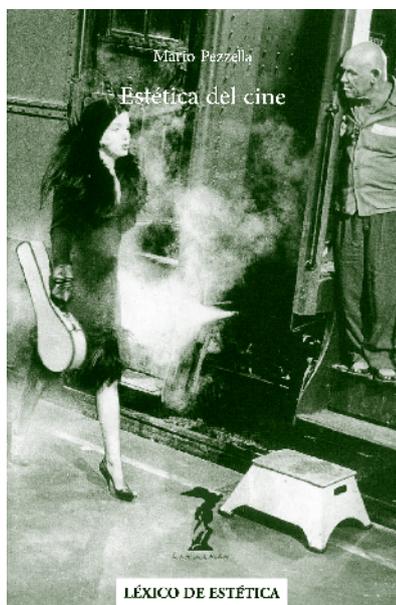


Reseña

ESTÉTICA DEL CINE

Mario Pezzella (2004), Madrid,
ed. La balsa de Medusa, 168 págs.



JOSÉ M. ARANDA SÁNCHEZ
Universidad Autónoma del Estado de México
arandasjm@gmail.com

En este libro, Mario Pezzella expone su visión de un polícentrismo en la estética del cine, considerado como el arte más emblemático de la modernidad; pero que desde hace un tiempo ha perdido su lugar hegemónico como representación de masas, siendo sustituido por formas más actuales del espectáculo, desde la televisión y las nuevas técnicas de comunicación, especialmente las electrónicas. Por ello, afirma, la imagen cinematográfica corre el riesgo de parecer rebasada frente a tecnologías mucho más refinadas, no obstante haber creado la posibilidad de una sociedad del espectáculo con sus consecuencias políticas y estéticas.

Interesa destacar que la reflexión de Pezzella se genera en plena época de lo que se ha dado en llamar la “estética difusa”, pues tiene que ver con la realidad material de las cosas; y se presentaría, en tanto fenómeno contemporáneo, como vehículo de la progresiva desensibilización ante una inflación de la belleza. Por lo tanto, estética y vida cotidiana se ven indisolublemente ligadas por el estado de relación tan continua como imperfecta entre sujeto y objetos, eventos, fenómenos, ya sea en la forma que deriva de las prácticas “anestésicas” de la cultura digital, como en la que tiene su origen en esas otras conductas “euforizantes” consistentes en la exaltación de comportamientos controlados dentro del ámbito de lo social: entretenimiento y distracción.

La idea-fuerza que guía el primer capítulo es que el cine se nutre y es la acumulación de todas las formas de visualización de los tiempos y los ritmos prefigurados de las máquinas modernas, de tal modo que todos los problemas del arte contemporáneo solo en el cine encuentran su formulación definitiva (Walter Benjamin). Al paralelo con lo que sucede en el trabajo industrial, en las metrópolis el universo perceptible es invadido por una serie de señales que cuesta asimilar a la experiencia tradicional. La discontinuidad se encuentra en el modo de ser, de ver, de relacionarse con los otros. La experiencia se configura, en términos generales, como un montaje del disparate. “Su significado siempre se obtiene en un segundo grado y de algún modo se une a la serie fragmentada de las percepciones” (Pezzella, 2004: 14).

El cine expresa el modo perceptual de la modernidad y su manera de abrirse al mundo. El intento del hombre de ciudad por establecer un orden en el difuso caos producido por el *shock* y los estímulos deriva nada menos que en la pantalla, que sirve para ese objetivo; sin olvidar que nos encontramos con un puro montaje que atiende solo una parte de las múltiples y mutables impresiones ocurridas.

Configura esa estética el diferenciar un conflicto interno característico de la historia del arte cinematográfico, en la medida que el cine denominado espectáculo estimula la identificación pasiva y casi el estupor mágico del espectador, mientras que el cine crítico-expresivo, en oposición, busca llevar al espectador a profundizar y elaborar críticamente el fluir de las imágenes que transitan ante sus ojos. De ahí que insista en que el arte del montaje pueda moverse en dos direcciones excluyentes: hacia la creación de una ilusión espectacular, que literalmente enajena al espectador, o en la dirección de la composición de las imágenes complejas y fragmentadas que exigen una continua labor de interpretación. El punto es que, en el cine, conviven y se encuentran las dos tendencias.

El cine es el síntoma expresivo y a la vez el antídoto de la distracción de la experiencia moderna. Nos revela un verdadero “inconsciente óptico”, dilatando y dividiendo todos los pequeños gestos y haciéndolos presentes al espectador. El gesto es la verdadera célula originaria del cine crítico-expresivo, lo que le aleja de la recepción distraída del cine espectáculo. Mientras en el cine crítico-expresivo el emerger de los fantasmas y los delirios de la modernidad se une a una forma simbólica que permite la comprensión y la integración, tal vez como intento de reconocer y alterar el carácter traumático de la experiencia. A la inversa, el cine espectáculo funciona como una válvula de escape, como “inmunidad” fisiológica contra el imaginario psicótico de la modernidad: en lugar de integrarlo y reflexionar, nos habituamos a él, alegorizando la patología como normalidad. Así, permite aceptar con gusto la brutalidad de la violencia.

Por ello el cine, ‘más perceptivo’ que otras artes, si consideramos la lista de sus registros sensoriales, es igualmente ‘menos perceptivo’ que otras artes en cuanto se considera el estatuto de estas percepciones y no su número y su diversidad. “Porque sus percepciones (las del cine), de algún modo, son todas falsas. O mejor dicho. La actividad perceptual es real..., pero lo que se percibe no es el objeto real, es su sombra, su fantasma, su doble” (Pezzella, 2004: 31-32). Si el cine crítico expresivo tiende a exhibir la imagen como imagen y la apariencia como apariencia, solicitando la participación crítica del espectador, el cine espectáculo, enseña la apariencia en cuanto “realidad, atenuando hasta el límite de lo posible la diferencia entre “ficción” y “realidad”. Asimismo, en el cine crítico expresivo el fantasma se develará, en primer plano, como fantasma.

Del segundo capítulo interesa destacar lo siguiente. La relación mimesis-magia, es decir, la búsqueda de una impresión de realidad, de reproducción de la corporeidad y fisicidad originaria del objeto representado. Aquí se insiste en que es el espectador quien contiene una tendencia a percibir como real lo representado y no lo que hace posible la representación (el material tecnológico), atravesando ese material, pero sin asumirlo como tal. Se relaciona también, por supuesto, con la presencia de una potencia mágico-mimética en el interior de sus formas de representación. En el cine la mentalidad mágica aflora en el interior de la modernidad. En efecto, en el cine, capaz de reproducir la naturaleza de los objetos y los cuerpos, los límites de la fotografía son superados añadiéndole a su objetividad inmóvil una dimensión que le faltaba: el movimiento en el tiempo. “Por primera vez la imagen de las cosas es la imagen de

su propia duración y casi la momia de su propio cambio. Al igual que un moderno simbolismo funerario, el cine opone la imagen persistente del movimiento vital al transcurso inexorable del tiempo” (Pezzella, 2004: 47-48). En el cine aflora el sentido profundo que pertenece a toda imagen simbólica, reino intermedio entre los registros extremos de la psique. “Para que esta cooperación de estratos opuestos sea posible, deben coexistir conscientemente y en completa contraposición. El cine crítico nace según un principio de *coexpresividad* -el término es de Panofsky- o de composición, entre la reflexión que destruye toda falsa inmediatez y el fondo onírico, pre-gramatical, inconsciente, de la imagen” (Pezzella, 2004: 54).

Otro tema central es el “predominio de la mirada”, puesto que en el montaje del cine espectáculo la ilusión de lo inmediato no es sino el fruto de una técnica refinada de simulación que busca cancelar cualquier vestigio de artificialidad en la imagen. Se subraya que tal concepción implica una “fe ciega en lo visible”. La hegemonía adquirida por el ojo sobre los demás sentidos, el gusto y la necesidad que una sociedad tiene de especularizarse.

Similar predominio de la mirada deriva de las constelaciones míticas e imaginarias en las que el hombre occidental ha concebido su relación con la naturaleza. También la percepción se ha modelado según el arquetipo heroico del conflicto y de la victoria sobre todo aquello que parecía extraño e irreductible a la conciencia y a su mirada dominante, relegando a un segundo plano cualquier otra posibilidad de relación con el mundo (Pezzella, 2004: 63).

En el tercer capítulo, intitulado “La narración y lo visible”, Pezzella nos demuestra, con variadas referencias a obras cinematográficas, el camino no lineal que ha seguido el cine para alcanzar a la plena continuidad narrativa y el efecto de realidad que hoy observamos. “Si en la primera versión la irrealidad del tiempo cinematográfico queda todavía fuertemente subrayada, en la segunda, el ritmo apremiante induce a un efecto de verosimilitud que nos envuelve hipnóticamente en el suceso narrativo” (Pezzella, 2004: 69). El artificio productivo ha aumentado enormemente: con él, también el poder de ilusión de la imagen. Por lo tanto, si el *travelling*, los movimientos de la cámara, la variación del punto de toma, conducen a la construcción del espacio del cine tal y como hoy lo percibimos, el montaje alterno y sus cortes conducirán a la plena codificación de su temporalidad.

A lo anterior se agregan dos ideas relevantes: “el narcisismo del espectador”, esto es, que el esteticismo espectacular surge como una subrogación de la autonomía individual y de la personalidad diferenciada que, en efecto, tiende siempre a debilitarse cada vez más; y el “voyeurismo” y “fetichismo” de la producción espectacular. En efecto, se trata de otra tardía potencia fascinadora derivada de la modalidad propia de la visión, o mejor aun, de la relación que se establece entre el que ve y el que es visto, entre un espectador y la historia.

Asimismo, “la imagen mental” es consecuencia del predominio de lo “visible” sobre lo “narrativo”, como se constata en el cine expresivo de los últimos decenios, tal y como lo mostró Hitchcock en muchas de sus películas.

Existe, finalmente, un sentido obtuso en el cine, mismo que va más allá del significado “informativo”, y del “simbólico”, que nos remite a un concepto o ideología consciente: lo “pensado” por el autor, el “mensaje” del film. Ese otro sentido, “evidente, errático, obstinado”, está más allá de lo sensato y lo mensurable, lejos de toda medida, puesto que tiene algo de “excesivo o de exagerado” respecto a los significados “informativos” y “simbólicos”.

Gracias a él, algunos elementos de las escenas asumen un relieve que envía más allá de su ser inmediato y literal; solo que el significado de este reenvío no es claro y evidente, es más, parece en cierto modo inalcanzable, huidizo. La imagen, entonces, me inquieta. Me obliga a una lectura interrogante, me obliga a una interpretación (Pezzella, 2004: 107).

Una reseña del filme *Fitzcarraldo*, de Herzog, ilustra su reflexión y cierra el texto.