absurd and 'false' on his casting notes -and Bardem smartly plays the audition just the right side of unconvincing - [...] Daniel slips into the role of father - 'me gusta la idea de tener un hijo'" (Perriam *Stars and Masculinities in Spanish Cinema* 101), por lo tanto, conviene observar que el director de teatro, el modelador de una *performance*, adopta el papel de un personaje y se dispone a actuar también. De sobra está decir que así como Daniel se dispone a 'jugar-leer' a Róber como su hijo, un espectador-lector también se dispone a ingresar al mundo de la fantasía cuando se dispone leer un relato cualquiera que sea su soporte mecánico.

Róber establece una manipulación entre referente y significado, similar al tratamiento narrativo de una obra de ficción. Sin embargo, es cierto también que Daniel no tiene el antecedente de que se encuentra leyendo una artimaña porque desde una perspectiva comunicativa, el supuesto padre ha sido introducido al acto de lectura sin ninguna advertencia. Vale decir, tal como lo sugiere Baudry en el contexto del cine, el supuesto padre se encontraría en una especie de cueva descrita por Platón. Este hecho de verse inmerso en un tipo de realidad, sin tener advertencia cuál sería el límite entre *performance* y autenticidad, también se presenta en fenómenos tan corrientes como el radioteatro u hoy en día incluso, la tele-realidad.

Róber se (re)presenta bajo todos los preceptos discursivos de "ser Max": tiene unos 25 años, le dice a Daniel que su madre se llama Rosario Mendoza y tiene los ojos de dos colores. Siguiendo una perspectiva semiótica, es necesario tener en cuenta que la interpretación de Daniel sobre esta característica formal no es aleatoria.

La propuesta de Mukarovsky sostiene que la cualidad o cantidad general del arte se determina a través de un núcleo situado en una conciencia colectiva (30). En este caso, Daniel representa a una colectividad predispuesta de ver a Róber como Max. La identidad de "ser Max" se puede comparar con las precisiones para definir una expresión estética como actividad social e históricamente determinada (Lotman 69). Daniel identifica a Róber como su hijo porque estuvo con la madre del chico hasta que éste tuvo 9 años y sabe del antecedente de su particularidad en los ojos. Otro padre no podría hacer esta lectura, por lo tanto, Daniel es competente para jugar el rol de padre.

Lotman precisa que existen tres elementos propios para caracterizar un texto, es decir, aquellos componentes que permiten distinguir un discurso de otro. Primero, éste debe estar fijado por determinados signos; el texto de Max es el de una persona corporal (Max no es grafía, ni imágenes bidimensionales como en el discurso escrito

o audiovisual). Debe estar delimitado; es decir, la identidad de Max se define porque no es una chica, no es una persona mayor y/o su cuerpo no presenta discapacidades. Por último, para descubrir a Max como un 'texto' que se relaciona con los demás, es preciso estudiar su estructura y variantes estructurales.

Los ojos de Max y Daniel se pueden presentar como un binomio de "quien puede ver más allá", que aluden a la mirada del espectador. Paradójicamente, a pesar de que Daniel podría interpretar signos más allá de su contexto, él no puede escapar de su paradigma del arte glamoroso y no puede ver otra realidad sino la teatral. Dice que gracias al teatro ha aprendido a conocer el mundo, cuando en verdad, Daniel sólo comprende la representación artística como realidad. Por lo tanto, el juego de Barroso nos muestra un 'engaño' -o ilusión narrativa- como artificio discursivo tanto en la historia que se cuenta, como en la experiencia audiovisual que experimenta el espectador.

Sin dudas, *Éxtasis* permite revisar el juego narrativo que ocurre a nivel de lo narrado y como experiencia 'lectora' o audiovisual. Todavía queda por discutir la lectura que Róber hace sobre *La vida es sueño* en el film. Sin embargo, el propósito principal de esta propuesta ha sido explorar las conexiones fenoménicas que se presentan entre el cine y la literatura, evitando la interpretación basada en el puro contenido.

5. Conclusiones

En esta propuesta se ha buscado aproximar dos manifestaciones artísticas disímiles bajo el criterio de que ambas pueden ofrecer diversos grados de ficción a un lector-espectador. La ficción literaria y cinematográfica se produce porque el significado se asume o se aprehende como si fuese el verdadero referente textual de lo relatado. Es decir, el acto de contemplación estética se produce una yuxtaposición de planos entre texto y referente. Por esto, durante un proceso de 'lectura', los espectadores ya no sólo perciben un libro o una pantalla sobre la que se iluminan colores y formas, sino que pasan a experimentar una realidad estética.

El discurso dramático, el cine o la narrativa tradicional funcionan como un discurso que se niega a sí mismo. El efecto de verosimilitud se logra mediante la enajenación y el enmascaramiento porque se quiere hacer pasar el mundo creado como posibilidad real. Así funda su propio verosímil diciendo "no soy ficción soy realidad". En *Éxtasis*, la simulación de que un texto niega su naturaleza artificial cobra el carácter del relato en abismo porque Róber llega a autosugestionarse pretendiéndose Segismundo; Daniel cree que Róber es Max y, en el proceso de contemplación, el espectador percibe la película como si ésta tuviese un referente real.

Por lo tanto, un discurso narrativo ejerce un tipo de manipulación (que también puede estar sujeta a nivel de la ideología) no sólo por el contenido del texto, sino también por el mero acto mostrar una realidad que pareciera natural (por no decir 'real'). En consecuencia, *Éxtasis* ofrece una variedad de lecturas que representan diversos tipos de manipulaciones tanto literarias, como visuales, narrativas e incluso espaciales. De ahí que el trabajo de Barroso examine vértices de la representación que, en efecto, pueden discutirse desde las aproximaciones fenoménicas entre literatura y cinematografía.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. "Oedipus and the Sphinx." *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Trad. Martínez, Ronald L. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. 135-40.

Barraza Toledo, Vania. *Del folletín al reality: una aproximación teórica a modelos de lectura y consumo sobre la ficción y la realidad*. *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* (Mayo 2005). En procesamiento.

Barthes, Roland. "El discurso de la historia". *Estructuralismo y literatura*. Ed. Szabón, José. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972. 36-50.

Baudry, Jean-Louis. "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen y Gerald Mast. Nueva York: Oxford University Press, 1999. 760-777.

Blandford, Steven; Grant, Barry Keith e Hillier, Jim. *The film studies dictionary*. London: Arnold; Nueva York: Oxford University Press, 2001.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *Film Art: an Introduction* (1979). Nueva York: McGraw-Hill, 1993.

Carroll, Noël. "From Mystifying Movies Jean Louis Baudry and 'The Apparatus'." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen y Gerald Mast Nueva York: Oxford University Press, 1999. 778-794.

Casebier, Allan. *Film and Phenomenology Towards a Realist Theory of Cinematic Representative*. Nueva York: Cambridge University Press. 1991.

Cavell, Santley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Chakravarty, Paula. "Suture." *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. Ed. Roberta E. Pearson y Philip Simpson. Londres; Nueva York: Routledge, 2001. 443.

Dayan, Daniel. "The Tutor Code of Classical Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen y Gerald Mast. Nueva York: Oxford University Press, 1999. 118-129.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. París: Editions de Minuit, 1983.

----- *Cinéma 2. L'image-temps*. París: Editions de Minuit, 1985.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la Différence*. París: Éditions du Seuil, 1967.

Embree, Lester. "What is Phenomenology?" (1997) CARP's Home Page. 21 de octubre, 2005. <http://www.phenomenologycenter.org/phenom.htm>

Éxtasis. Mariano Barroso, dir. Tornasol Films, 1996.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: the Key Concepts*. Londres; Nueva York: Routledge, 2000.

Herrnstein Smith, Barbara. *Poetic Closure*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas* (1901). Trads. Manuel García Morente y José Gaos (1929). Madrid: Revista de Occidente, 1967.

----. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913). Trad. José Gaos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Konigsberg, Ira. "Film Theory." *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Eds. Michael Groden y Martin Kreiswirth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994. 268-273.

Lotman, Yuri (IUrii Mikhailovich). "El concepto de texto". *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978. 69-77.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona : Ediciones Península, 1975.

Metz, Christian. *Language and Cinema*. The Hague: Mouton & Co. N.V, 1974.

Mukarovsky, Jan. "El arte como hecho semiológico" (1934). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Ed. J. Llovet. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. 27-38.

Münsterberg, Hugo. *The Film: a Psychological Study; the Silent Photoplay in 1916*. Nueva York: Dover Publications, 1970.

Mitry, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Oudart, Jean-Pierre. «La suture». *Cahiers du cinéma* 211 (1969): 36-39.

---- «La suture». *Cahiers du cinéma* 212 (1969): 50-55.

Perriam, Christopher. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema. From Banderas to Bardem*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2003.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Rothman, William. "Against 'The System of Suture'." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen y Gerald Mast. Nueva York: Oxford University Press, 1999. 130-136.

Singer, Irving. *Reality Transformed: Film As Meaning and Technique*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

Urrutia, Jorge. *Literatura y comunicación*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1992.

Waldenfels, Bernhard. *De Husserl a Derrida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact". Richardson, Brian (ed). *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 191-210.

Notas

- [1] Según una perspectiva estética, es preciso enfatizar que si bien el cine participa de muchos rasgos del género dramático, el estudio de su poética también corresponde al de las artes plásticas. Por lo tanto, el relato cinematográfico es un género artístico que mantiene contactos tanto con la literatura como con las artes plásticas, pero también posee una naturaleza propia, una historia y subgéneros, diferentes de los estrictamente literarios. Sin embargo, a pesar de las diferencias de naturalezas discursivas, a continuación se pretende aproximar las circunstancias de enunciación de ambas propuestas narrativas en cuanto a situaciones comunicativas producto de una *performance* interpretativa.
- [2] De acuerdo a los propósitos de este proyecto, no conviene discutir sobre la naturaleza o esencia de la imagen cinematográfica debido a que el propósito de este trabajo es conectar experiencia de contemplación y referencialidad sin cuestionar la naturaleza última de esta referencialidad. Deleuze, por ejemplo, participa de la propuesta bergsoniana de que "ce sont les choses qui sont lumineuses par elle-même, sans rien qui les éclaire: toute consciente *est* quelque chose, elle se confond avec la chose" (*L'image-temps* 89), es decir, con una imagen de luz; mientras que la reflexión sobre la palabra escrita a partir de la propuesta de Derrida (*L'écriture et la différence* 1967) se ha caracterizado por un constante desplazamiento (411-12) o "in-aprehensión" (*deferral*) del significado, es decir, como enigma de significación (ver por ejemplo, Giorgio Agamben "Oedipus and the Sphinx").
- [3] De aquí el concepto de epoqué (suspensión del juicio) o reducción fenomenológica, de Husserl, como teoría del conocimiento puramente conceptual, es decir, aislada de algún conocimiento ya constituido porque de acuerdo a Merleau-Ponty, lo que sabemos del mundo, aun científicamente, lo sabemos a partir de una perspectiva nuestra o de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada.
- [4] La discusión sobre los límites entre el cine arte y la realidad en su momento la lideró André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma* 1958-1965) quien ejerció una importante influencia sobre las propuestas teóricas de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivette, en *Cahiers du cinéma* (Konigsberg 270).
- [5] De manera similar, D. Bordwell y K. Thompson consideran la representación cinematográfica como el resultado de una forma o sistema (en el sentido de estructura según la crítica formalista-estructuralista). Es decir, "We attribute unity to the film by positing two subsystems -a narrative one and a stylistic one- within the larger system of the total film" (43), por lo tanto, también se trata de una perspectiva que reúne forma y contenido.

- [6] De hecho, Singer enfatiza que “We do not think that the images *conform* to anyone’s mentality, either our own or the filmmaker’s. Though independent reality is not present in a film, it is represented by the transformations that enable us to make sense of the images that are present and *resemble* the real world. Reacting to these images, through our intellect and through our feelings, we respond to some prior reality as it has been transformed by techniques characteristic of this medium” (25). Por lo tanto, lo valioso de este aporte radica en reconocer que existe una reacción del destinatario ante la presentación de un cierto tipo de realidad.
- [7] Una mayor reflexión sobre la hipótesis de los modelos de lectura de la ficción y realidad en la existencia contemporánea se desarrolla en la tesis doctoral “Del folletín al *reality*: una aproximación teórica de modelos de lectura y consumo sobre la ficción y la realidad” (Barraza Toledo 2005).
- [8] Siguiendo a Urrutia, la estética renacentista “unificó el ángulo de visión, centrandolo en un punto que coincide con la proyección del ojo. Hay, pues, una visión unívoca que define una *verdad*. Y hay también, por lo tanto, unos teóricos límites de la visión que crean unos límites de la imagen. Ni siquiera el frío aparato técnico es, por lo tanto, inocente” (39). Así, es posible considerar por qué una modelización de la mirada, a la larga, puede corresponder con una modelación del modo de cómo percibir la realidad.
- [9] Tal como Münsterberg y luego Singer, desde una perspectiva de la recepción, Jean Mitry (*The Aesthetics and Psychology of the Cinema* 1997) también busca reconciliar las posturas formalistas y realistas; siguiendo a Königsberg “Mitry bases his theory on the simple phenomenological truth that reality is known only through the perceiving mind: what we ourselves perceive on the screen is always the product of the filmmaker's own perceptions of reality, and the filmmaker's perceptions are conveyed through such techniques of cinema as montage” (270). Al respecto, Stanley Cavell (*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* 1979) también desarrolla un trabajo que profundiza en la imagen cinematográfica en cuanto “efecto de realidad”, reflexionando sobre la naturaleza de lo observado.
- [10] Roland Barthes explica este fenómeno desde el punto de vista de la semiótica estructural para exponer cómo la enunciación histórica comparte las mismas estrategias narrativas que el discurso imaginario. De buenas a primeras, el discurso histórico pareciera ‘objetivo’ por una ‘ausencia’ del enunciador, lo que hace parecer -y nótese que sólo parecer- que “la [H]istoria se cuenta sola” (“El discurso de la historia” 41; Cf. Mukarovsky “El arte como hecho semiológico” 34). Es decir, al igual que lo planteado por Singer, en el relato historiográfico supuestamente no existe una focalización o modo de contar algo. Sumado a lo anterior, es posible advertir que el “Discurso de la *Historia*” se presenta como una exposición sin un tú, encubriendo al sujeto de la lectura (Barthes 41), por lo que aparentemente se defiende un grado de objetividad. Según dicha perspectiva, este tipo de relato totalizador se ordena ante un lector como si se tratase de una suerte de “verdad revelada”.
- [11] Bordwell y Thompson advierten que este fenómeno

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

