

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

IZTACALA

LA OBRA DE ARTE CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO
ABIERTO PROCESUALMENTE CONSTITUIDO EN LA
INTERPRETACIÓN: ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE
CINEMATOGRAFICA *PERSONA* DE INGMAR BERGMAN.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A:

PAOLA MINDI CASTRO MUÑOZ

ASESOR: LIC. ESTEBAN CORTÉS SOLÍS

SINODAL: LIC. CARLOS FERNÁNDEZ GAOS

SINODAL: LIC. MARIO DÍAZ CONTRERAS



TLALNEPANTLA, ESTADO DE MÉXICO

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A TODAS AQUELLAS PERSONAS QUE GENERAN EN MI SENSACIONES,
SENTIMIENTOS Y PENSAMIENTOS.

ÍNDICE

| | Página |
|---|-----------|
| RESUMEN | 3 |
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| 1. LENGUAJE DEL ARTE | 7 |
| 1.1 ¿QUÉ SE ENTIENDE POR ARTE? | 7 |
| 1.2 ELEMENTOS QUE SE IDENTIFICAN DENTRO DEL ARTE | 15 |
| 1.2.1 Signo | 15 |
| 1.2.2 Alegoría | 16 |
| 1.2.3 Símbolo | 17 |
| 2. LECTURA DE IMÁGENES | 19 |
| 2.1 MÉTODO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO | 23 |
| 2.2. ENFOQUE ESTRUCTURALISTA Y POST ESTRUCTURALISTA | 28 |
| 2.3 PSICOANÁLISIS | 30 |
| 3. CINE | 34 |
| 3.1 HISTORIA DEL CINE | 35 |
| 3.2 ¿QUÉ ES EL CINE? | 40 |
| 3.3 ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO | 46 |

| | |
|--|------------|
| 4. EL TRABAJO CON LA OBRA DE ARTE: ANÁLISIS DE <i>PERSONA</i> DE INGMAR BERGMAN | 64 |
| 4.1 FICHA TÉCNICA | 64 |
| 4.2 SINOPSIS | 64 |
| 4.3 ACERCA DE <i>PERSONA</i> , SEGÚN ALGUNOS AUTORES | 66 |
| 4.4 ACERCA DE <i>PERSONA</i> , SEGÚN INGMAR BERGMAN | 71 |
| 4.5 ESTRUCTURA TEÓRICA QUE GUÍA EL ANÁLISIS DE <i>PERSONA</i> | 81 |
| 4.6 ANÁLISIS DE <i>PERSONA</i> | 89 |
| CONCLUSIONES | 111 |
| REFERENCIAS | 116 |

RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito plantear el carácter de la obra de arte como un objeto que constituye una imagen símbolo, la cual encierra una significación estética, convirtiéndose así en un elemento mediador entre el artista y el receptor. Alrededor de ello se elabora una reflexión entorno a la imagen de arte, (obra de arte); tal reflexión abarca cuestiones relacionadas tanto con la creación artística como con el análisis de la obra de arte. Tal elaboración se encuentra enmarcada por dos conceptos principalmente: 1) la obra de arte como un objeto que encarna deseos; la creación artística corre en relación a una falta, la cual se experimenta a partir de la imposibilidad del lenguaje, cuya existencia abre un abismo entre la palabra y la cosa, entre el ser y la representación. 2) la imagen, figura de la obra de arte, en tanto se ubica dentro de lo visible, pero fuera del mundo fáctico, se encuentra atravesada por apropiaciones y expropiaciones, su sentido implica una lucha, no pertenece sólo a uno; dentro de este marco, la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una imagen de arte está centrada en el reconocimiento de la propia experiencia estética con dicha imagen. Bajo este orden, la experiencia estética se sitúa como el punto de partida para el trabajo con la obra de arte y aún más allá, la experiencia estética, como el elemento que contribuye a la composición y creación de la obra. En este sentido la obra de arte, constituye un objeto abierto, en la que el gozador, sobre un hecho de arte ya producido, organiza y estructura, colaborando a hacer la obra; lo cual quiere decir que una obra de arte no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, y ese decir no se acaba en el presente, se continúa en el futuro. De ahí que la experiencia estética se erija como una experiencia abierta, concepción interactiva en la que el objeto aparece como procesualmente constituido en la interpretación. Derivado de ello se concluye que la obra de arte actúa no sólo para el creador sino que ésta constituye un espacio también para el espectador, quien en su decir y su actuar sobre ella, contribuirá a hacerla. De esta forma, la obra de arte se contemplará como un espacio para el sujeto y la elaboración de su deseo.

INTRODUCCIÓN

Abordar cuestiones o temas relacionados con el arte suele considerarse una tarea un tanto complicada; tal dificultad se encuentra relacionada con el hecho de que sea imposible hayar una única y definitiva definición para el término arte. No obstante tal cuestion, el presente trabajo aborda un tema relacionado con el arte, cuyo interés se encuentra alejado del intento de construir una definición para éste término, sino mas bien se trata de revisar una cuestión relacionada con el arte, es decir, con la manifestación de imágenes – símbolo constituyentes de obras de arte y la función o el espacio que éstas ofrecen tanto para el creador como para el espectador, quien se considera que una vez que se ha enfrentado a la obra tendrá la posibilidad de convertirse también en creador.

De esta forma, el presente escrito constituye una elaboración a través de la cual se intenta presentar a la obra de arte como el medio a través del cual el artista trata de traducirse, de explicarse la realidad en la cual se encuentra, su situación y circunstancia en el mundo; de esta forma la creación artística corre en relación a una falta, es decir, no hay creación sino a partir de una falta, la cual se experimenta a partir de la imposibilidad del lenguaje, cuya existencia abre un abismo entre la palabra y la cosa, entre el ser y la representación. Es así que la imposibilidad del sujeto de traducirse por completo, lo empuja a realizar posibles traducciones por medio de algo reconocido socialmente como la creación artística.

Se trata un tanto de reconocer el mecanismo de sublimación del cual el artista ha echado mano, así como también reconocer tal mecanismo en el espectador, quien lo acciona a partir de su apropiación de la obra, creando a partir de ella, otro objeto que si bien contendrá una lógica propia también será una continuación de la obra anterior: el espectador contribuye a hacer la obra, en su decir y su actuar.

Bajo esta lógica, se considera además que la obra de arte, manifiesta en una imagen – símbolo, constituye la manifestación de una actividad que logra una

reconciliación entre el principio del placer y el principio de la realidad (Freud, 1911).

Tal cuestión apunta a la imagen como un objeto que encarna deseos; a través de la creación de una obra el sujeto se manifiesta como creador de una realidad virtual; en este sentido de acuerdo con Sánchez Vázquez (2004), el arte como ilusión, se ubica en la realidad virtual y por lo tanto se encuentra fuera del mundo fáctico o realidad fáctica. Derivado de esto, la imagen, figura de la obra de arte, en tanto se ubica dentro de lo visible, pero fuera del mundo fáctico, se encuentra atravesada por apropiaciones y expropiaciones, su sentido implica una lucha, no pertenece sólo a uno.

En este sentido, aludiendo al cine como una manifestación del arte, cuya expresión implica la exposición de imágenes; apuntando hacia la experiencia estética de ver cine, Lauro Zavala (2003) propone un modelo que plantea la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una película, cuyo interés principal está centrado en el reconocimiento de la experiencia estética de ver cine. Es así como la propuesta de este autor está rodeada por la idea de que a partir del reconocimiento de lo cinematográfico, el espectador que realiza el análisis podrá reconocer en la pantalla cinematográfica un espejo a partir del cual es viable documentar sus fantasmas, su sensibilidad y sus elecciones afectivas siendo posible, a partir de esta conciencia, que radique una posibilidad de transformación.

De esta forma se vislumbra que la tarea de análisis cinematográfico es un trabajo que supone un reconocimiento de la propia experiencia de ver una película. Bajo este orden, no hay reglas ni criterios para la interpretación, sino claves interpretativas o hipótesis que serán formuladas por el analista, a partir de sus propios deseos y de su propia experiencia estética con la obra de arte.

De acuerdo con lo anterior, la labor de análisis cinematográfico introduce la idea de la experiencia estética como el punto de partida para el trabajo con la obra de

arte, y aún más allá, la experiencia estética, como el elemento que contribuye a la composición y creación de la obra.

Desde este punto de vista se considera a la obra de arte como un objeto abierto, aludiendo a lo que Eco (1979) formula como la obra abierta, basándose en una valoración teórica mental del gozador sobre un hecho de arte ya producido, en la que el gozador organiza y estructura, por el lado de la construcción, colaborando a hacer la obra; a su vez Sánchez Vásquez (2004) ha mantenido dicha formulación mencionando que una obra de arte no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, y ese decir no se acaba en el presente, se continúa en el futuro. De ahí que la experiencia estética se erija como una experiencia abierta, concepción interactiva en la que el objeto aparece como procesualmente constituido en la interpretación.

Lo anterior constituye el punto principal de este trabajo, que si bien dentro de su estructura incluye el trabajo realizado con la obra de arte cinematográfica *Persona* de Ingmar Bergman, no se trata de una labor que intente interpretar psicológicamente la obra o los personajes, lo cual estaría fuera de la lógica de este trabajo, sino más bien se trata de hablar de lo que la obra habla y por medio de ella tratar aspectos sobre cómo la creación artística y finalmente la obra de arte constituyen un espacio para que el propio creador elabore su deseo y más tarde tal objeto de arte sea también el lugar que convoque al espectador para que a través de ese objeto él mismo elabore su propio deseo y a su vez la obra de arte continúe construyéndose, una vez que ésta no ha sido concluida totalmente por el “primer” creador, ya que siempre habrá algo que falta, lo cual será la oportunidad para continuar creando.

Esí, el presente trabajo se conforma a lo largo de cuatro capítulos, los cuales presentan particularmente aspectos relacionados con la obra de arte y su análisis, para finalmente concluir sobre la posibilidad que proporciona la articulación de ambos elementos.

1. LENGUAJE DEL ARTE

En conferencia sobre los problemas de definir el arte, Castro (2004) mencionó que es una certeza que los miembros de todas las culturas han contado historias, dibujado, pintado, esculpido, bailado, cantado y representado acontecimientos, aun cuando estas actividades hayan estado ligadas a funciones sociales, rituales, o la preservación de su memoria histórica, y que las habilidades que se despliegan en su realización son socialmente respetadas y valoradas. Por tanto no puede admitirse negar el que el arte es algo.

Así es posible observar que el arte se encuentra ligado a las condiciones culturales de cada época, constituyendo particularmente en occidente una práctica institucionalizada; de forma que a través del arte es posible expresar ciertas cualidades e ideales imperantes en un determinado espacio temporal.

Sin embargo, la creación artística no contempla únicamente la cultura sino al creador, por lo cual no resulta fácil establecer cuán estrechamente integrado con la vida y cuán expresivo del modo de vivir puede ser el arte (Herskovits, 1974).

Por tal motivo, la primera parte de este trabajo se propone abordar el arte desde lo que se ha entendido y planteado históricamente acerca de este concepto, así como establecer lo que en este trabajo se entiende por arte a partir de sus componentes y la relación de éstos con el objeto de llevar a cabo una creación artística.

1.1 ¿QUÉ SE ENTIENDE POR ARTE?

La cuestión de qué se entiende por arte no es característica de un único momento histórico, sino que aquello que se entiende por arte y las asociaciones que se

hacen en torno a ello, han estado siempre ligadas a un determinado contexto histórico.

Lo anterior denota que tanto el concepto de arte como a lo que a él hace referencia, representa un sistema dinámico e inacabable, objeto de constantes cuestionamientos y transformaciones.

Por lo tanto, es necesario considerar que el arte y sus transformaciones se encuentran en una interrelación histórico social, en conjunto con las rupturas de los paradigmas artísticos (Muñoz, 2004). De tal modo, los rasgos distintivos que han caracterizado al arte en determinados momentos de la historia corren en relación con ésta así como con el paradigma imperante en ese momento, de esta manera, se entiende que la distinción y caracterización del arte no ha permanecido unívoca.

A este respecto Gombrich (1992) enumera los rasgos que han sido considerados para distinguir al arte a lo largo de la historia, los cuales a su vez han sido cuestionados:

En un primer momento se tiene que el arte es considerado como productor de belleza, a esto es asociada la experiencia estética, es decir, se considera que hay belleza cuando el arte es capaz de producir un choque, una experiencia sensorial: la experiencia estética que conlleva un impacto al espectador.

Posteriormente, se considera que la tarea del arte es reproducir la realidad, de esta manera, el arte es exclusivo para reproducir aquello que se encuentra en la naturaleza, siendo la tarea del artista el colocar en su obra la realidad o la naturaleza tal y como ésta se presenta.

En un tercer momento, el arte es entendido como creador de formas. En este momento se observa que la tarea del artista ya no es sólo representar sino crear

formas. Esta noción de forma, de acuerdo con Langer (1966) corresponde a una articulación, a la conformación de una estructura a partir de la relación de factores, a la reunión de un todo.

Un cuarto rasgo, el cual es predominante en el momento actual, el arte es entendido como expresión; en este sentido, se entiende la expresión como un lenguaje, pero un lenguaje que va más allá de las palabras y de un código establecido; esto implica ampliar el concepto de comunicación –contemplada como función del arte- de manera que éste pueda abarcar aquellas interacciones humanas que producen algún tipo de reacción, emoción o sensación, más allá de una transmisión de significados.

A través de la identificación de los rasgos que distinguen al arte se puede observar la relación de cada uno con ciertos movimientos artísticos, pero más profundamente esto denota las transformaciones en las formas de ver y tratar con el objeto o contenido de representación del arte (Cirlot, 1986).

De esta forma, se facilita comprender las características del objeto del arte y sus transformaciones en el curso de la historia; así observamos que el objeto se ha modificado en relación a su cercanía con el sujeto.

Por tanto, se tiene en un principio el predominio del realismo en la representación del objeto, no se explora el objeto, el arte se sirve de las técnicas para representar con fidelidad el objeto y el artista lo es en tanto cuenta con la habilidad de llevar a cabo con eficacia esta tarea.

Posteriormente se encuentra un objeto construido, que paralelo al desarrollo de la objetividad en la representación, se desenvuelve la interpretación y la pura expresión del creador, teniendo con esto objetos de arte construidos y deformados según la propia subjetividad del creador.

A continuación, se ubica un empeño ubicado en lo espiritual del objeto, se trata de descubrir su esencia, de construir formas nuevas. De esta forma, se buscaba hacer aparecer el lado ordinario invisible del objeto, en este sentido se concebía una dualidad en la composición el objeto y el sujeto.

Ahora se halla el predominio del sujeto sobre el objeto, entendiendo con esto el simbolismo como constante del pensamiento humano, como modalidad artística, descansa en una aniquilación de las cosas, en una ruptura de sus límites. Predominio de imágenes para dar un sentido.

Hasta este momento se ha advertido acerca de la transformación de los rasgos que caracterizan al arte, los cuales están vinculados con las relaciones que se establecen entre el objeto o el contenido de representación del arte y el sujeto.

En este sentido, es posible advertir que para abordar o entender una pieza artística es necesario colocarse en el lugar del creador, es decir, tener comprensión de su momento histórico, su cultura y su propia historia.

A partir de lo anterior, es posible introducir ahora una cuestión relevante en torno a teorizaciones realizadas alrededor del arte, con el fin de comprender su origen. A este respecto, se hablará del arte como mediador entre el deseo y su satisfacción.

Para entender el arte como mediador es necesario enfocarse y hablar de teorías psicológicas que explican el arte, en este sentido es ineludible atender al psicoanálisis como la teoría psicológica que ha puesto mayor atención al arte y lo que él implica, teniendo en cuenta también que la esencia de la función artística es inaccesible para el psicoanálisis, como Freud (1910 [1970]) lo manifestó en su ensayo *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*; entendiendo así que hay un grado de libertad del sujeto que el psicoanálisis no puede discernir, que de alguna manera la esencia de la operación artística resulta inasequible.

Por consiguiente, para comprender a lo que se hace referencia cuando se habla de arte como mediador, es preciso enfatizar en el concepto medular en el trabajo de Freud sobre el arte: la sublimación.

Para hablar de sublimación tiene que hacerse referencia a la energía libidinal, que se encuentra relacionada con el concepto de sublimación y éste a su vez con la creación. Se entiende por libido la energía psíquica, que es de origen sexual y que se manifiesta en dos especies de pulsiones: la sexual -que se sitúa en el inconsciente- y la de auto conservación -que pertenece al sistema consciente, al yo-, siendo una transformación de la pulsión sexual, la cual obedece a la opción por la vida, a la entrada a la cultura y por ende a las representaciones (Gutiérrez y Bori, 2004).

O como Baz (2000) menciona, la libido equivaldría a las vicisitudes del deseo, entendiéndose por carga libidinal el que un objeto se vuelva deseable, incluso sobreestimado, en función de la dinámica inconsciente del sujeto. Así, Lacan (1959) habla de un apuntalamiento no hacia la satisfacción de una necesidad, sino en el deseo de otro, en el campo de la transubjetividad (deseo del Otro).

Así, Gutiérrez y Bori (2004) explican que, permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama facultad para la sublimación, es decir, la sublimación es un proceso que implica cierta modificación de una meta. Se trata de una inversión libidinal, la libido reorienta su camino, para en lugar de ser movida hacia una meta sexual y un objeto sexual, es reorientada hacia una meta no sexual y un objeto no sexual.

En este sentido, Freud (1910 [1970]) explica que los hombres, en su mayoría, consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual es apropiado para suministrar estas aportaciones pues resulta susceptible de sublimación, esto es, puede sustituir un

fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente valiosos.

En este sentido, el mecanismo de sublimación se encuentra ligado a una serie de obstáculos, implícitos en la cultura, los cuales al impedir la realización de ciertos deseos provocan la emergencia de ciertos mecanismos tales como la represión, o en este caso, la sublimación. Así, la sublimación permitirá responder, sin represión, a las exigencias de la cultura.

En consecuencia, al hacer referencia al concepto de sublimación -considerándolo como el medio primordial para la creación artística- es necesario entretenerlo con la cultura y las restricciones que ésta impone y en las cuales éste encuentra su base.

De acuerdo con Freud (1929 [1930]) en *El malestar en la cultura*, un rasgo característico de una cultura es la forma en que son reguladas las relaciones de los hombres entre sí; así, el carácter esencial de la cultura reside en que los miembros de la comunidad restringen sus posibilidades de satisfacción, mientras que el individuo aislado no reconocía semejantes restricciones. Por lo que el primer requisito cultural será que todos sus miembros hayan contribuido con el sacrificio de sus instintos.

Por consiguiente, la libertad individual no es un bien de la cultura, contrario a eso, el desarrollo cultural le impone restricciones al individuo; por lo que el anhelo de libertad se dirigirá contra determinadas formas y exigencias de la cultura o contra ésta en general.

A partir de tal anhelo de libertad y debido a que los instintos son obligados a desplazar las condiciones de su satisfacción; el individuo echará mano de mecanismos como la sublimación de los instintos, elemento cultural sobresaliente, ya que de ella se derivarán actividades como el arte, la ciencia y la filosofía, las

cuales a su vez tomarán un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados.

Por otra parte, es posible mencionar que este mecanismo de sublimación, reconocido en el arte, según lo explican Gutiérrez y Bori (2004), Lacan plantea que es empujado por la necesidad del individuo de traducir aquello que para él ha quedado fuera de lo simbólico, que quedó intraducible a partir de su inserción al lenguaje; de tal forma que ésta imposibilidad del sujeto de traducirse por completo, lo empuja a realizar posibles traducciones por medio de algo reconocido socialmente, en este caso la creación artística.

De lo anterior, es relevante destacar que la pulsión no se comprende según un modelo homeostático del principio del placer, sino que es una fuerza constante, que no se satisface, es una compulsión a la repetición (Baz, 2000). En este sentido, la creación va en relación a una falta, no hay creación sino a partir de una falta, la cual se experimenta a partir de la imposibilidad del lenguaje, cuya existencia abre un abismo entre la palabra y la cosa, entre el ser y la representación (Gerber, 2001).

En consecuencia, ante las restricciones y los sufrimientos que implica la vida, el arte se coloca como una satisfacción sustitutiva, por lo que estando frente a una creación artística, es necesario abordar de manera particular la forma en que ésta se ha gestado por medio del artista, ya que si bien una obra artística se encuentra influida por las corrientes artísticas de la época en la que se manifiesta, así como por elementos políticos, éticos, sociales que dominan dicha época, la obra se encuentra también plagada de la subjetividad del artista, así el artista proyectará sus deseos en su obra (González, 2003).

Para ello, se tiene que considerar quién es el artista: el artista como sujeto, un sujeto en falta, en búsqueda constante por completarse, que en el afán de llevar esto a cabo crea obras de arte. “El arte es, en cierto sentido, una especie de

laboratorio, en el que se realiza la búsqueda dentro del fenómeno del hombre, la búsqueda del hombre posible y futuro. El hombre nuevo puede nacer sólo a través de esta búsqueda, gracias al esfuerzo y el trabajo espiritual que se realiza en ella” (Puziréi, 1989)

Así, la creación se encuentra vinculada a este cuestionamiento y sensación de falta que experimenta el sujeto, en tanto que el proceso creativo es una búsqueda de eso que le falta al sujeto, él busca algo que lo represente, busca esa completud. Sin embargo, las representaciones nunca son completas, siempre hace falta algo, nunca acaba de representarse.

En este sentido, cuando se intenta representar algo, a su vez es eliminado algo, de ahí que la necesidad de seguir representando nunca se acaba. Por lo que la sublimación no es sólo una única representación o creación del objeto, ya que ésta no termina, no se representa totalmente el objeto. Se considera que en un proceso creativo hay una búsqueda de decir algo, que se encuentra siempre con un límite y de ahí la necesidad de seguir pintando, escribiendo, etc.

De tal forma es posible entender el arte como un elemento que le permite al sujeto estar en el mundo; ante las exigencias de la cultura el sujeto busca una posible traducción en algo reconocible socialmente, en algo que podrá ser incluido en la estructura del lenguaje.

En relación a lo anterior es preciso abordar ahora el símbolo como el medio gracias al cual encontramos algo que no está de modo inmediato en nuestro conocimiento y que revela ese fragmento oculto que nos completa (Gadamer, 1991); como aquella unidad que es engendrada en el arte y que alcanza su existencia a través de una imagen.

1.2 ELEMENTOS QUE SE IDENTIFICAN DENTRO DEL ARTE

Una forma indirecta de presentarnos el mundo que nos rodea es a través de las representaciones que hacemos de los objetos, ésta es una forma indirecta puesto que los objetos no están presentes y los representamos principalmente a través de imágenes.

A este respecto Cassirer (1975) menciona que la contienda que se gesta al encontrarse con el mundo se libra a través de distintos medios, siendo cada medio distinto, según el objetivo que se persiga. Así, todas las formas de comprender y entender el mundo apuntan a la intuición objetiva, sin embargo, con la manera y la dirección de la objetivación cambia también el objeto intuido mismo.

Considerando el arte como el medio a través del cual se realizan representaciones de los objetos que componen al mundo, es común que cuando se hable de aquellos objetos representados en el arte se haga referencia a los símbolos contenidos en las obras, de ahí que éstos constituyan la base primordial para ver el arte. No obstante, al hablar de los símbolos en el arte es ineludible hacer referencia a los signos como la base fundamental del símbolo y la alegoría, otra forma de conocimiento indirecto y que igualmente se encuentra en relación con el signo.

De tal forma, a continuación se describirán las características esenciales del signo, la alegoría y el símbolo, en la relación que estos elementos guardan en la representación y lectura del arte.

1.2.1 SIGNO

Hablar de un signo supone hablar en cierta forma de un código, en el sentido de que éste implica un conocimiento previo por parte del destinatario (Ivelic, 1996).

Ante todo se tiene que considerar que en el signo el significado es arbitrario. Como explica Garagalza (1990) el signo es producto de la actividad consciente que funciona como un mecanismo de economía, ya que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. Así el signo dice mesa y todos entendemos mesa.

En el signo el vínculo entre significante y significado es arbitrario, convencionalmente establecido, sin embargo se apoyan sobre un conocimiento directo previo: una imagen sonora o visual (significante) queda asociada a un objeto o conjunto de objetos (significado), de tal modo que el primero significa al segundo, lo indica.

Así, los signos son adquiridos a través de un proceso histórico, social y cultural; en la interacción entre adultos y niños, entre una generación de viejos y jóvenes, y entre iguales con mayor y menor desarrollo, y llegan a convertirse en instrumentos del pensamiento, de la comunicación. Por esa razón, los encontramos en el espacio social que se genera en la interacción (Martínez, 1999).

1.2.2 ALEGORÍA

La alegoría como una traducción parcial, de difícil interpretación: la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar.

Garagalza (1990) explica que la alegoría aparece cuando lo que se quiere significar es algo que no puede presentarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales o espirituales. Es decir, se trata de un proceso en el que se parte de una idea para llegar a ilustrarla en una figura.

Por otra parte, Atkins (1990) menciona que aunque los símbolos y alegorías son parecidos, existe un rasgo distintivo que los separa. Los símbolos tienen su origen en la realidad visual: por ejemplo la cruz simbolizando la cristiandad o un corazón

simbolizando el amor. Una alegoría es una imagen o historia que hace referencia a algo más completo. Las alegorías no tienen las mismas bases que los símbolos: son figuras mantenidas por ideas.

El uso tradicional de las alegorías depende del significado de algún trabajo artístico que tenga referencia a información fuera del trabajo, pero esto demanda que la audiencia esté lo suficientemente educada para entender las referencias a las que hace el trabajo.

1.2.3 SÍMBOLO

El hombre es un productor de símbolos; éstos constituyen la forma a través de la cual el hombre se descubre a sí mismo; el hombre recurre a los símbolos cuando trata de explicarse la realidad, de esta manera, el símbolo se estructura a partir de la propia condición humana. Como indica Eliade (1979), el símbolo no es un concepto ni una forma de especulación, sino que permite captar directamente el misterio consistente en que las cosas tienen un comienzo que nos sugiere lo que las precede, algo que concierne de forma fundamental a la existencia humana.

En este sentido, Garagalza (1990) explica que el símbolo es una figura fuente de ideas. Es así que el símbolo se reconoce como un medio autónomo de conocimiento, ya que aquello para lo cual no existe ningún concepto verbal, se manifiesta en una figura o imagen.

Siendo así, toda forma simbólica suscita una revelación que apunta al exterior, una síntesis del mundo y mente (Cassirer, 1975).

Como se ha mencionado ya, el símbolo tiene su origen en la realidad visual, es decir, tiene valor en tanto constituye una imagen. El símbolo es multisignificativo, puede tener bastantes lecturas, pero va hacia la búsqueda del sentido y su fuerza radica en la imagen. Un símbolo siempre es el mismo, en este sentido una a

todos, sin embargo, éste se lee de distintas formas, según región, historia, cultura, etc.

El símbolo como la imagen primordial para entender el mundo, como aquello que representa algo concreto, pero que va a revelar algo, un sentido. De modo que el pensar simbólico es consustancial al ser humano, es decir, precede al lenguaje y a la razón discursiva, el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad (Eliade, 1979).

Es así que el símbolo, como intermediario entre lo inconsciente y lo consciente, se encuentra atravesado por una tensión creadora que nunca llega a resolverse o agotarse completamente; en el símbolo se mantiene un conflicto permanente: la imagen sensible, fugaz y concreta, resulta siempre inadecuada para expresar directamente el sentido simbólico, invisible e inefable (Garagalza, 1990).

De tal forma, el que un símbolo se repita obedece a que éste es figurado de distintas maneras. Puesto que el símbolo va más allá del signo y el orden, de la comunicación codificada.

En este sentido, el uso del símbolo en el arte revela aquel medio utilizado por el artista en su afán de traducirse, de explicarse la realidad en la cual él se encuentra, su situación y circunstancia en el mundo a través de representaciones en figuras o imágenes a las cuales él da un sentido y a su vez son traducidas tratando de hallar ese sentido; es así como lo simbólico se erige como una manera de ver el arte. Al respecto, Company (1999) señala lo simbólico como la interiorización de la mirada del artista, distinguiéndolo de lo real, como lo que no puede ser alucinado por el sujeto.

2. LECTURA DE IMÁGENES

Ante la afirmación de que el símbolo es la unidad por medio de la cual se busca revelar aquel fragmento oculto que nos completa, y que se manifiesta a través de una imagen, es posible evidenciar la importancia de las imágenes en tanto estas buscan revelar algo. O como menciona Eliade (1979) las imágenes y los símbolos responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.

De tal forma, es posible hacer mención de la importancia de la imagen a lo largo de la historia, ya que ésta ha supuesto un cauce de expresión y comunicación de los pueblos; conformándose como un lenguaje autónomo con propias normas y códigos de interpretación (León, 2002).

En este sentido Debray (1998) menciona que el símbolo se descifra con un código: la imagen-símbolo.

A este respecto se hace necesario hablar sobre el código. De acuerdo con Anzieu (1993), el código corresponde al superyó, en tanto es introductor al orden simbólico, siendo un prototipo el lenguaje.

El código designa todo sistema riguroso de correspondencias entre conjuntos de signos; posee una característica intrínseca, la organización, y una utilidad o finalidad, la transmisión de información.

Sin embargo, es difícil situar a la obra de arte con relación a un código, como el descrito. Toda obra trasmite información, pero opera aún más: toca la sensibilidad, la imaginación, e incluso las informaciones que trasmite son de formas y niveles tan diversos y complicados que desbordan cualquier codificación.

La obra no origina un verdadero proceso de comunicación, con respuesta del destinatario y vuelta al emisor. Aún así el código que opera en la obra apunta a producir transformaciones.

De Ventós (2003) precisamente menciona que el rasgo común de todo lo denominado como arte, radica en el hecho de que, en nombre de exigencias reales y actuales, instauran o estabilizan un orden nuevo que rompe o erosiona un código anterior; al querer mostrar la otra cara de las cosas, al pretender describirlas o mostrarlas de una nueva forma, la creación artística violenta siempre las convenciones expresivas en que se precipitó y solidificó la manera tradicional de verlas y de entenderlas.

En este sentido, Garagalza (1990) hace referencia al símbolo respecto a que éste no se caracteriza porque el significante sustituya a un significado previamente delimitado y conocido, sino porque a través de la figura, en la que se manifiesta, es evidenciado un sentido.

Así, erigiendo el símbolo como unidad que se manifiesta a través de la imagen, y cuyo poder de persuasión y convicción estriba en que a través de la imagen se vivencia un sentido, se despierta una experiencia antropológica en la que el intérprete se ve implicado. Lo cual es relacionado con lo que menciona Sánchez (2004) respecto a que el arte tiene un sentido inmanente que al receptor le toca reproducir.

A este respecto Burke (2001) introduce la cuestión respecto a la posibilidad de traducir en palabras los significados de las imágenes; afirmando que en cierto modo las imágenes dicen algo, tienen por objeto comunicar, pero en otro sentido, no dicen nada. Las imágenes son irremediabilmente mudas.

De esta forma, Garagalza (1990) afirma que el llevar a cabo la lectura o interpretación del símbolo, implica que el sentido literal de la imagen, sufra una distorsión, la cual le imprime una transignificación.

Por lo que Eliade (1979) considera que traducir las imágenes en términos concretos es una operación carente de sentido, ya que a pesar de que engloban alusiones a lo concreto, la realidad que intentan significar no se agota en referencias a lo concreto.

En este sentido, la transignificación o transfiguración del sentido literal de la imagen, emergente de la proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo, mencionada por Garagalza (1990) sólo puede ser conducida por la imaginación creadora de sentido, es decir, por la libre inspiración del hermeneuta. Es el alma del hermeneuta el lugar de manifestación de la realidad simbólica, la cual no es objetiva, en tanto no es independiente del yo que la medita. Así, el papel del símbolo no se reducirá a la transmisión o comunicación de un saber preestablecido, objetivo o social, sino que como afirma Durand (en Garagalza, 1990) consiste en la confirmación de un sentido a una libertad personal.

Esto es relacionado con lo que plantea Sánchez (2004) respecto a que el arte tiene un sentido inherente que al receptor sólo le toca reproducir, haciéndose latente la necesidad de una cooperación entre producción y recepción. Tal cuestión representa un proceso en el cual el lector o espectador pone en la obra lo que no está en ella porque ésta no puede decir todo acerca del objeto que representa. Es decir, el receptor contribuye a hacer la obra.

Para Casetti y di Chio (1991) plantear el análisis de una obra, compuesta por símbolos, implica un recorrido hacia una mejor inteligibilidad del objeto investigado; para lo cual se parte de un método que supone tanto un acercamiento al objeto como una separación de él; aún así no se pierde de vista que el analista,

antes de comenzar su trabajo, tiene conocimiento sobre ciertas cosas, llevando además una idea normativa del punto al que pretende acceder.

Así, puesto que las imágenes son multivalentes; si el espíritu se vale de ellas para aprehender la realidad última de las cosas, es porque ésta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos.

Es así como se considera que una figura, puede llegar a la antinomia, reuniendo sentidos divergentes y contrarios. Por lo que Durand (en Garagalza, 1990) plantea que el único medio para salvar la significación pese a la imposibilidad de obtener el sentido unívoco de un símbolo, es la redundancia: sólo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, por una serie de aproximaciones acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta coherencia entre la imagen y el sentido. O que en palabras de Sánchez (2004) significaría que una obra no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, y ese decir no se acaba en el presente, se continua en el futuro.

De tal forma, es importante tener en cuenta que las imágenes siempre dicen más de lo que podría decir con palabras el sujeto que las ha experimentado; ya que éstas además de revelar la nostalgia de un pasado que encierra la nostalgia de un tiempo perdido, revelan otros mil sentidos, expresan todo cuanto el sujeto pudo ser y no fue (Eliade, 1979).

A partir de lo anterior, teniendo en cuenta que la misión de la obra de arte (imagen - símbolo) va mas allá de la decodificación racional o del ideal de comunicación biunívoca; considerando además que existe una diversidad sin fin de códigos y que la creación de éstos es ilimitada; ello implica que los caminos de la creación son múltiples (Anzieu, 1993). Siendo así, es posible entender el vínculo entre creación y lectura de imágenes, en tanto la creación de símbolos es ilimitada e inacabable, es viable deducir que las lecturas o interpretación de éstos lo son

también. Y esto derivado de una búsqueda continua por aquello que nos completa, por aquello que traduzca lo que ha quedado intraducible.

Por ello, a lo largo de la historia y la teoría del arte, desde distintos enfoques se ha abordado el análisis de la obra artística (imagen –símbolo), a continuación se presentarán los que se consideran más relevantes: el método iconográfico e iconológico, el enfoque estructuralista y post-estructuralista y el psicoanálisis.

2.1 MÉTODO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

La escuela de Warburg, fundada por Aby Warburg, aglutinó trabajos de iconólogos como Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Edgar Wind, E.H. Gombrich y Erwin Panofsky. Principalmente, es éste último quien va a sentar las bases de una nueva ciencia que, como auxiliar de la historia, se va a ocupar de la descripción, clasificación e interpretación de los significados, de las imágenes. Esa ciencia, la iconografía, junto con la iconología, va a abrir nuevos horizontes para el estudio de la historia del arte (Gutiérrez, 2004).

Entonces, tanto la iconografía como la iconología se ocuparán de la interpretación de los mensajes que el creador le imprime a la imagen que elabora. Siendo ambos términos – iconografía e iconología – utilizados muchas veces como sinónimos, pero que es posible distinguirlos.

Así, tenemos, como apunta León (2002), que la palabra iconografía se construye a partir de dos vocablos griegos: “eikon” (imagen) y “graphien” (descripción), por lo que podría decirse que la iconografía trata sobre la descripción de imágenes; cumpliendo entonces, en el análisis de la obra, una función meramente descriptiva; mientras que la iconología profundiza hasta alcanzar el significado último de las imágenes, busca su significado histórico, filosófico, social, etc.

En consecuencia Gutiérrez (2004) considera que el análisis de una obra, que se enfoca únicamente en la composición, el color, la forma y la línea, puede ser llevada más allá cuando es complementada con estudios que tendrán que ver con el contenido, la contextualización, la formación y la interpretación de las imágenes. Como apunta Panofsky (1980) en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos; no sólo hay que estudiar la obra de arte como algo estético sino como un hecho histórico.

Esto evidencia una preocupación por el contenido intelectual de las obras de arte, de tal forma que para los iconógrafos los cuadros no están sólo para ser contemplados, sino que hay que leerlos (Burke, 2001). En este sentido Panofsky (1980) plantea que el contenido de una obra es algo que queda sugerido, por lo que toda obra debe ser considerada, no sólo por lo que se ve a simple vista, sino que hay que profundizar en ella para comprender su sentido global.

De forma que, como plantea León (2002), la imagen es fuente de numerosas interpretaciones, siendo el símbolo el elemento iconográfico que permite la lectura de la obra artística y tras su descripción se habrá de llegar a identificar los elementos, ponerlos en relación con otros similares que establezcan una misma lectura estando sujetos a idéntico contexto semántico.

Así es como Panofsky (1980) estudió las relaciones entre una imagen y su significación; considerando que el contenido y la forma de la obra de arte no podían separarse entre sí, por lo que debían analizarse todos los elementos que se encontrasen en ella. De esta forma, distinguió tres niveles de interpretación de la obra:

El primero de esos niveles corresponde a la descripción preiconográfica, relacionada con el significado natural y consiste en identificar los objetos (tales como árboles, edificios, animales y personajes) y situaciones (banquetes, batallas,

procesiones, etc.). Analizar la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el período artístico que sus formas denoten.

El segundo nivel es el análisis iconográfico, el cual es relacionado con el significado convencional (reconocer que una cena es la última cena o una batalla, la batalla de Waterloo). Es decir, analizar los elementos que acompañan a la obra, sus atributos o características. En este nivel se ve implicada la familiaridad con las fuentes literarias.

Hasta este punto la historia de los tipos (formas en que se han ido representando distintos conjuntos temáticos), junto a las fuentes literarias, son útiles para interpretar.

El tercer nivel correspondería a la interpretación iconológica, aquí interesa el significado intrínseco, es decir, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica. Se analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

En cuanto a estos niveles de interpretación Gutiérrez (2004) apunta que el conocimiento de las ideas teológicas, filosóficas y políticas que motivaron a cada sujeto desembocarán en una interpretación del contenido intrínseco y hará que el mensaje que transmita la obra sea lo más articulado y coherente posible.

En este sentido Panofsky (1980) insistía en que las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura; de tal forma que para interpretar el mensaje es preciso estar familiarizado con los códigos culturales. Es decir, el investigador tiene que sumergirse en la cultura para comprender no sólo el estilo de representación, sino integrarse a la cosmovisión que produjo la obra.

Una ejemplificación del método es realizada con el cuadro de Tiziano llamado *Amor sacro y amor profano* (Figura 1). En el nivel de descripción pre-iconográfica, lo que se ve son dos mujeres (una desnuda y otra vestida), un niño y un sarcófago utilizado a modo de fuente, sobre el fondo de un paisaje.



Figura 1. Tiziano, *Amor sacro y amor profano* (1514); óleo sobre lienzo. Galería Borghese, Roma.

En cuanto al nivel iconográfico, cierto pasaje del *Banquete* de Platón, proporciona una pista fundamental para descubrir la identidad de las dos mujeres: se trata del discurso de Pausanias acerca de las dos Afroditas, la celeste y la vulgar, interpretadas por Marsilio Ficino como símbolos del espíritu y la materia, el amor intelectual y el deseo físico.

En el nivel iconológico, el cuadro constituye una muestra del entusiasmo despertado por Platón y sus discípulos entre los seguidores del movimiento llamado neoplatónico de la Italia renacentista. Al mismo tiempo, ofrece un testimonio de la importancia que ese movimiento tuvo en el ambiente de Tiziano en el norte de Italia a comienzos del siglo XVI.

La acogida que tuvo el cuadro también dice muchas cosas respecto a la historia de la actitud frente al desnudo. En la Italia de comienzos del siglo XVI (como en la Grecia de Platón) era natural relacionar el amor celeste con la mujer desnuda, pues la desnudez era vista como positiva. Durante el siglo XIX, el cambio experimentado por las ideas en torno al desnudo, sobre lo femenino, hizo que para el espectador, resultara obvio identificar a la Venus vestida con el amor sacro y asociar a la figura desnuda con el profano. La frecuencia de las imágenes de desnudo en la Italia renacentista, comparada con la escasez de su número durante la Edad Media, ofrece otra pista para entender los cambios experimentados en la forma de percibir el cuerpo en dichos siglos.

A partir de la ejemplificación del método, cuyo eje esencial es la imagen como elemento histórico, es posible introducir algunas críticas al él.

Estas críticas son apuntadas por Burke (2001) aludiendo a la necesidad de los historiadores por la iconografía, pero a que ésta debe ser trascendida.

Así, una crítica importante del método iconográfico es que las imágenes no siempre son alegóricas, no se ha puesto atención a la variedad de imágenes. A su vez, esta crítica lleva a otra, el método es excesivamente literario o logocéntrico, en el sentido de que da por supuesto que las imágenes son una ilustración de la idea. Passeron (1991 en Chanquía, 1998), muy cerca de ello advierte acerca de la reducción del concepto de imagen a lo icónico, es decir, a las imágenes definidas como signos que tienen una cierta semejanza originaria con el objeto al que refieren, ya que tal reducción deja fuera a la imagen no figurativa.

De esta forma, aunque el método descrito ha supuesto un elemento fundamental en la Historia del Arte, como es posible observar, en el análisis de las obras de arte, existen cuestiones que no son consideradas por él y otras que se escapan de sus manos.

2.2 ENFOQUE ESTRUCTURALISTA Y POST-ESTRUCTURALISTA

El estructuralismo ha intentado alcanzar la descripción textual ideal, desechando tanto al objeto real como al sujeto; en él, el hombre pasa de ser sujeto de la historia y la cultura, a ser objeto que se conoce por la objetividad y la neutralidad científica. Así, un movimiento doble es el que define al estructuralismo, ya que desechó simultáneamente el objeto real y el sujeto humano. Por lo tanto, la obra ni se refiere a un objeto ni es expresión de un sujeto; ambos son descartados y sólo queda entre ellos un sistema de reglas (Rosas, 1997).

De tal forma, en cuanto a la obra de arte, el postulado principal del estructuralismo hace referencia a la obra en sí misma, es decir, a las relaciones dentro de ella, las cuales corresponden a una estructura. Como menciona Vattimo (2004) el significado de una obra, depende exclusivamente del contraste interno de sus partes, que constituye una forma reconocible.

De acuerdo con Rosas (1997), el objetivo de toda actividad estructuralista es reconstruir un objeto, de modo que en ésta reconstrucción se manifiesten las reglas de este objeto. La estructura es un simulacro del objeto, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible o ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo; en este proceso, se produce algo nuevo, que es lo inteligible.

Sin embargo, en aquello que se hace inteligible se revela el intelecto añadido al objeto, el cual tiene un valor antropológico, ya que es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu, los que se revelan en aquel producto.

Es así, como Mukarovsky (en Rosas, 1997) señala que toda obra de arte es un signo autónomo compuesto, es decir, constituye una estructura bifásica: un

símbolo sensible obra-cosa y una significación objeto estético depositado en la conciencia colectiva, un signo mediador entre el artista y el receptor.

Por lo tanto, en la historia y teoría del arte, no sólo se debe tener en cuenta la forma interna artística y su desarrollo como una estructura, sino también la relación de esta estructura con otros fenómenos, sobre todo aquellos de contenido psicológico y social.

Así, Sartre (en Rosas, 1997), menciona que la obra existe solamente en el nivel de las habilidades del lector y en cuanto él lee y crea, él sabe que siempre puede ir más allá en su lectura, y que siempre podrá crear más profundamente; ésta es la razón por la cual la obra aparece ante él tan inexhaustiva e impenetrable como un objeto. El lector es co-autor y co-productor de significado.

Es en este sentido como se perfila el post-estructuralismo, en tanto se ve a la obra no sólo en su estructura interna sino en tanto ésta se encuentra abierta, tiene múltiples significados. Desde este punto de vista el receptor ni interpreta ni ejecuta, sino que crea nuevas obras o revoca lo que ha sido creado; por lo tanto, las obras de arte que contemplamos son brotes porque es propio de la forma el no ser algo terminado y definitivo de una vez para siempre, sino una posibilidad de perspectivas múltiples (Chanquía, 1998).

Hablar de la obra abierta, en el post-estructuralismo implica considerar la experiencia estética como parte que contribuye a la composición y creación de la obra.

Esto implica una transformación, ya que mientras en el estructuralismo el juego y el placer en el hallazgo de las estructuras de la obra de arte constituyen el valor que domina esta teoría estética (Vattimo, 2004), en la que por ende el lector o analista se erige como descubridor. En el post-estructuralismo ya no se vislumbra

como tal, sino más bien como un intérprete, con lo cual entonces se percibe la relativización de la percepción de la realidad.

Como menciona Eco (1979) se trata de la obra abierta basada en una valoración teórica mental del gozador sobre un hecho de arte ya producido, en la que el gozador organiza y estructura, por el lado de la construcción, es decir, colabora a hacer la obra. Así es como la experiencia estética se erigirá como una experiencia abierta: concepción interactiva en la que el objeto aparece como procesualmente constituido en la interpretación (Chanquía, 1998).

Tal cuestión proporciona la posibilidad de que la obra sea interpretada de mil maneras. Así, el papel del receptor va más allá, éste participa en la estructura misma de la obra -catalogada como asunto material sensible-.

Así, apunta Sánchez (2004) que la obra producida ofrece la oportunidad de compartir el proceso creador, ya que éste no se cierra. Por lo que el papel activo del receptor constituirá el aspecto ideal interpretativo o significativo. Siendo éste - el receptor- un co-creador.

2.3 PSICOANÁLISIS

De acuerdo con Valdivia (2001) la configuración del psicoanálisis ha tenido siempre en cuenta la expresión artística. En este sentido, es posible considerar que el psicoanálisis y el arte constituyen elementos que se interrelacionan. Incluso la actividad de investigación acerca del arte, desplegada por Freud y sus seguidores es casi simultánea a la difusión de las primeras teorías psicoanalíticas (Del Conde, 2002).

De esta manera, es frecuente que la articulación arte y psicoanálisis se lleve a cabo en ambas direcciones, ya que tanto algunos artistas han tomado ideas

psicoanalíticas incluyéndolas en sus obras, como muchos analistas han recurrido al arte para metaforizar conceptos o pensar problemáticas (Hassan y Herreros, 2000).

El vínculo entre arte y psicoanálisis, por una parte, se hace evidente al indagar acerca de la creación artística y el inconsciente –concepto fundamental del psicoanálisis-, así como la semejanza de la creación artística o el proceso de ésta con la terapia psicoanalítica.

Así, en primer término Del Conde (2002) menciona que Freud pensaba que los artistas venían explorando el inconsciente, mucho antes que existiera el término para designarlo. Mientras que en segundo término, para ilustrar el vínculo entre la creación artística y la terapia psicoanalítica, Freud cita la influencia del escritor Ludwig Borne, quien recomendaba que para convertirse en un escritor original, en tres días se escribiese todo lo que viniera al pensamiento.

Lo anterior, da cuenta de la constitución del psicoanálisis a la par de las corrientes artísticas, teniendo en cuenta, que el proceso de terapia es equivalente a un diálogo teatral o a la composición de un texto en el que las imágenes o las alusiones tienen un mayor peso que lo razonable (Valdivia, 2001).

Es así como Lacan (en Trapero, 2004) se inclinará por no aplicar el psicoanálisis al arte, sino que aplicará el arte al psicoanálisis, pensando que el artista precede al psicólogo y su arte, permite hacer avanzar la teoría psicoanalítica.

En este sentido, es preciso tener en cuenta que abordar una obra de arte desde el psicoanálisis, implica tener en cuenta que no existe el psicoanálisis aplicado a las obras de arte, que el psicoanálisis sólo se aplica en sentido propio como tratamiento a un sujeto que habla y oye (Lacan en Trapero, 2004).

No obstante, es posible vislumbrar el contenido latente de la obra, en tanto la obra es considerada como una metáfora, que consiste en sustituir una voz literal por otra en sentido figurado, que actúa a nivel simbólico (Baz, 2000).

De esta forma, Ortega (2001) destaca que los psicoanalistas trataran de comprender la obra a partir de hacer observaciones entorno a las motivaciones del artista, las razones que dan vida a la obra, a la sublimación que la anima. Considerando el arte como la actividad que logra una reconciliación entre el principio del placer y el principio de la realidad (Freud, 1911); el interés primordial, al abordar un objeto artístico, es la forma como el artista condensa, desplaza o altera sus ideas para expresarlas en forma plástica a través de imágenes.

Así, si bien el artista y su obra son ejes principales a abordar, en *Psicoanálisis del arte*, en general, se observa que Freud (2000), aborda el estudio del arte desde dos líneas principales: una, desde la vida del creador y otra, desde la propia obra. Aunado a esto, es preciso tener en cuenta que el arte adquiere su valor a través de su configuración por el artista aunada al desciframiento sensible del contemplador (Valdivia, 2001). Es así como el analista se erigirá como un valor importante en la obra y por tanto en su análisis.

Teniendo claro los ejes a considerar en el análisis de una obra: artista, contemplador o analista y obra. Es preciso ahondar en éste último, la obra de arte, en tanto es en ésta donde se lleva a cabo la expresión de ideas latentes inconscientes, a través de imágenes; y de éstas se desprenderá el trabajo del analista, derivado del trabajo del artista.

A este respecto, la explicación del psicoanálisis respecto al papel que tiene la manifestación de imágenes que suponen ideas latentes inconscientes es que ello implica vivir el deseo. A su vez, esto se equipara con el sueño, cuyo propósito es la realización del deseo.

Así, Del Conde (2002), equipara la elaboración onírica con la creación artística, en tanto el lenguaje del sueño, como el de la obra de arte, es simbólico; tanto en los sueños como en el arte se producen símbolos. Sin embargo, señala que mientras el sueño es un producto completamente narcisista y asocial de la psique, la obra de arte, es algo tangible que puede verse, leerse o escucharse, y cumple una función social.

En este sentido, debido a que la obra de arte es un elemento sensible, por lo tanto, con una función social, es evidente el interés por realizarse lecturas entorno a ella; es así como el psicoanálisis se ha ubicado como una disciplina primordial al abordar tales cuestiones, en tanto tiene en cuenta el carácter simbólico de la obra, lo cual significa que su sentido va más allá de su estructura evidente, ubicándose mas bien como un elemento que revela el deseo del sujeto, aquella parte que lo puede completar, pero que nunca es suficiente.

3. CINE

Los capítulos anteriores son importantes para entender el presente, en tanto en éste se abordará una de las manifestaciones artísticas: el cine. De tal forma, es importante tener presente lo que hasta aquí se ha entendido como arte, el proceso del cual es derivado, así como sus formas de manifestación.

En cuanto a las formas de manifestación del arte, se hace referencia específicamente al símbolo y a la imagen que lo contiene. En este sentido, es preciso tomar en cuenta que si bien el cine constituye un arte estructurado por imágenes, la cuestión principal es que éstas no son fijas sino que se encuentran en movimiento, son parte de una estructura; por lo tanto, es importante señalar que al abordar el cine como arte se debe entender que son una serie de elementos los que se deben considerar, tales como el espacio, el tiempo, el movimiento, etc.

Lo anterior se torna claro con la consideración de Sánchez (1994), enunciando que el cine, en su última esencia, es la creación del movimiento por medio de imágenes sobre la pantalla.

Esto no aleja al cine del arte como una manifestación cuya base se encuentra en un proceso de sublimación, de metaforizar al objeto de deseo.

A partir de esto, se tocará la historia del cine, para entender de dónde proviene ésta forma de manifestación, cómo se ha transformado y continúa haciéndolo; a partir de ello se hablará de lo que es el cine, considerando los elementos que lo componen y la forma en que estos son estructurados para conformar un arte del cual se deriva una experiencia estética sumamente importante de abordar. De esta forma, en una tercera parte se tocará el tema del análisis cinematográfico.

3.1 Historia del cine

De acuerdo con Ripoll (2004), la invención del cine no puede ser atribuida específicamente a nadie, sino que es el resultado de una serie de inventos. De esta forma, representa una cadena de acontecimientos que derivaron en el cine como industria así como un arte, los cuales serán esbozados a continuación.

Para haber presenciado el nacimiento del cine, se recorrió un largo camino, desde las representaciones con sombras, siguiendo con la utilización en el siglo XVI de la cámara oscura –precursora de la fotografía- , un siglo después apareció la linterna mágica –precursora de las sesiones de cine, en proyectar imágenes sobre una superficie plana-; hasta que en el siglo XIX aparece la fotografía, con la posibilidad de captar imágenes del mundo, con esto, algunos fotógrafos no se conformaron con las imágenes fijas y ensayaron con la de objetos en movimiento, de tal forma que a lo largo del siglo una serie de inventores construyeron múltiples aparatos, que buscaban producir la ilusión del movimiento; con el fin de producir una acción continua se proyectaban largas bandas de más de 500 transparencias de dibujos a partir de un aparato cilíndrico que, juntamente con la proyección de una imagen de fondo desde una linterna, proporcionaba la proyección de los primeros dibujos animados.

Con todos esos intentos, que pusieron de relieve elementos importantes para la constitución del cinema, a ellos fueron integrados la perforación de la película y el mecanismo de avance intermitente que movería la película; la adición de estos dos elementos fue realizada en Estados Unidos por Edison, lo cual implicó un gran avance, que derivó en la instalación de los Kinetoscopios de Edison en salas de diversión; los Kinescopios eran aparatos que consistían en unas cajas que contenían una serie de bobinas que permitían ver una película, sin embargo, su proyección era individual.

Fue así, como el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron en el Gran Café de París la primera película de cine “*Salida de obreros de una fábrica*”, cuyo éxito fue tan grande que le permitió a los hermanos Lumière montar una productora cinematográfica, fue así como tras el primer film vendrían otros como “*La llegada del tren*”, “*Partida de naipes*” etc.

No obstante, tuvo que pasar algún tiempo para que el cine se constituyera tal y como lo concebimos hoy. Esas primeras proyecciones no eran más que una extensión de la fotografía a la que se añadía el movimiento, y su duración no era superior a los tres minutos; su intención era meramente documental, ya que el cineasta pretendía simplemente reflejar los hechos de la realidad.

Así, cuando George Méliés aparece, el cine da un giro, para ofrecer la posibilidad de crear mundos imaginarios. A Méliés no le interesaba reproducir la realidad sino enriquecerla con su aporte poético y mágico; de esta forma, hizo realidad los sueños de las personas, al mostrarlos en las imágenes que se representan en una pantalla. Así éste hombre se erige como el primer inventor de ficciones, encontrándose entre sus películas “*Viaje a la Luna*” (1902) y “*Viaje a través de lo imposible*” (1904), las cuales se encuentran entre las mejores, ya que muestran variedad de trucos utilizados por éste creador; los trucos más habituales que llevaba a cabo era el hacer desaparecer o aparecer cosas, la impresión de una imagen sobre otra o el uso de maquetas.

A principios del siglo XX, el cine ya era una industria, extendiéndose asimismo por el mundo.

Debido a que las películas en ésta época eran mudas, unos rótulos en medio de las escenas iban explicando la acción o los diálogos, y a veces había un pianista musicalizando la película presente en la sala en que ésta era proyectada.

Por lo que un hecho revolucionario para el cine significó su sonorización en 1927, con lo cual se inició una nueva industria del cine, los estudios se replantearon el cine, invirtiendo en convertirse en sonoros; los técnicos y cineastas cambiaron de forma de hacer y de pensar; los actores y actrices tuvieron que aprender a vocalizar, etc.

El surgimiento del cine sonoro coincidió con la Gran Depresión en Estados Unidos; por lo que los ciudadanos encontraban en el cine momentos para huir de los problemas cotidianos. Hollywood se dedicó a producir títulos basados en el género fantástico.

Mientras tanto, en Europa fue más fuerte el compromiso estético con los menos favorecidos, Jean Renoir mostraba la vida cotidiana y laboral de los trabajadores; ésta es la época del “realismo poético”.

El cine en color llega en 1935, cuya plenitud artística se consigue en “*Lo que el viento se llevó*” de Victor Fleming. El cine de animación se fue implantando entre los gustos del público; siendo también los trucajes una de las especialidades predilectas del público.

Frente a directores con planteamientos principalmente comerciales, hacen aparición otros con nuevas estéticas. Como Von Stroheim, Hitchcock. Orson Welles.

Mientras tanto, en Europa las cinematografías de los países con gobiernos totalitarios se orientan hacia un cine políticamente propagandístico. Sin embargo, respecto al Estado Soviético sigue siendo una excepción el cine de Sergei Eisenstein.

Al terminar la guerra, en Italia aparece el cine “neorrealista”, un cine testimonial sobre la realidad del momento, hecho con pocos materiales, preocupado por los

problemas de subsistencia de los más humildes: "Roma, ciudad abierta" (1944-1946), de Rosellini, "Ladrón de bicicletas" (1946), de Vittorio De Sica.

Los años 50 representan para los norteamericanos una nueva época de bienestar; la adquisición de televisores supone un fuerte competidor para el cine. El número de espectadores disminuye y hay que buscar maneras para recuperarlo, siendo la mejor forma dar al público lo que la pequeña pantalla no podía: espectacularidad; es entonces cuando la pantalla crece, se proyecta en color y el sonido se convierte en estéreo.

Cada país realizaba producción cinematográfica según sus posibilidades económicas, sin embargo, a finales de los 50 el cine francés se encontraba estancado, y fue por medio de un cine hecho con pocos medios pero con fuertes innovaciones estéticas que el panorama cambió, como los trabajos de Godard que supusieron una ruptura con el lenguaje cinematográfico habitual, otros realizadores Resnais, Truffaut, Chabrol, siguieron los mismos pasos pero desde su propio estilo. Paralelamente aparece el cinéma vérité, de tendencia documentalista, que busca captar la vida tal como es.

En otros lugares en los años 60 surgirán nuevos cinemas: en Suecia, Ingmar Bergman asume un cine de introspección donde la psicología de las personas, sus angustias y dudas existenciales pasan a ser referente principal.

En Italia, Antonioni, Pasolini, Bertolucci, Visconti y Fellini optan por un tipo de cine poético.

En Inglaterra el free cinema se encuadra dentro de una estética contestataria, crítica para con una sociedad puritana y clasista; plantea las inadaptaciones sociales que ocasiona la vida en las grandes ciudades industriales y la soledad del hombre contemporáneo en ellas. En la Alemania federal, el "nuevo cine alemán" generó cineastas como Fassbinder, Herzog o Wenders.

En Latinoamérica, el nuevo cine va de la mano del despertar social: en Brasil, Glaubert Rocha, Pereira Dos Santos y Ruy Guerra; en Cuba, Gutiérrez Alea, Octavio Gómez y Humberto Solas; y en Argentina, Solanas, Birri y Torre Nilsson; hacen alianza entre estética y compromiso social.

En países europeos bajo regímenes no democráticos, una serie de cineastas aportan productos creativos. Es el caso de Munk, Kawalerowicz, Zanussi o Polansky en Polonia; Gabor, Szabo y Jancso en Hungría; Forman, Menzel o Nemeč en Checoslovaquia. O Buñuel, Bardem, Berlanga y Saura en España.

A finales de los años 70 se impone la recuperación de la superproducción desde el punto de vista de la calidad y la rentabilidad, concretamente de la mano de George Lucas y Steven Spielberg. Paralelamente otros directores apuestan por un cine igualmente comercial pero tratando con un estilo de realización personal y creativo, como Coppola, Scorsese, Brian de Palma, Burton, Lynch.

En los años 80, la aparición e introducción del vídeo y el aumento de canales televisivos hacen que el público vea más cine que nunca, sin salir de casa. Fue preciso entonces buscar espectacularidad: películas con muchos efectos especiales, actores musculosos como héroes.

En la década de los 90 la crisis de ideas se apoderó del cine norteamericano, así que decidió inspirarse en los héroes del cómic. Algunos países europeos reaccionan contra la enorme presencia comercial del cine norteamericano, mediante leyes que favorezcan sus propios mercados; así continúan apareciendo nuevos directores.

Así llegando a los cien años, el cine continúa aliándose con las nuevas tecnologías, las cuales a su vez transforman tanto la forma y posibilidades de ver y hacer cine.

Como se ha visto hasta aquí, las transformaciones que se han dado en el cine están vinculados tanto con una temporalidad histórica así como con las necesidades particulares de los creadores.

Por lo tanto, ahora se abordará la cuestión de qué es el cine, es decir, su estructura, los elementos que participan en él y la experiencia que de ésta composición se deriva.

3.2 ¿Qué es el cine?

A partir de la revisión a la historia del cine, es fácil darse cuenta que el cine implica una industria; de ésta manera es común que se hable de un cine comercial, distinto al cine de arte, así si bien ambas categorías entraran en el marco de cine como industria, no hay que pasar por desapercibido que cada uno guarda motivos e intereses particulares.

De tal forma que mientras el cine comercial tiene como objetivo fundamental vender una película, no importando tanto lo que se va a transmitir como el que se venda; de modo que es común que los gastos de distribución y difusión muchas veces sean superiores al dinero invertido en la realización de la película.

Mientras que otro tipo de cine además de generar ingresos, produce arte. Con esto, se tiene que tomar en cuenta, por una parte lo que en general el proceso creativo implica, y por otra, específicamente, el proceso para crear una obra de arte cinematográfica.

Así, si bien los mecanismos que se echan a andar para la creación de una obra de arte incluyen cualquier tipo de manifestación artística, no hay que perder de vista que cada arte centra sus intereses en determinados elementos y en las posibilidades de composición de éstos; por ello, a continuación se expondrán los principales elementos que participarán en una obra de arte cinematográfica.

Primeramente la figura a considerar es aquella persona que será el autor/a de la película, es decir, el director; él será quien escogerá el punto de vista, el orden, el color, etc., que contendrá su obra. Con esto el director, es considerado como el creador o autor –artista- , el responsable del producto final.

García (1996) cita que en el momento del rodaje, al director le corresponde dirigir a los actores, establecer la puesta en escena, marcar los movimientos de cámara y sus emplazamientos, así como determinar la duración de las tomas; después del rodaje deberá supervisar los procesos de la posproducción; en esencia todo lo que aparece en pantalla es coordinado por el director, y si éste posee una visión y un estilo propios se estará en presencia de un artista.

A este respecto, de acuerdo con lo que cita Sánchez (1994), el director, como artista, por instinto y por necesidad vital es el hombre que se mueve, que intuye, que siente y se expresa a través de las imágenes; el artista vive, siente y se expresa a través de las imágenes sensoriales y afectivas; pero permanece consciente de que todo lo que hace está dirigido por su inteligencia ordenadora. Así, toda forma artística es un fruto del orden y de la armonía creadas por la inteligencia sobre el dato sensorial.

Tomando en cuenta esto, y considerando que el cine es un trabajo de equipo, encabezado por el director, donde además intervienen distintos elementos -que son trabajados por cada miembro del equipo según su especialidad- que conformarán el producto final, es decir, la película.

En primer término se hablará, según lo cita García (1996), de aquellas otras personas imprescindibles, además del director, que participan en la elaboración de una película.

- **Productor:** En el plan más elemental, es quien pone el dinero para que se haga una película. Por otro lado se encuentra el productor ejecutivo, que es quien administra el dinero, organizando diversos aspectos de una filmación, como calcular el presupuesto, hacer un plan de trabajo, estimar la duración del rodaje, los sitios en que se realizará, efectuar la contratación de los servicios técnicos y humanos, compra de material.
- **Guionista:** Es el encargado de trazar los planos sobre los que se hará la película. El guión es el punto de partida, y puede derivar de un argumento original, o ser adaptación de algo previamente escrito; debe ser la historia narrada, visualizada, dialogada, con la descripción de personajes y lugares. Cuando el director es también el guionista, se está hablando de un autor total.
- **Director de fotografía o cinefotógrafo:** Es el responsable de la calidad de las imágenes. Colabora en la creación de una atmósfera y un tono, a su cargo está el manejo de cámaras, el diseño de la iluminación, el cuidado de la exposición, etc. El director de fotografía es el ojo del realizador; es común que se formen relaciones duraderas de trabajo entre el director y el cinefotógrafo.
- **Actores:** Son el rostro y la voz de las películas.
- **Editor:** Es el encargado de armar la película una vez que se ha filmado. Su labor consiste en reunir las tomas filmadas, pegarlas en un orden inteligible de acuerdo con una progresión dramática, quitar lo que sobra y conferir a la estructura narrativa un ritmo adecuado; luego sincroniza las imágenes con los sonidos para armar las pistas sonoras que incluyen diálogos, efectos y música. Para nombrar ésta tarea, en el continente americano se prefiere el término edición, que implica cortar, eliminar lo que no sirve; mientras que en Europa es más común el término montaje, que sugiere un proceso de

construcción y trabajo con el material filmado para crear significados no previstos.

Hasta aquí se ha nombrado a los personajes principales que intervienen en la creación de una obra cinematográfica; de tal forma, ahora se abordaran algunos elementos que interactúan en el cine, los cuales constituyen el material con el que los creadores habrán de componer su trabajo.

Sánchez (1994) menciona a las imágenes visuales, los sonidos y las ideas, como elementos que se encuentran en la realidad y que podrán ser captados por el creador de cine, constituyendo así la materia prima con la que trabajará para crear una obra fílmica.

De esta forma, las ideas podrán ser productos de otras personas, argumentos de obras literarias, dramáticas, filosóficas, etc. Mientras que las imágenes podrán ser naturales –paisajes, personas, ciudades, etc.; también pueden provenir de otras artes como el dibujo, la pintura, la danza, la arquitectura, etc.

Los sonidos, se encuentran ligados a las imágenes, es decir, se pueden realizar asociaciones entre una imagen y un sonido, por lo tanto, los sonidos podrían provenir, igual que las imágenes, de la naturaleza o podrían ser composiciones realizadas previamente.

De esto se pueden derivar el tiempo y el espacio como otros dos elementos con los que el creador de cine habrá de trabajar, ya que a partir de estos llevará a cabo la composición de los elementos ya mencionados (imagen, sonido e idea).

Así, Sánchez (1994), apunta que puesto que toda realidad posee su propio espacio y su propio tiempo, el cinematografista, desde el momento que observa esa realidad como posible materia prima para su obra, comienza a encajarla

dentro de un espacio y un tiempo diversos; con este cambio empieza a dar una forma diversa a las cosas reales.

En este sentido Bettetini (1984), se refiere al cine como un aparato que produce tiempo, además de sentido, mencionando que el cine tiene que ser estudiado como un aparato que produce tiempo y significación; por tanto se ha de considerar que una obra cinematográfica está organizada por diferentes espacialidades marcadas por una dimensión temporal.

Por otra parte, Sánchez (1994), apunta que en el cine, los recursos que se utilizan para manifestar espacio y tiempo son las imágenes en movimiento. Con esto, las reflexiones entorno al espacio y el tiempo derivan, en el cine, en que éstos son transformados en un solo elemento: movimiento o cambio. Además, el universo que se refleja en la pantalla muestra volúmenes-duraciones, lo cual representa un proceso de síntesis del espacio y del tiempo.

Del tratamiento espacial temporal del cine, se deriva un juego con las realidades que se da en el arte, es decir, se usan los contornos de las cosas reales para darles significados metafóricos.

De esta forma se tiene a la obra de arte, en este caso la obra de arte cinematográfica, como el espacio en el que el ser humano se manifiesta como creador de una realidad virtual; esto es acorde con lo que ha mencionado Sánchez (2004) respecto al arte como ilusión, que se ubica en la realidad virtual y por lo tanto se encuentra fuera del mundo fáctico o realidad fáctica.

Esto va de acuerdo con lo que cita Torres (2002) en oposición al reduccionismo de entender el cine como simple reflejo de la realidad, siendo más bien propuesto como dispositivo que da forma a la realidad. Lo cual se vincula con el hecho de que el cine sea un espacio de la cultura que ofrece la posibilidad de transformar aquello que está ligado a nuestros deseos y a nuestra manera de desear; siendo

el cine la cifra de nuestra identidad imaginaria; el cine representa el espacio narrativo capaz de modificar los agenciamientos del deseo, confirma o transforma, nutre de imágenes y juega con los símbolos de nuestra capacidad de fabulación, en ese espacio de la imaginación que permite redefinir nuestra propia identidad colectiva (Zavala, 2003).

Con lo anterior, se hace latente hablar de los procesos que se llevan a cabo una vez que la obra es exhibida, es decir, cuando la obra se enfrenta al público.

En este sentido, puesto que el cine puede ser definido como una forma de representación estética que emplea la imagen (Sánchez, 1994); considerando el carácter estético de la obra cinematográfica, se deriva que el cine, en tanto dicho carácter, sea objeto de dos vertientes: por una parte, una vertiente que se centra en la propia contemplación de su efecto estético, y por otra parte de otra vertiente centrada en realizar análisis y críticas de la obra cinematográfica.

Respecto a lo anterior es necesario precisar que de las vertientes mencionadas, la primera hace referencia a la experiencia estética sin estar rodeada por alguna teorización entorno a la obra de la cual se es espectador; mientras que la segunda vertiente habla de cuando la obra es sometida a un análisis, en cierto sentido, se trata de hablar de arte a través de la teoría.

Zavala (2003) distingue el análisis cinematográfico porque en éste se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular; el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría. A su vez, distingue de ésta actividad analítica la crítica cinematográfica, la cual se limita a preguntar por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico).

Una vez abordada la cuestión de la experiencia estética y la tarea de análisis cinematográfico, derivada de este encuentro con la obra; nos aproximaremos al análisis cinematográfico a través de la revisión de algunos modelos.

3.3 Análisis cinematográfico

Ya en el capítulo dos se abordaron los enfoques que se consideran más relevantes para realizar el análisis de la obra artística, tales como el método iconográfico e iconológico, el enfoque estructuralista y post-estructuralista y el psicoanálisis.

En lo que al análisis cinematográfico se refiere, enfoques como el estructuralista, el post-estructuralismo y el psicoanálisis no se excluyen al realizar tareas de este tipo. De esta forma, al realizar una revisión entorno a los enfoques y modelos usados para estructurar el análisis de una obra cinematográfica se ha encontrado que estos son diversos, ya que van desde los enfoques arriba citados, hasta modelos que incorporan elementos de diversas áreas.

Por tanto, a continuación se describirán dos modelos para realizar el análisis de una obra cinematográfica, uno es el propuesto por Casetti y Di Chio (1991), enmarcado por un enfoque estructuralista, el otro es el propuesto por Zavala (2003) el cual es un modelo que ha incorporado elementos provenientes de diversas áreas como psicoanálisis, etnografía, semiología, sociología, retórica, historia, psicología social, estética de la recepción, prosaica, estudios culturales.

En cuanto al primer modelo, para Casetti y Di Chio (1991), el film es objeto de lenguaje, lugar de representación, momento de narración y unidad comunicativa; lo cual se resume en el film como texto.

De este modo, la tarea que se llevará a cabo al abordar una obra cinematográfica será la de una lectura-análisis; con esto se hace latente la perspectiva

estructuralista que finalmente es evidente en la definición de análisis que rige a éste modelo, de esta forma, se considera el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consiste en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes.

Así es como ésta definición marca el camino que éste modelo propone para llevar a cabo el análisis de la obra cinematográfica. De tal forma, a continuación se describirá el proceso de análisis que éste modelo propone, no obstante se mencionarán algunos aspectos que los autores señalan como elementos que son imprescindibles en el recorrido del análisis.

Uno de estos aspectos es nombrado como la *distancia óptima*, éste hace referencia a la naturaleza del film como un objeto difícilmente dominable, en tanto el espectador está condenado a seguir las cadencias y las direcciones impuestas por la película; es decir, el film se desarrolla externamente a mí, sin ninguna intervención posible por mi parte. Sin embargo, actualmente la existencia de instrumentos, como el videocasete, permiten un acceso inmediato al film; de este modo el film se aparece ante nuestros ojos mediante un simple mando, con funciones como slow motion, stop, frame, rewind, etc., es posible romper el flujo de la película, fragmentándolo según un nuevo orden.

El alejamiento de la situación cinematográfica consiente por un lado una plena disponibilidad de los films en lo que se refiere al análisis, pero por otro ejerce el efecto de minar la fascinación de las imágenes y los sonidos provenientes de la pantalla. El análisis exige que el film esté literalmente al alcance de la mano, pero también actúa con el fin de dividirlo, de enfriarlo, de alejarlo; el distanciamiento del análisis no es sólo la ratificación de una forma distinta de visión, sino también la búsqueda de una cierta distancia con respecto al objeto.

Una distancia así, representa lo que todo estudioso debe saber respecto a que debe estar lo bastante cerca del objeto investigado como para captar sus características esenciales, pero también lo bastante lejos como para no quedarse implicado en él. Se establece entonces la *distancia óptima* como aquella que permite una investigación crítica y a la vez no excluye una investigación apasionada.

De lo anterior, hay que tomar en cuenta que no debe excluirse que entre el observador y lo observado hay siempre una tensión, cuando el objeto de placer y goce pasa a ser objeto de estudio.

Otro aspecto a considerar está relacionado con el hecho de que el análisis, al enfrentarse con su objeto lo intenta reconocer y comprender. De tal modo, el reconocimiento está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla; la comprensión está relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento.

Entre el reconocimiento y la comprensión existe un vínculo dinámico y recíproco; el análisis, a través de la descomposición, procede a un reconocimiento sistemático de los elementos del texto, y ello conduce a inventariar todo aquello que pertenece al objeto examinado o a lo que es relevante; en este sentido, el análisis intentando hacer satisfactorio el reconocimiento, se plantea como auxilio de la comprensión.

Por otra parte, el recorrido del análisis está marcado por otras dos actividades: la descripción y la interpretación.

Describir significa recorrer una serie de elementos, pasar revista a un conjunto detallada y completamente.

Mientras que interpretar significa interactuar explícitamente con el objeto, no sólo pasar revista, sino reactivar, escuchar, dialogar; es un trabajo que consiste en captar el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel. En esta labor subjetiva, el observador se pone en primer plano, exhibiendo su relación con el objeto.

Con esto se hace evidente que la práctica analítica tiene que ver tanto con la descripción como con la interpretación; la descomposición del texto parece más un reconocimiento objetivo y la recomposición tiene más que ver con una labor personal, aunque la descomposición también está orientada por el observador, y por lo tanto, personalizada, como fruto de su idiosincrasia.

Sin embargo, la recomposición no debe tener como única guía la invención, sino también un principio de objetividad: es cierto que cada reconstrucción del texto es la propia reconstrucción, también ésta debe basarse en verificaciones detalladas y puntuales.

Un aspecto más es la presencia del analista, puesto que desde ésta perspectiva la tarea que el analista lleva a cabo, va de un objeto concreto dotado de corporeidad, hacia un objeto nuevo, el cual dejará ver los principios de construcción y funcionamiento del objeto inicial.

De acuerdo con esto, el análisis está marcado por dos factores relacionados con la presencia del observador: El primero de estos factores se refiere a la comprensión preliminar que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se posee antes de empezar a trabajar sobre él; incluso se considera que de ésta comprensión preliminar se desprende la posterior indagación. El segundo

factor se relaciona con la presencia de una hipótesis explorativa, es decir, la existencia de una prefiguración de aquello que será o podría ser el resultado del reconocimiento; el analista además de saber algo antes de empezar a trabajar, también lleva consigo una imagen normativa del punto al que pretende acceder.

De este modo, en el análisis existe desde el principio una presencia idiosincrásica del observador; éste al afrontar un texto, ya tiene una idea hecha, así como también posee una idea de lo que puede encontrarse, sin embargo, esta intervención no predetermina el juego, sino que debe haber una confrontación continua con la puntualidad y la objetividad de las verificaciones.

Con esto, se establecen tres pasos que marcan el recorrido analítico, entre la evidencia del dato textual y el resultado interpretativo:

- La delimitación del campo de la investigación: Se trata de considerar los elementos que componen y rodean a la obra cinematográfica para seleccionar con cual de éstos se trabajará; en términos de amplitud del campo, se puede optar por trabajar con un grupo de películas, una sola película, una secuencia, e incluso una simple imagen.
- La elección del método de exploración: Para ello es posible servirse de distintos instrumentos, como los de la semiótica, considerando el film como texto, es decir, un conjunto ordenado de signos dedicado a construir otro mundo, y a la vez establecer una interacción entre destinador y destinatario; los instrumentos de la sociología pueden ser también utilizados, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos; o puede optarse por el psicoanálisis, tomando a los personajes puestos en escena como personajes reales, o considerando el mismo film como una especie de texto onírico, del cual se pueden entresacar las pulsiones y los complejos de su autor, o afrontando el mecanismo fílmico en sí mismo, desde el momento en que funciona de

modo análogo al mecanismo psíquico. También es posible acercarse al film con los instrumentos de la historia, considerándolo como documento de su tiempo.

- La definición de los aspectos específicos de la indagación: Se podrán analizar elementos como los componentes lingüísticos; o los modos de la representación, es decir, el tipo de mundo que se dispone sobre la pantalla y la forma en que se lo configura; o la dimensión narrativa, es decir, los elementos que componen la historia y los giros que asume el relato; o las estrategias de comunicación, la manera en que el emisor y el receptor se presentan en el texto y los géneros de interacción que declaran practicar.

El último aspecto para tomar en cuenta durante el análisis, se refiere a la creatividad del analista, es decir, el trabajo del analista implica la construcción de su propio objeto sino es así, si al menos establece su encuadre o lo predetermina. Así, si bien el recorrido está estrechamente regulado, también se abre la libertad del analista, es decir a su creatividad.

De tal forma, la importancia de la tarea analítica radica en ser por un lado una disciplina y por otro, una creatividad.

Una vez mencionados los aspectos más importantes para considerar al llevar a cabo el análisis de una obra cinematográfica, ahora se abordara el procedimiento para llevar a cabo dicho tipo de análisis, según lo proponen Casetti y Di Chio (1991).

El análisis se llevará a cabo a través de una descomposición y una recomposición del film, lo cual conducirá al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento; un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla y una comprensión de cómo se comprende,

que superpone una descripción minuciosa y una interpretación personal de los datos.

En este sentido, las etapas fundamentales del análisis -marcadas por la descomposición y la recomposición del objeto- son:

Descomposición

1. Descomposición de la linealidad o segmentación: Se trata de subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos.

De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: episodios, secuencias, encuadres e imágenes.

Los episodios representan la presencia, en el interior de la película, de más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia.

Las secuencias son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios; recurren a signos de puntuación que marcan sus confines, en este sentido, utilizan el fundido encadenado (una imagen se desvanece mientras aparece otra), el fundido o la apertura en negro (la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él), la cortinilla (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen y dejando sitio a la otra), el iris (círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen).

Los encuadres, al subdividir las secuencias en unidades más pequeñas se obtienen los encuadres; como si se pasara de los párrafos a las líneas de un libro. Los límites del encuadre, más que con la variación evidente del contenido representado, están relacionados con la presencia de un corte.

Las imágenes, el último paso en la descomposición de la linealidad es el que va del encuadre a la imagen. El encuadre pone en escena una pluralidad de espacios y acciones, visiones y situaciones, que otorgan al todo una dimensión heterogénea y requieren una posterior subdivisión.

2. Descomposición del espesor o estratificación: Forma de descomposición complementaria de la primera.

Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, se pasa a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (espacio, tiempo, acción, valores figurativos, comentario musical, etc.) que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco en el interior de un segmento dado, como en la diversidad de formas y funciones que asumen a lo largo del film.

Sin embargo, el procedimiento es más complejo que el de la segmentación lineal y se articula en dos estadios:

-Identificación de una serie de elementos homogéneos: Se identifican factores que se repiten en el curso del texto y se señalan mediante su pertenencia a una misma área.

Esta serie puede estar formada por componentes estilísticos (ciertos tonos de la iluminación o de ciertos movimientos de cámara), temáticos (las diversas apariciones de un determinado lugar, la reiterada aparición de cierta situación), narrativos (la repetición de una acción del protagonista o de una acción del antagonista).

-Articulación de la serie: En este estadio se diferenciarán:

- a) Oposiciones de dos o más realizaciones: se descubrirán las ocurrencias contrarias de una figura estilística, de un núcleo temático, nudo narrativo.
- b) Variantes de una misma realización: se descubrirán las ocurrencias parecidas de una misma figura estilística, de un mismo núcleo temático o de un mismo nudo narrativo.

Estas oposiciones y variantes permitirán captar los distintos elementos que forman una serie: elementos homogéneos pero diferenciables entre sí.

Después de la diferenciación de los ejes y la especificación de todos los elementos que los componen, con sus diferencias, deben reunirse las dos series de información y reconstruir un diseño unitario del texto.

Recomposición

Esta fase de recomposición implica la reagregación de los elementos diferenciados en la descomposición; después de los cortes y las separaciones es necesario trazar de nuevo la línea y componer un modelo que, como conclusión del proceso analítico, reagregue en una estructura los principales elementos encontrados y descubra la lógica que los une.

Entonces, las fases para realizar la recomposición son: enumeración, ordenamiento, reagrupamiento y modelización.

1. Enumeración: En esta fase se toman en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizándolos por su pertenencia a un determinado segmento y a un determinado eje.
2. Ordenamiento: Se trata de evidenciar el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film, se tiene presente cada elemento, atribuyéndolo por

un lado a una determinada secuencia, encuadre, etc., y por otro a un determinado nivel expresivo o serie homogénea.

En esta fase cada uno de los elementos ya no actúa en solitario, sino que debe leerse como miembro integrante de un conjunto.

3. Reagrupamiento: En esta fase se empieza a diferenciar el núcleo central del film, su estructura total. Consiste en ciertas operaciones: la unificación por equivalencia o por homología (de dos elementos que pueden superponerse se hace uno), la sustitución por generalización (de dos elementos similares se extrae uno que los engloba) o la sustitución por inferencia (de dos elementos relacionados se extrae uno que deriva de ambos), finalmente la jerarquización (de dos elementos de distinto rango se privilegia el de mayor alcance).
4. Modelización: Esta última fase conduce a una representación capaz de sintetizar el fenómeno investigado así como explicarlo.

En este sentido, un modelo es un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes; asimismo el modelo es un dispositivo que permite descubrir la inteligibilidad del fenómeno investigado; además, aunque el modelo deriva del texto analizado, al mismo tiempo se aleja de él e incluso lo traiciona.

Para la elaboración del modelo, el analista deberá elegir entre un modelo de forma figurativa o un modelo de forma abstracta.

El modelo figurativo es el que proporciona del texto analizado una especie de imagen total, capaz de concretar sistemas y estructuras; lo importante es

que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión.

El modelo abstracto reduce las estructuras y las composiciones del texto analizado a un conjunto de relaciones puramente formales, expresables en un lenguaje lógico-matemático. Este modelo apunta a evidenciar las relaciones entre los componentes.

Por otro lado, junto a la elección entre un modelo figurativo y uno abstracto, se encuentra la elección entre un modelo estático y un modelo dinámico.

El modelo estático se refiere a las relaciones entre los elementos del film, captando las relaciones recíprocas en una visión inmovilizada. Mientras que el modelo dinámico ordena los elementos significativos al avanzar el mismo texto, proporcionando un diagrama del objeto analizado.

Hasta aquí se han abordado los elementos que componen el modelo para analizar un film, propuesto por Casetti y Di Chio (1991). Si bien, el modelo provee una perspectiva detallada para llevar a cabo la tarea analítica, es cierto también que el camino y los pasos a seguir variarán de acuerdo al analista, es decir, a la idea previa que éste posea acerca del objeto, a la imagen normativa del punto al que pretende acceder, así como a su propia idiosincrasia.

Por otra parte, Zavala (2003), propone un modelo para la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una película. El interés principal de este modelo está centrado en el reconocimiento de la experiencia estética de ver cine; se trata de que el modelo sirva como apoyo a los ejercicios de análisis cinematográfico en el salón de clases –actividad casi nula en México- y para facilitar el reconocimiento sistemático de los elementos que permiten estudiar una película.

A partir del reconocimiento de lo cinematográfico, el espectador que realiza el análisis puede reconocer que la pantalla cinematográfica continúa siendo un espejo a partir del cual es posible documentar sus fantasmas, su sensibilidad y sus elecciones afectivas; y en esta conciencia puede radicar nuestra posibilidad de transformación.

En tanto la finalidad de este modelo se centra en efectuar un reconocimiento de la propia experiencia de ver una película, se trata de un mapa de opciones analíticas, es decir, no es necesario recorrerlo exhaustivamente para llegar a lo que se desea, así mismo no es necesario recorrer todos los aspectos que éste contiene cuando únicamente se desea llegar a uno de ellos.

De esta forma, se definen algunos elementos de análisis cinematográfico, implícitos en la actividad de ver cine, los cuales apoyarán el reconocimiento de lo cinematográfico y por ende el análisis de una película; estos elementos son:

La apuesta inicial. Este primer elemento se refiere a la decisión de ir al cine impulsada por el título de una película. El título de una película desata el primero de los mecanismos de seducción; éste sugiere y condensa el sentido que habrá de precisarse al concluir la película. En este sentido, un buen título ofrece la posibilidad de formular hipótesis de lectura que serán aprobadas o desaprobadas por el espectador.

La elección de la sala de cine es también importante en el proceso de ir al cine, como parte de una experiencia estética e ideológica.

Entre los elementos que intervienen en la decisión de ver una película se encuentran el gusto, la ideología y el temperamento, que son conceptos para hablar del sustrato mítico de cada espectador, desde el cual éste reconoce el horizonte sobre el cual se presenta cada nuevo título cinematográfico.

Desde esta perspectiva, el sustrato mítico de cada espectador consiste en el conjunto de creencias y valores que se ponen en juego en sus prácticas culturales. Este sustrato puede determinar las expectativas que el espectador tiene antes de ver una película, ya que está definido por sus experiencias e identidad cultural.

La elección genérica. Es necesario reconocer las estructuras narrativas características de los géneros cinematográficos: el melodrama derivado de la tradición romántica, con su variante irónica; el género musical derivado de la comedia tradicional, con su estructura de ascenso y caída permanentes; la tragedia moderna, que se inicia donde termina la comedia; el cine de gangsters que, retoma elementos provenientes del expresionismo alemán y el realismo norteamericano, y es una especie de tragedia romántica del antihéroe convencional; mientras que el erotismo, el suspenso, la ciencia ficción, la violencia y el cine de aventuras, son coordenadas del discurso cinematográfico contemporáneo, que no hace sino recircular significantes clásicos.

Este aspecto es importante, ya que en el cine contemporáneo, al presentar rasgos del cine clásico y del cine moderno y utilizarlas en un mismo discurso, se ha convertido en un cine de fragmentación, de la alusión y la repetición en la diferencia; el espectador ya no observa a los personajes, sino que se observa a sí mismo en el proceso de reconocer las convenciones genéricas.

De esta forma, ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los géneros, que funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia es cada vez más sutil.

La emoción expectante. Al apagarse las luces en la sala cinematográfica, el espectador no sólo inicia un viaje, sino que se deja seducir por el ritual de compartir anónimamente una experiencia vicaria.

Cuando las luces se han apagado, el espectador se ve atraído hacia el proceso desencadenado por la oscilación entre las estrategias narrativas clásicas y el propio tema relatado.

La estrategia narrativa supone el indicio del curso que llevara la película, en esta se incluye la intriga de predestinación, que se refiere al comienzo de la película e indica el curso narrativo que ésta llevará.

Así pues, a través de distintas estrategias narrativas, el discurso cinematográfico constituye a su espectador, implícito ya en las condiciones del contrato simbólico inicial, que parte del diálogo entre su experiencia personal y las expectativas provocadas por las primeras imágenes de la película. En este sentido, la película dirá más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes.

La absorción temporal. La mirada se encuentra fija en un campo único; el cuerpo está relajado y en disposición de responder a los avatares del viaje imaginario. El espectador es llevado a asumir la perspectiva de la que se hace cargo la cámara, es ahí donde se encuentra el concepto de *sutura*, el cual se refiere al mecanismo de llenar los agujeros de sentido dejados por el juego que existe entre la perspectiva del espectador y la articulación de las imágenes entre sí.

En esta experiencia voyeurista que involucra al deseo a través de la mirada, la imagen que ofrece la pantalla suele ser parte de un proceso de fragmentación.

Los signos en el cine contemporáneo (imágenes, sonidos y los códigos que los articulan) suelen formar parte de estrategias por las que todo signo convencional se vacía de sentido.

Así, en el cine posmoderno y aún más en la cultura cinematográfica que compite con la experiencia de ver una película en DVD, todo signo es un signo desplazado

y a la vez reincidente. Las estrategias contemporáneas de vaciamiento de sentido (suplir lo que nunca existió, suplantar lo que existió en otro lugar, mantener lo que ya no existe) generan textos cinematográficos cuya significación depende del contexto de lectura del espectador.

Con esto es posible advertir que actualmente ninguna lectura es privilegiada y el canon estético es una hipótesis sujeta a la propia subjetividad, incluso cuando se estudia una película estructurada según la lógica de los códigos clásicos.

El regreso a casa. La música comenta las imágenes finales, al escucharse las últimas notas las butacas se han vaciado y las luces se encienden: la película ha terminado.

Una forma posible de lectura de una película es la del espectador *salvaje*, es decir, el que conoce el contexto original en el que se produjo el texto y que es capaz de reconocer su propio contexto de recepción, de tal manera que interpreta críticamente, relativiza ideológicamente y adapta, transfiere, se apropia y redefine el sentido de la película en relación con sus necesidades personales de sentido.

Otra forma de lectura es la del espectador que toma nota de las reacciones del público que comparte la sala, documenta su perplejidad en la bibliografía especializada, intenta dar formato por escrito a observaciones, cruza la sombra de su visión para acceder a una perspectiva tal vez radicalmente distinta a la suya, es decir a la que ofrece ese otro observador.

Por último, se encuentra el espectador común, que asiste al cine de vez en cuando con el fin tal vez de distraerse o tener tema de conversación, es sujeto a la vez fascinado e indiferente ante las estrategias seductoras de la narratividad cinematográfica.

Hasta aquí se han ubicado los elementos cinematográficos descritos por Zavala (2003), como aquellos que se encuentran involucrados en la experiencia de ver cine, y que a su vez permitirán reconstruir la experiencia de haber visto una película.

Con esto es evidente el objetivo de este modelo, el cual radica en que la experiencia de ver cine se extienda más allá de la sala, es decir, reconstruir esta experiencia a través del hablar de ella.

Desde esta perspectiva se hace posible que la premisa que indica que el acto de escribir es sólo concebible a partir de la práctica de la lectura, sea trasladada al cine, enunciando que la estrategia idónea para hacer cine es ver cine. A partir de esto, es viable plantear que la experiencia del espectador de cine podría extenderse a una tarea creativa, ya sea en el análisis o en la creación de una obra cinematográfica.

Esta posibilidad creativa es viable en tanto que el objetivo de este modelo de análisis cinematográfico, no consiste en interpretar sino en reconstruir, lo cual permite demostrar que cada espectador construye el sentido de manera diferente a los demás espectadores, y reconocer también que el espectador y sus horizontes de experiencia y de expectativas son más determinantes para definir la especificidad de su experiencia estética, cognitiva e ideológica que los contenidos explícitos de la película.

En este sentido, y puesto que cada película es un catalizador de procesos de revelación del espectador, cada experiencia individual de ver cine es irrepetible. Incluso cada vez que una persona ve una misma película, su experiencia es diferente, porque sus condiciones de recepción son diferentes. Así, los resultados de un análisis serán también diferentes. Por lo tanto, una prueba de validez de un análisis personal es su irrepetibilidad.

Abundando en lo anterior, Zavala (2003) señala que al ver una película se suspenden y flotan los elementos que constituyen nuestra identidad y nuestra visión del mundo. Ver una película es la experiencia más radical que vivir personalmente la experiencia que se narra, pues el cine ofrece la posibilidad de encontrar una inteligibilidad que la experiencia misma no necesariamente ofrece.

En ese mismo sentido, apunta que el diseño de este modelo de análisis presupone la existencia de una gran multiplicidad de perspectivas posibles al ver una película. Cada espectador interpreta los elementos que existen en la película; desde esta perspectiva de análisis, el cine dice más acerca de sus espectadores que acerca de sus personajes.

De tal forma, el objetivo del modelo es contribuir a la sistematización de las ideas de cada espectador de cine. El placer estético y el placer intelectual son parte de una experiencia concreta intransferible e irrepetible. El modelo es un mapa para reconstruir esta experiencia y de esa manera construir una interpretación particular.

Una vez descritos dos modelos de análisis cinematográfico, es preciso destacar un elemento común en cada uno de ellos, el cual a su vez fue subrayado por su importancia al llevar a cabo una tarea de este tipo; este elemento se refiere al analista, es decir, a la persona que se propone llevar a cabo el análisis de una obra cinematográfica.

Ambos modelos coinciden en que el analista posee un grado de creatividad, es decir, el analista tiene como tarea llevar a cabo la construcción o reconstrucción del análisis, esto a partir de su propia experiencia con el objeto, idiosincrasia, experiencia personal y deseos.

Esta consideración entorno al analista es relevante en tanto la tarea del analista podría ser considerada como parte del proceso creador de la obra, en tanto la

obra ha de ser no sólo un objeto a contemplar sino a transformar; esto derivado de la concepción de la obra de arte como obra abierta, es decir, como obra perceptible, que aunque el artista la haya concluido “dando la última pincelada” el receptor contribuye a ella en la interpretación, desde él mismo.

Lo anterior es necesario tenerlo presente en el planteamiento que se hará a través del análisis de una obra cinematográfica.

4. EL TRABAJO CON LA OBRA DE ARTE: ANÁLISIS DE PERSONA DE INGMAR BERGMAN.

4.1 Ficha Técnica

Título del Film: Persona

Producción: Svensk Filmindustri.

Jefe de producción: Lars-Owe Carlberg.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Operador: Suen Andersson.

Decorados: Bibi Lindström.

Vestuario: Mago.

Música: Lars- Johann Werle.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullman (Elisabeth Vogler), Gunnar Björnstrand (señor Vogler), Margaretha Krook (la doctora), Jörgen Lindström (el niño).

Comienzo del rodaje: 19 de julio de 1965.

Fin del rodaje: 17 de septiembre de 1965.

Lugar del rodaje: Faarö, Isla de Gotland.

Duración: 80 minutos.

4.2 Sinopsis

Como describe Company (1999) los primeros seis minutos de proyección, constituyen un mosaico simbólico inicial de lo que va a ser el film en su conjunto. El encendido de los carbones del proyector abre paso a la proyección como tal: un dibujo animado que evoca la infancia y el parpadeo de las primeras sesiones de cine; casi a continuación se ve una proyección de lo que parece ser un viejo film

mudo en el que un hombre en camión y gorro de dormir es perseguido por un esqueleto y un diablo. Los planos de un cordero destripado y la palma de una mano atravesada por un clavo son preámbulo inmediato de una figura de muerte, suministrada por el edificio de la morgue y cadáveres extendidos en bancos de piedra. Un primer plano, sacado desde arriba, muestra el rostro invertido de una anciana muerta. Al sonar lo que parece el timbre de un despertador, abre los ojos repentinamente. Este mosaico simbólico inicial, concluye con una pequeña continuidad de planos en la que se aprecia el despertar de un adolescente (Jörgen Lindström) en un banco fúnebre y luego, en contrapicado cómo pasa la mano ante el objetivo, evidenciando así la presencia de la cámara. El contracampo de este plano, es mostrado ante el retrato, borroso y muy ampliado, de una mujer cuyo rostro parece fluctuar. El adolescente lo acaricia y el retrato se va aclarando progresivamente; se trata de un rostro formado por la conjunción de dos: Alma (Bibi Anderson) y Elisabeth (Liv Ullman).

A continuación, el film se divide en dos segmentos. El primero transcurre en una clínica donde tiene lugar el primer contacto entre la señora Vogler –una actriz que, sin causa aparente que lo justifique, se ha quedado muda durante la representación de *Electra*- y Alma, su enfermera. El segundo se sitúa en una casa a orillas del mar, propiedad de la doctora que primero ha atendido a la actriz, en la que se instalan Alma y la señora Vogler.

De esta forma, como narra José de la Colina (1970) se presentará en *Persona* una confrontación entre rostro y la máscara; siendo también un diálogo entre una voz y un silencio. La voz es la de Alma, la enfermera, una mujer joven, dotada de una gran vitalidad, contenta con su oficio, honesta en reconocer sus dudas (por ejemplo, cuando se trata de saber si será capaz de cuidar a la actriz), bien dotada para la vida sexual, pero voluntariamente negada a la maternidad. Atraída por la personalidad de su paciente y a la vez rechazándola, quizá por un vago presentimiento, Alma se ofrecerá y resistirá simultáneamente a una entrega espiritual que en ocasiones roza lo físico, pero el silencio de la otra es una barrera

que irá poco a poco obsediendo a Alma, llevándola a la irritación y a la histeria, enfermándola a su vez. En cuanto a Elisabeth, ella es la del silencio. Elisabeth es la gran actriz, la mujer bella y famosa que todo el mundo tiene por esposa y madre ejemplar, pero que rechaza al hijo tenido con su esposo y que un día se encuentra vacía de todos sus papeles, asqueada de todos los personajes representados o por representar, y que se refugia en un silencio que es una liberación y una condena. Aisladas en una casa frente al mar, estas dos mujeres tan distintas, de vidas casi opuestas, van a convivir, a espiarse, a tratar de conocerse. Una de ellas hablará y la otra permanecerá callada, en cierto modo respondiendo con ese silencio profundo que es como una hueco oscuro que comienza devorando las palabras que vienen de fuera y terminará absorbiendo a quien las emite.

El drama desarrollado en *Persona* es el del encuentro y el desencuentro de dos mujeres, su paulatina identificación, la lucha de Elisabeth por apoderarse de ese otro personaje poderosamente vivo que es Alma, y el casi agónico combate de ella negándose a la identificación, a ser un mero doble, un personaje más de Elisabeth.

4.3 Acerca de *Persona*, según algunos autores.

Al realizar una crítica respecto a *Persona*, Marías (1969) lo cita como un film incomprensible, aludiendo a la confesión que hubiera hecho Godard al ver ésta película, refiriendo no haber comprendido absolutamente nada y que el propio Bergman no haya podido explicar su tema. En este sentido, refiere que lo que Bergman ha hecho ha sido suspender el sentido, lo cual significa desembarazarse de todos los significados parásitos, siendo un film lleno de sentido, de ningún modo absurdo, pero que no tiene sólo un sentido, ni tampoco una serie de pequeños sentidos.

Señala que Bergman ha logrado borrar las huellas de la narración a través de dos operaciones: una de ellas ha consistido en indeterminar todo, Bergman suprimió

escenas que indicaban el paso del tiempo, quitó diálogos y detalles explicativos y cambió totalmente la parte final, respecto al guión inicial; de ahí, para atraer desde el principio la atención del espectador, Bergman comienza el film con una serie de imágenes agresivas e inexplicables (cadáveres, rostros, órganos sexuales, un cordero degollado, una mano atravesada por un clavo, etc.). La segunda operación, es una forma de indeterminación, que consiste en mezclar lo real y lo imaginario; Bergman trata de igual modo que las reales las escenas que pueden parecer imaginarias y en cambio pueden tomarse como indicativos de paso a lo irreal algunos detalles como los encadenados y el uso de la música justo antes de algunas escenas aparentemente reales, lo curioso es que Bergman no indica jamás en el guión que alguna escena no sea real. El principio y el final del film, el corte que se produce a mitad, la aparición de la cámara y otros detalles prueban que el tema de *Persona* es el cine, sobre el cual toda la película es una reflexión. No en vano el título inicial del film era precisamente cinematografía; lo cual explica todos los elementos distanciados que Bergman ha introducido con el fin de hacer que el espectador sea consciente de estar viendo cine.

Por otra parte, Company (1999) realiza una exploración entorno a persona, llevando a cabo a su vez algunas observaciones sobre ésta película. Así, apunta al hecho de que Bergman haya querido llamar *Cinematografía* a la película que finalmente llevó el título de *Persona*, señalando que la reflexión de Bergman sobre sus materiales de trabajo, es evidente en un primer acercamiento a este trabajo; de ahí que se comprenda la intención de que la película llevara el título de *Cinematografía*. Ante esto, menciona que Bergman destruye la fascinación del efecto de realidad, base de la representación cinematográfica dominante, mostrando toda la cacharrería distanciadora que encuentra a mano, toda la tramoya del dispositivo: aparatos de proyección, película que se detiene y quema ante el espectador, focos, cámaras tomavistas, etc., de tal forma que *Persona* es un film que habla de sí mismo, de su propia filmicidad.

En este sentido, señala que *Persona* habla de una cierta muerte de la significación, de la opacidad de las imágenes que siguen remitiéndose a algo que no se encuentra en ellas mismas; de las dificultades de los procesos cinematográficos de simbolización.

De esta forma, el mosaico simbólico con el que da inicio la película, muestra el contraste entre lo vivo y lo muerto; el niño que aparece en esta parte, se convierte en mediador de Bergman con el espectador; su gesto de acariciar el retrato, la proyección y hacer que éste se aclare poco a poco, es metáfora de la operación que se le propone al espectador: trabajar y dar sentido a la imagen. No obstante, se aprecia algo ambiguo en esa imagen, ubicando al niño ante la figura materna en una situación de edípica fascinación. El interrogante planteado por ese rostro en su misma opacidad no es del todo descifrable; de ahí que su presencia, al final de la película, abra de nuevo un proceso de significado que parece no tener fin.

De manera que a lo largo del film es posible extraer diversas escenas como intentos de hablar sobre lo que éstas tratan de decir, teniendo en cuenta que en el film presidirá una dialéctica: la de interioridad – exterioridad.

Así, en la escena en que la señora Vogler escucha por la radio una pieza de Bach, quedando su rostro iluminado por dentro, aludiendo a la paz que proporciona la obra artística a los capaces de degustarla; en contraste con el apacible surgimiento del sueño de Elisabeth, Alma enciende y apaga nerviosamente la lamparilla de su cuarto, se incorpora en el lecho y se da un masaje en el rostro con una crema de belleza, su soliloquio es una afirmación de la máscara social, de la seguridad interior que ese papel social le proporciona, una especie de muy concreta tangibilidad con el mundo circundante.

Otra escena en la que Elisabeth, tras haber escuchado la lectura que Alma le hace de una emotiva carta escrita por su marido, rasga la fotografía que éste le envía de su hijo. La actriz rechaza la retórica de los sentimientos por lo que dicha

retórica tiene de máscara, discurso ocultador, por ejemplo, de las violencias y humillaciones existentes en las relaciones interpersonales. Pero cuando la interrogación del otro se plantea, en toda su brutal alteridad –como la imagen de un monje ardiendo en Vietnam- su indiferencia se desintegra ante los ojos del espectador.

El papel que desempeña Elisabeth implica el negar al otro de su deseo, sólo le queda la verdad de la máscara; se encierra en la opacidad del silencio indiferente como resuelta búsqueda de una cierta muerte del sentido. Alma quiere significar algo para los demás, aferrándose al humanitarismo de su profesión de enfermera; ella va a intentar, por todos los medios, que Elisabeth hable, para ello asumirá, inconscientemente, el papel del analizado en la escena psicoanalítica.

En una parte, en donde Elisabeth contempla una foto de la invasión nazi en Varsovia en la que un niño levanta asustado las manos ante los fusiles de los soldados, un sonido va aumentando de volumen conforme avanzan los planos cada vez más próximos al rostro del niño, haciendo la escena intolerable; éste mismo sonido será escuchado cuando Alma abofetee a Elisabeth, tras una escena en la que ésta le muerde el brazo. En ambos casos, el sentido de las escenas es análogo, fuera del para sí de la conciencia está el en sí del mundo donde la relación con el otro es siempre agresiva; pero ser es estar en el mundo, lo cual resulta difícil y angustioso.

Conforme a las escenas descritas por Company (1999); él finalmente logra vislumbrar que la complejidad de las relaciones de transferencia establecidas entre las dos mujeres, queda resumida en la escena duplicada, en la que el mismo discurso de Alma sobre la no deseada maternidad de Elisabeth se plantea dos veces. En una de ellas el ángulo de visión de la cámara descansa sobre la actriz y, en la otra sobre Alma. Este efecto de simetría concluye en un efecto de condensación: el rostro de Alma queda longitudinalmente seccionado, perteneciendo una mitad a Elisabeth. Este primer plano clausura el tema del

reflejo imaginario-especular de una mujer sobre la otra. Tanto el imaginario de Alma como el de Elisabeth, forman parte del ser como ser en el mundo.

Ante esta conjunción, José de la Colina (1970), señala que cada una de ellas es la otra respecto a quien la mira, y condensa en un cuerpo, en un alma incógnita, una otredad del mundo entero, esa otredad que nos desafía a que la poseamos y la anulemos fundiéndola en nuestro yo. Así, *Persona* es un film de la seducción, seducción de un ser por otro que llega hasta la fusión de los dos.

Una escena siguiente será cuando Alma, vestida con su uniforme de enfermera hará pronunciar a Elisabeth la única palabra que de ella se escuchara en el film: *nada*. Acto seguido surgirá la imagen más divulgada de la película: Alma en camión, frente a la cámara, mientras Elisabeth le acaricia el cabello. De nuevo, sobre ésta escena Company (1999) comenta que tras el vaciado de la conciencia, que es *nada*, ser y existir son conceptos sinónimos; el *para sí* como *nada* y el *en sí* como *ser*, constituye la liquidación del concepto de *vida interior*; es la nadificación de la conciencia que debe superar su tentación de ser para asumir el riesgo de existir.

Así, como apunta José de la Colina (1970), tanto Alma como Elisabeth, forman parte del ser como ser en el mundo; cada una es la otra respecto a quien la mira, y condensa en un cuerpo, en un alma incógnita, una otredad del mundo entero, esa otredad que nos desafía a que la poseamos y la anulemos en nuestro yo.

De modo que para Company (1999), el proceso de significación ininterrumpido en el film, viene dado por la última imagen del relato, en la cual el niño del principio sigue acariciando una imagen borrosa; el sentido del relato aparece en suspenso, mientras el discurso del autor insiste en que lo visto sólo se contiene en la pura materialidad de una película impresa. Gira el carrete del proyector, el film se rompe, pero el carrete continúa girando, la ficción podría empezar de nuevo, la palabra fin no aparece.

Por otra parte, José de la Colina (1970) concluye que *Persona* representa una confrontación entre el rostro y la máscara, entre el yo y su doble, entre el vampiro y su víctima; siendo también un encuentro entre el artista y su público, entre el artista y su personaje; la historia del artista que deja de creer en su arte, que cae y se refugia en el silencio. Quizá *Persona* sea una meditación de Bergman sobre su propio arte, una interrogación del cineasta al cine. De esta forma, *Persona* no sólo coloca al público ante el espejo de unos rostros, no sólo hace encarar el silencio y el vacío en que puede desembocar el arte, sino además habla de la lucha de un cineasta por vencer ese silencio y ese vacío; en *Persona* el cine interroga a su propio rostro.

4.4 Acerca de *Persona*, según Ingmar Bergman.

En ésta sección se han reunido declaraciones que Bergman realizó entorno a la obra de *Persona*, las cuales serán presentadas como el discurso que presenta el artista respecto a su obra, es decir, cuando el artista habla de su obra y por ende de los aspectos que rodean a ésta.

Dichas citas formarán un eje primordial para el abordaje de la obra de *Persona*, que se ha planteado realizar en este trabajo.

Así, a propósito de *Persona*, Ingmar Bergman (1965) señala ciertos aspectos de ésta obra, incluidos en la publicación del guión, los cuales a continuación serán transcritos:

Con fecha del 17 de junio de 1965, previo al comienzo del rodaje de *Persona*, Bergman cita: *He descubierto que el tema que había escogido era inmenso y que la selección que debería hacer de las secuencias por incluir en el film definitivo (este pensamiento me hace temblar) sólo podía ser subjetiva. Por ello invito a la*

fantasía del lector o espectador a usar libremente los elementos que pongo a su disposición.

Por otra parte, ya finalizado el rodaje, al final del guión, en una parte titulada "A propósito de *Persona*", Bergman menciona: *Cuando se trataba de bautizar mi último film, inmediatamente me di cuenta de que representaba un problema sin solución. Todos los títulos que me venían al pensamiento se revelaban impropios. Entonces le propuse a Kenne Fant, mi productor, titularlo "Cinematografía", porque la única cosa que no se podía negar era que mi film iba a ser un film. De pronto vi una profunda tristeza cubrir su rostro: él imaginaba este título en letras neón, lo veía impreso en los periódicos. Decididamente, según él, no podía haber peor título que "Cinematografía".*

Me puse de nuevo a pensar en el problema. Hay una palabra que me había obsesionado y que me vino al pensamiento: persona, el vocablo latino con que se designaban las máscaras detrás de las cuales, en la antigüedad, los actores ocultaban el rostro. Y me di cuenta de que tenía un título particularmente adecuado, porque, finalmente, ése era el tema de mi film: las máscaras que llevan los individuos. Muy contento, propuse este nuevo título a Kenne Fant. Para él, cualquiera resultaba mejor que "Cinematografía".

Yo estaba encantado: mi film llevaría ese título curioso, Persona, palabra cuyo primer sentido fue extrañamente alterado, porque, de significar máscara, pasó a designar a aquel que se oculta detrás de ella.

En cuanto a explicar el tema del film, confieso que soy incapaz. De lo único que estoy seguro es que Liv Ullman interpreta una actriz llamada Elisabeth Vogler, Bibi Andersson una enfermera, Gunnar Björnstrand al señor Vogler y Margareta Krok una joven profesora universitaria.

Elisabeth Vogler, la actriz pertenece a la misma familia que los magos de El rostro: ellos también se apellidan Vogler. Y los Vogler vuelven a encontrarse en uno de mis argumentos “Los devoradores de hombres”, el cual está ligado a la génesis de Persona.

Durante el verano de 1965 yo debía realizar una gran producción con muchos personajes: “Los devoradores de hombres”. Pero tuve la mala suerte de caer enfermo, y desde fines de abril sabíamos que no había posibilidad de dar buen fin a este proyecto. Durante las nueve semanas que pasé en la clínica, me aburría tanto que, para ocuparme en algo, escribía un poco todos los días. No pensaba siquiera en extraer un argumento de todas aquellas notas: escribía más bien como el que se impone una disciplina de trabajo. Las páginas añadiéndose a las páginas, pronto tuve un grueso manuscrito y, cuando lo releí, me di cuenta de que había el material para un film. Esto no era tan sorprendente: puesto que toda mi vida había escrito para el cine, resultaba muy natural que lo hiciera una vez más. Así fue como Bibi Andersson y Liv Ullman, que habían sido contratadas para “Los devoradores de hombres”, se convirtieron en las heroínas de Persona.

Por otra parte, en “Imágenes” de Ingmar Bergman (1990), escrito en el que éste director revela sus apuntes de trabajo y sus diarios en los que anota las fuentes clarificadoras, los recuerdos y las imágenes que dan lugar a sus películas; incluye una sección dedicada a *Persona*, en la que habla sobre el origen de ésta obra, así como de algunos aspectos vinculados a su conformación. Dicha sección será transcrita en los siguientes párrafos:

Persona está relacionada en alto grado con mi actividad como director del Teatro Dramático. La experiencia fue un soplete que impulsó en mí una especie de madurez instantánea. Concretizó mi relación con la profesión de una manera brutal y obvia.

Acababa de terminar El silencio, que vivía con fuerza y vitalidad propias. El que después me metiese a hacer ¡Esas mujeres! fue una concesión de mi lealtad hacia Svensk Filmindustri y una prueba de mi enojosa incapacidad de echar el freno.

Fui nombrado director del Teatro Dramático en torno a las navidades de 1962. Debí haber informado inmediatamente a Svensk Filmindustri de que, por el momento y hasta una fecha indeterminada, abandonábamos todos los proyectos cinematográficos. Pero, desgraciadamente, no me parecía ni posible ni sensato detener un rodaje planificado durante tanto tiempo.

El día de Año Nuevo de 1963 entré como director recién nombrado en un teatro en descomposición. La organización y administración estaban muy deterioradas. Me encontré en una situación insoluble e increíblemente caótica. Descubrí que mi misión no se limitaba a elevar el nivel artístico y preocuparme de que la gente acudiese a las funciones. Se trataba de organizar toda la actividad desde la base.

El trabajo me fascinaba. El primer año fue divertido. Nos sonreía la fortuna. Durante la misma semana de junio de 1964 estrené Tres cuchillos de Wei de Harry Martinsson en el Teatro Dramático y ¡Esas Mujeres! en el cine.

Volví al teatro en el otoño de 1964 y la temporada me proporcionó un par de éxitos notables. Pero la resistencia se había endurecido, tanto dentro como fuera de la Casa. Hacia el final de la temporada, el Teatro Dramático emprendió un viaje horroroso con motivo de la inauguración del nuevo teatro de Orebro. La gente moría o caía gravemente enferma. Yo estaba con 39 grados de fiebre, pero a pesar de ello viajé. Terminé con una pulmonía doble y una grave intoxicación de penicilina.

Estaba fuera de combate y sin embargo intentaba seguir llevando el teatro. Finalmente, en abril, me internaron en el hospital para un tratamiento adecuado. Empecé a escribir Persona, más que nada para entrenar la mano.

Entonces ya se había abandonado el proyecto de Los antropófagos –Los devoradores de hombres–, pero faltaba una película.

En abril de 1965 empecé a formular mis ideas. Eso ocurrió durante los efectos de mi pulmonía; pero también fue consecuencia del bombardeo fétido al que fue sometido mi despacho de director del Teatro Dramático. Empecé a pensar: En realidad ¿por qué hago esto?, ¿Por qué me preocupo?, ¿Tiene el teatro algún papel que cumplir? ¿No han asumido otras fuerzas las tareas del arte?.

No se trataba de aversión alguna hacia mi profesión. A pesar de que soy una persona neurótica, mi relación con la profesión siempre ha sido sorprendentemente poco neurótica. He tenido la capacidad de atar los demonios delante del carro de combate. Los he obligado a ser útiles. Ellos, a su vez, se han dedicado a torturarme y avergonzarme en mi vida privada.

Me encontraba en el hospital de Sophia. Poco a poco me fui percatando de que mi actividad como director del Teatro Dramático me obstaculizaba la creatividad. Me fue necesario escribir algo que disipase la sensación de futilidad y estancamiento. Mi situación emocional quedó plasmada con cierta precisión en una consideración que escribí al recibir el premio holandés Erasmus. La titulé La piel de la serpiente y la publiqué como prólogo a Persona:

En mí la creación artística siempre se ha manifestado como hambre. He constatado esta necesidad con serena satisfacción, pero en toda mi vida consciente nunca me he preguntado por qué ha surgido ésta hambre y ha reclamado satisfacción insistentemente. Ahora, en los últimos años, cuando ha empezado a debilitarse, siento que es importante tratar de encontrar la razón de mi actividad.

Un recuerdo temprano de mi infancia es mi necesidad de exhibir mis habilidades: mi disposición para el dibujo, el arte de golpear una pelota contra la pared, etc.

Recuerdo que tenía una fuerte necesidad de fijar la atención de los mayores en estas manifestaciones de mi presencia en el mundo de los sentidos. Nunca me parecía que mis prójimos me prestaban suficiente interés. Cuando la realidad ya no me bastaba, empezaba a fantasear y entretenía a mis coetáneos con mis hazañas secretas. Eran mentiras embarazosas, que inevitablemente se rompían ante el sobrio escepticismo de mi entorno. Finalmente me aparté de la comunidad y guardé mi mundo onírico para mí. Un niño que buscaba contacto y que estaba obsesionado por la fantasía se había transformado con rapidez en un soñador herido y astuto.

Pero un soñador no es artista más que en sus sueños. Es bastante lógico que la cinematografía se convirtiera en mi medio de expresión. Era un modo de que me entendieran en un idioma que dejaba a un lado la palabra, que me faltaba, la música, que no dominaba, la pintura, que me dejaba indiferente. De repente tenía la posibilidad de relacionarme con el mundo en un idioma que literalmente habla de alma a alma en giros que se sustraen al control del intelecto.

Con el hambre retenida del niño me abalancé sobre mi medio de expresión y durante veinte años he transmitido incansablemente y con una especie de furia, sueños, vivencias, fantasías, ataques de locura, neurosis, conflictos de fe y puras mentiras. Mi hambre ha sido constantemente nueva. Dinero, fama y éxito han sido consecuencias sorprendentes, aunque en el fondo sin importancia, con lo cual no subestimo lo que haya podido llevar a cabo. El arte como autosatisfacción puede, evidentemente, tener su importancia, sobre todo para el artista.

Si quiero ser sincero, debo considerar el arte como algo intrascendente. Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean y se dan a luz a sí mismos. Surgen y se aniquilan nuevas mutaciones, nuevas combinaciones, el movimiento visto desde

fuera parece nerviosamente vital –no es más que el afán de los artistas por proyectar, para sí mismos y para un público cada vez más distraído, la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas. En pocas reservas el arte es considerado peligroso y los artistas son castigados, pero en líneas generales el arte es libre, desvergonzado, irresponsable y el movimiento es intenso, casi febril, parece una piel de serpiente llena de hormigas. La serpiente lleva ya mucho tiempo muerta, devorada, desposeída de su veneno, pero la piel se mueve, llena de vida bullente.

Si saco a colación toda esta miseria y a pesar de ello afirmo que quiero seguir haciendo arte es porque hay una razón sencilla, la razón es la curiosidad, constantemente renovada, que me empuja hacia delante, que nunca me da descanso, que sustituye por completo el hambre de comunidad de tiempos pasados.

Me siento como un preso que después de muchos años de cárcel, de pronto, aparece tambaleándose en medio del estrépito y los alaridos de la vida. Se apodera de mí una indomable curiosidad. Anoto, observo, ando con los ojos bien abiertos, todo es irreal, fantástico, aterrador, o ridículo. Capturo una partícula de polvo en el aire, tal vez sea una película. Me paseo con mi objeto, que es sólo mío, capturado con mis propias manos, y estoy alegre o melancólicamente ocupado. Ando a empujones con las otras hormigas, la piel de serpiente se mueve. Esto y sólo esto es mi verdad.

El ser artista por su propio bien no siempre es muy agradable. Pero tiene una extraordinaria ventaja: el artista comparte sus circunstancias con cada ser viviente, que también existe únicamente por su bien.

Escribí La piel de la serpiente en directa relación con el trabajo de Persona. Eso se puede ilustrar con una anotación de mi diario de trabajo: Tengo la sensación de

que se acerca la batalla final. Lo importante es no retrasarla más. Tengo que llegar a alguna forma de claridad. Si no, Bergman se va a la mierda definitivamente.

El cumplimiento maniático de las normas fue mi manera de sobrevivir. De esta situación de crisis surge Persona:

En una de las primeras anotaciones en el diario de trabajo, hay algo que no he realizado, pero que de todas formas tiene que ver con Persona, sobre todo con el título: Cuando el novio de Alma, la enfermera, acude a visitarla, ella lo oye hablar por primera vez. Nota cómo la toca. Queda horrorizada porque se da cuenta de que él está actuando, está interpretando un papel. Cuando uno sangra siente un dolor horrible y entonces no actúa.

Fue una fase extremadamente difícil. Tenía la sensación de que mi existencia estaba amenazada. ¿Se puede convertir esto en una evolución interna?. En todo caso el factor de tiempo y espacio debe ser secundario. Un segundo debe poder extenderse durante un largo período de tiempo y contener un puñado de réplicas esparcidas sin coherencia.

Esto se ve en la película terminada. Los actores se desplazan de habitación en habitación sin tiempos muertos ni escenas de relleno. Cuando conviene se acorta o se alarga la acción. Se ha eliminado el concepto de tiempo.

Después viene algo que se remonta a mi temprana infancia: Me imagino un trozo de película blanco, lavado hasta más no poder; pasa a través del proyector y poco a poco se dibujan palabras en la banda sonora (que quizá entre un poco en la imagen). Poco a poco aparece justo la palabra que me imagino. Después un rostro que se vislumbra casi disuelto por todo lo blanco. Es el rostro de Alma. El de la señora Vogler.

Cuando yo era un niño había una tienda de juguetes donde se podían comprar trozos de película de nitrato. El metro costaba cinco céntimos. Sumergía treinta o cuarenta metros de película en una fuerte disolución de sosa y dejaba los trozos a remojo durante media hora. Se disolvía entonces la emulsión y desaparecían las imágenes. El trozo de película quedaba blanco, transparente, inocente. Sin imágenes. Entonces podía dibujar nuevas imágenes con tintas de diferentes colores.

Entrado mayo, todavía tenía ataques de fiebre. Toda esta extraña fiebre y todas esas reflexiones solitarias. Nunca he estado tan bien y tan mal. Creo que si me esforzase podría llegar, poco a poco, a algo único que hasta ahora no he podido alcanzar. Una transformación de asuntos. Algo que ocurre simplemente y sin que uno se pare a pensar en cómo ocurre.

Así, es a sí misma a la que llega a conocer. A través de la señora Vogler, Alma se busca a sí misma.

Pretendo que soy adulto. Constantemente me sorprende que la gente me tome en serio. Digo: "Quiero esto y deseo lo otro...". Se escuchan respetuosamente mis opiniones y con frecuencia se hace lo que digo. O incluso me elogian porque tengo razón. No pienso en que todas estas personas son niños que hacen de adultos. La única diferencia es que han olvidado o nunca piensan en ello, en realidad, son niños.

Mis padres hablaban de devoción y amor y humildad. Yo me esforcé de verdad. Pero mientras hubo un dios en mi mundo ni siquiera pude acercarme a mis metas. La humildad no era lo bastante humilde. El amor era todo caso menor que el amor de Cristo o de los santos o incluso que el amor de mi madre. Y dudas profundas envenenaban siempre la devoción. Ahora que Dios ha desaparecido siento que todo esto es mío: la devoción ante la vida, la humildad ante mi destino absurdo, y el amor a los otros niños, asustados, atormentados, crueles.

Lo que ahora sigue lo escribí en la isla de Ornö en mayo. Me acerco a la esencia tanto de Persona como de La piel de la serpiente:

La señora Vogler ansía la verdad. La ha buscado por todas partes y a veces ha creído encontrar algo sólido, algo duradero, pero de pronto el suelo ha cedido. La verdad se ha diluido y desaparecido o en el peor de los casos se ha convertido en una falsedad.

Mi arte no puede digerir, transformar u olvidar a aquel niño de la fotografía. Tampoco al hombre que arde por su fe.

Soy incapaz de entender las grandes catástrofes. Dejan mi mente impasible. Posiblemente pueda leer la narración de esos horrores con una especie de voluptuosidad –una pornografía del horror-. Pero jamás logro librarme de esas imágenes. Convierten mi arte en payasadas, en algo sin importancia, en cualquier cosa. La cuestión es, tal vez, la siguiente: ¿tiene el arte posibilidades de sobrevivir si no es como actividad de tiempo libre?

¡Esos tonos, esos números de circo, todas esas pamplinas, esa engreída autosatisfacción! Si a pesar de esto sigo trabajando como artista, ya no lo hago como excusa y juego de adultos, sino con plena conciencia de que trabajo con una convención aceptada que, en algunos raros instantes, nos puede dar, a mí y a mis prójimos, algunos segundos de alivio y reflexión. La misión fundamental de mi profesión es, finalmente, proporcionarme sustento y, mientras nadie cuestione en serio este hecho, seguiré realizando mis obras por puro instinto de conservación.

Me parecía que cada tono en mi voz, cada palabra en mi boca era una mentira, un juego para ocultar vacío y hastío. Sólo había una manera de salvarse de la desesperación y el colapso. Callar. Descubrir la claridad detrás del silencio o, en todo caso, tratar de reunir los recursos de los que podía disponer.

Aquí, en el diario de la señora Vogler, están los cimientos de Persona. Eran pensamientos nuevos para mí. Nunca había puesto mi actividad en relación con la sociedad o el mundo. El rostro –con otro Vogler mudo en el centro- es una aproximación juguetona, nada más.

La película se benefició de que se pusiesen en movimiento fuertes sentimientos personales. Fue un rodaje feliz. A pesar de la fatiga, tuve la sensación de que filmé con una libertad ilimitada con la cámara y con mis colaboradores, que me siguieron en todas mis divagaciones.

Cuando en el otoño volví al Teatro Dramático, fue como volver a las galeras. Sentía la diferencia entre el absurdo trabajo administrativo del teatro y la libertad con Persona. Alguna vez he dicho que Persona me salvó la vida. No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate. Fue significativo que por primera vez no me preocupase de si el resultado sería popular o no. El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en Svensk Filmindustri, pudo irse al infierno (¡Donde debe estar!).

Hoy tengo la sensación de que en Persona –y más tarde en gritos y susurros- he llegado al límite de mis posibilidades. Que en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.

4.5 ESTRUCTURA TEÓRICA QUE GUÍA EL ANÁLISIS DE PERSONA.

Hasta la tercera sección de este trabajo, se ha realizado un tejido teórico entorno a lo que se entiende por arte, los mecanismos a través de los cuales se deriva una creación artística, los elementos que conforman una obra de arte, propuestas para

leer obras de arte, así como, específicamente, la obra de arte cinematográfica y propuestas para su lectura. Bajo estas condiciones, en el presente capítulo se ha comenzado a trabajar con *Persona*, considerada una obra de arte del cine, por ir más allá de su configuración a través de la técnica y entonces erigirse como un elemento transmisor de ideas, hablando de los problemas del hombre, es decir, *Persona* logra ir más allá de la técnica y va hacia una idea.

Dicha idea constituye el elemento principal que motiva el análisis de la obra, aunque es necesario aclarar que la obra puede no transmitir solo una idea sino varias o que éstas se manifiesten en distintos niveles.

Para ello fue que se consideró incluir reflexiones realizadas tanto por algunos investigadores como por el propio Bergman respecto a la obra de *Persona*; estas reflexiones serán tomadas en cuenta durante el análisis.

Es preciso aclarar entonces que el análisis en esta sección del trabajo constituirá un tejido entre dichas reflexiones y el marco teórico que sustenta a este trabajo, a su vez no se excluye la mirada de quien elabora éste análisis, la cual se encuentra manifiesta desde la propia estructuración del trabajo.

Por lo tanto antes de comenzar la tarea de análisis, es necesario proporcionar el marco teórico que la guiará, el cual será construido a partir de lo expuesto en los capítulos anteriores, de tal forma éste será especificado en esta sección.

En este sentido, para comenzar es necesario hablar sobre lo que el término *análisis* sugiere; Giner (1987) habla sobre este término, cuya raíz griega supone disolución, descomposición, así como desatar, soltar; a su vez el Diccionario de la Real Academia lo define como la distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios y elementos; en segunda acepción se entiende por análisis el examen que se hace de alguna obra, discurso o escrito.

En sentido general, *análisis* es la descomposición de un todo en sus partes, pudiendo ser la descomposición material o ideal, de modo que en la descomposición material la cosa analizada sufre una descomposición real en sus partes, mientras que en la descomposición ideal, la descomposición ocurre sólo en la mente del analizador.

Tomando en cuenta los apuntes anteriores, es que ahora habrá de considerarse la definición que expone Zavala (2003) específicamente sobre el análisis cinematográfico, explicando que éste tipo de análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película; siendo una actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación, que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría. No obstante, el modelo que él propone, es un modelo que plantea la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una película, cuyo interés principal está centrado en el reconocimiento de la experiencia estética de ver cine. Es así como la propuesta de este autor está rodeada por la idea de que a partir del reconocimiento de lo cinematográfico, el espectador que realiza el análisis podrá reconocer en la pantalla cinematográfica un espejo a partir del cual es viable documentar sus fantasmas, su sensibilidad y sus elecciones afectivas siendo posible, a partir de esta conciencia, que radique una posibilidad de transformación.

De esta forma se vislumbra que la tarea de análisis no supone determinantemente lo que la raíz del término sugiere, sino que a partir de consideraciones como las revisadas en el párrafo anterior, se observa que la tarea de análisis se abre hacia más posibilidades, no constituyendo una labor que implique una ejecución rígida sino mas bien, específicamente en el análisis cinematográfico, es un trabajo que supone un reconocimiento de la propia experiencia de ver una película, esto siguiendo tal vez un mapa de opciones analíticas, el cual a su vez no es necesario recorrer exhaustivamente para llegar a lo que se desea, como Zavala (2003) sugiere.

En este sentido, no hay reglas ni criterios para la interpretación, sino claves interpretativas o hipótesis que serán formuladas por el analista, a partir de sus propios deseos y de su propia experiencia estética con la obra de arte.

Desde este punto de vista la labor de análisis cinematográfico introduce un elemento que para el presente trabajo constituye un eje fundamental: la experiencia estética como el punto de partida para el trabajo con la obra de arte cinematográfica, y aún más allá, la experiencia estética, como la parte que contribuye a la composición y creación de la obra.

De esta forma, la obra de arte cinematográfica constituye un objeto abierto, aludiendo a lo que Eco (1979) formula como la obra abierta, basándose en una valoración teórica mental del gozador sobre un hecho de arte ya producido, en la que el gozador organiza y estructura, por el lado de la construcción, colaborando a hacer la obra; a su vez Sánchez (2004) ha mantenido dicha formulación mencionando que una obra de arte no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, y ese decir no se acaba en el presente, se continúa en el futuro. De ahí que la experiencia estética se erija como una experiencia abierta, concepción interactiva en la que el objeto aparece como procesualmente constituido en la interpretación (Chanquía, 1998).

En este sentido la obra existe solamente en el nivel de las habilidades del lector y en cuanto él lee y crea, sabe que siempre puede ir más allá en su lectura, y que siempre podrá crear más profundamente; ésta es la razón por la que la obra aparece ante él tan inexhaustiva e impenetrable; el lector es co-autor y co-productor de significado (Sartre en Rosas, 1997).

Para esto hay que considerar el carácter de la obra de arte, que de acuerdo con Mukarovsky (en Rosas, 1997), constituye una estructura que encierra un símbolo obra-cosa y una significación objeto-estético depositado en la conciencia colectiva, siendo así un signo mediador entre el artista y el receptor. Es decir, la obra como

objeto susceptible de ser percibido y reinterpretado, manifiesto en una imagen – símbolo, que al ser estructurado ante las carencias del lenguaje, es proclive a ser interpretado una serie de veces, y que en cada una de esas interpretaciones sea manifestada a su vez la intencionalidad del interprete o receptor de la obra.

Aunado a ello se encuentra el carácter del símbolo como la imagen primordial para entender el mundo, como aquello que representa algo concreto, pero que va a revelar algo, un sentido; respondiendo así a una necesidad y llenando una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser (Eliade, 1979).

De tal forma es necesario aclarar que la obra de arte, sin importar su naturaleza, estará representada por un símbolo, en tanto este tiene su origen en la realidad visual y conforma una imagen, agregando a ello su carácter de figura fuente de ideas, lo cual hace que sea reconocido como un medio autónomo de conocimiento, ya que para lo cual no existe ningún concepto verbal, se manifiesta en una figura o imagen.

Es así como el uso del símbolo en el arte revela aquel medio utilizado por el artista en su afán de traducirse, de explicarse la realidad en la cual él se encuentra, su situación y circunstancia en el mundo.

Considerando lo anterior, es posible señalar que la creación artística va en relación a una falta, es decir, no hay creación sino a partir de una falta, la cual se experimenta a partir de la imposibilidad del lenguaje, cuya existencia abre un abismo entre la palabra y la cosa, entre el ser y la representación (Gerber, 2001). Como mencionan Gutiérrez y Bori (2004), la imposibilidad del sujeto de traducirse por completo, lo empuja a realizar posibles traducciones por medio de algo reconocido socialmente como la creación artística. Esto quiere decir que el símbolo, como intermediario entre lo inconsciente y lo consciente, se encuentra atravesado por una tensión creadora que nunca llega a resolverse o agotarse completamente (Garagalza, 1990).

En este sentido, la creación se encuentra vinculada al cuestionamiento y sensación de falta que experimenta el sujeto. Siendo el proceso creativo una búsqueda de aquello que le falta al sujeto; él busca algo que lo represente, busca la completud.

Tomando en cuenta que el símbolo es la manifestación de una actividad que logra una reconciliación entre el principio del placer y el principio de la realidad (Freud, 1911); el interés primordial al abordar un objeto artístico, es la forma como el artista condensa, desplaza o altera sus ideas para expresarlas en forma plástica a través de imágenes.

En cuanto al cine, como productor de objetos artísticos, se tiene que del tratamiento espacial temporal que este lleva a cabo, se deriva un juego con las realidades, aludiendo a lo simbólico, se usan los contornos de las cosas reales para darles significados metafóricos. De este modo la obra de arte cinematográfica se concibe como el espacio en el que el ser humano se manifiesta como creador de una realidad virtual; en este sentido, el arte como ilusión, se ubica en la realidad virtual y por lo tanto se encuentra fuera del mundo fáctico o realidad fáctica (Sánchez, 2004).

En este sentido, en el presente trabajo se pondrá atención a dos aspectos para abordar una obra de arte cinematográfica, el primer aspecto se enmarca en el psicoanálisis, el cual, en primer lugar, tiene un modo de proceder hermenéutico (interpretativo), atendiendo a tal cuestión, se tratará de comprender la obra a partir de hacer observaciones entorno a las motivaciones del artista, las razones que dan vida a la obra, a la sublimación que la anima.

En cuanto al segundo aspecto, que a su vez guarda relación con el primero, especialmente en cuanto al carácter interpretativo, tiene que ver con lo que comunica Sánchez (2004), respecto a que la obra producida ofrece la oportunidad

de compartir el proceso creador, ya que éste no se cierra, por lo que el papel activo del receptor constituirá el aspecto ideal interpretativo o significativo, siendo el receptor un co-creador; tal cuestión apunta hacia el sentido inmanente que posee el arte y que al lector le toca reproducir, lo cual hace latente la necesidad de una cooperación entre producción y recepción: el lector o espectador pone en la obra lo que no está en ella porque ésta no puede decir todo acerca del objeto que representa, el receptor contribuye a hacer la obra.

Es decir, conjuntando ambos aspectos, se señalarán los elementos que motivaron la creación de la obra de arte, a partir de lo cual se vislumbrará la sublimación que la anima, así como el sentido que ésta refleja, en tanto su carácter de objeto simbólico. Al mismo tiempo se tendrá presente que ésta tarea implica en amplio grado al lector o analista, quien realizara tal labor, ya que éste se halla implicado desde la propia elección de la obra hasta el producto final derivado del trabajo con dicha.

Lo anterior apunta hacia lo señalado por Valdivia (2001), respecto a que el arte adquiere su valor a través de la configuración dada por el artista aunada al desciframiento sensible del contemplador. De tal modo, el analista se erigirá como un valor importante en la obra y por tanto en su análisis.

Por lo tanto, en cuanto al papel del analista, habrá que considerar que toda interpretación requiere de la apropiación por parte del lector y de cierto modo la interpretación lleva implícita la autocomprensión del lector (Beuchot, 2006). De tal forma, la lectura o interpretación del símbolo conlleva que el sentido literal de la imagen sufra una distorsión, lo cual le imprimirá una transignificación (Garagalza, 1990); esta transignificación o transfiguración del sentido literal de la imagen, emergente de la proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo, es conducida por la imaginación creadora de sentido, es decir, por la libre inspiración del hermeneuta.

A partir de ello es posible hablar de una relación que podría establecerse entre sublimación y la experiencia estética, considerando lo mencionado por Garrido (2005) respecto a que la sublimación es un mecanismo cercano a la experiencia estética, es decir, puesto que la experiencia estética implica el enfrentamiento de la obra de arte con una estructura social-cultural, es ésta quien proveerá a la obra de atributos y características, de alguna manera la transformará de acuerdo a su propia estructura; es en este sentido que se afirma que todo tipo de teorización y hablar de arte a través de la teoría no implica más que alejarse de la obra.

Tal cuestión apunta a la tarea de realizar traducciones de imágenes en términos concretos, la cual, de acuerdo con Eliade (1979), supone una operación carente de sentido, ya que a pesar de que engloban alusiones a lo concreto, la realidad que intentan significar no se agota en referencias a lo concreto. Esto derivado del hecho de que las imágenes siempre dicen más de lo que podría decir con palabras el sujeto que las ha experimentado; ya que éstas además de revelar la nostalgia de un pasado que encierra la nostalgia de un tiempo perdido, revelan otros mil sentidos, expresan todo cuanto el sujeto pudo ser y no fue.

En este sentido, como apunta Burke (2001), las imágenes en cierto modo dicen algo, tienen por objeto comunicar, pero en otro sentido, no dicen nada, las imágenes son irremediabilmente mudas; lo cual quiere decir que es el alma del hermeneuta el lugar de manifestación de la realidad simbólica, la cual no es objetiva, en tanto no es independiente del yo que la medita (Garagalza, 1990).

Es así como se revela lo citado por Sánchez (2004), respecto a que el lector o espectador pondrá en la obra lo que no está en ella porque ésta no puede decir todo acerca del objeto que representa: el receptor contribuye a hacer la obra. Permitiendo a su vez, que a través de la tarea de interpretación, el lector lleve a cabo una autocomprensión, siendo este el aspecto primordial que deriva de una tarea de análisis (Beuchot, 2006), particularmente del análisis de una obra de arte.

Considerando lo expuesto, en la siguiente parte de este trabajo se realizará el análisis de la obra de arte de cine de Ingmar Bergman, *Persona* (apuntando hacia los motivos de su creación, a la sublimación que la anima, así cómo ello se revela en la obra, es decir, a través de qué imágenes se revelan esas motivaciones).

4.6 ANÁLISIS DE *PERSONA*

Persona constituye una obra de la cinematografía que como indica Godard (en Marías, 1969) borra toda huella narrativa, mostrando una estructura en la que domina lo simbólico, lo cual la hace un tanto incomprensible si no se considera la situación de su autor y aquello que motiva la creación de la obra.

En este sentido, es preciso considerar el contexto bajo el cual la obra *Persona* fue creada.

Como ya se ha mencionado, la producción de la obra *Persona* se derivó de una etapa en la que Bergman participaba como director del Teatro Dramático, al mismo tiempo que realizaba trabajos cinematográficos como *El silencio* y *¡Esas mujeres!*; así ésta se caracteriza como una etapa de ardua actividad productiva para él, ya que para junio de 1964, a la vez que estrenaba una obra en el teatro, estrenaba otra en el cine. A pesar de tener éxito en ambas actividades, su trabajo en el teatro se tornaba cada vez más difícil debido a resistencias que encontraba tanto dentro como fuera de él, mientras que en el cine se encontraba planeando un proyecto de grandes magnitudes: "*Los devoradores de hombres*".

Finalmente, producto de tal actividad, cayó enfermo por una doble pulmonía y una grave intoxicación de penicilina, por lo cual fue hospitalizado en abril de 1965. Ante tal estado de salud, comenzó a escribir *Persona*, como él menciona, para entrenar la mano. Para entonces el proyecto de *Los devoradores de hombres* ya

se había abandonado, pero faltaba una película dentro de los proyectos de la Svensk Filmindustri.

Así, los escritos que serían después el guión para *Persona*, fueron elaborados en el marco de la pulmonía que le afectaba y de un bombardeo al que fue sometido por su papel como director del teatro; bajo estas circunstancias acudieron a él cuestionamientos tales como: *en realidad ¿por qué hago esto?, ¿por qué me preocupó?, ¿tiene el teatro algún papel que cumplir?, ¿no han asumido otras fuerzas las tareas del arte?*. Estos cuestionamientos no implicaban aversión alguna hacia su profesión; no obstante durante su estancia en el hospital se fue percatando de que su actividad como director del Teatro Dramático le obstaculizaba su creatividad.

Concretando lo anterior, la creación de *Persona*, encierra conflictos entre la participación de Bergman como director de teatro y sus proyectos cinematográficos; él menciona que poco a poco se fue percatando de que su actividad como director del teatro dramático le obstaculizaba su creatividad, por lo cual le fue necesario escribir algo que disipase la sensación de futilidad y estancamiento; tal situación emocional quedó plasmada en una consideración que escribió al recibir el premio holandés Erasmus, titulada *La piel de la serpiente*, la cual fue publicada como prólogo a *Persona*

A través de tal escrito es posible vislumbrar el sentido general de *Persona*, en relación tanto con el momento de Bergman al crearla, como en cuanto a su historia personal.

En este sentido, a través de *Persona* es posible apreciar los conflictos latentes en la vida del artista al momento de crear esta obra. No obstante, tales conflictos se encuentran de manera metafórica; lo cual es relevante ya que aquí cabe mencionar lo que ya algunos autores como Baz (2000) han citado respecto a la obra como una metáfora que sustituye una voz literal por otra en sentido figurado,

que actúa a nivel simbólico. Así, de acuerdo con Lacan, la sublimación que encierra la creación artística, se trata precisamente de metaforizar el objeto.

De tal forma, la obra *Persona* es comprendida a partir de las observaciones entorno a las motivaciones del artista, las razones que dan vida a la obra, a la sublimación que la anima, como ha apuntado Ortega (2001), considerando a su vez, que el interés primordial al abordar un objeto artístico, es la forma como el artista condensa, desplaza o altera sus ideas para expresarlas en forma plástica a través de imágenes (Freud, 1911).

Apuntando a ello, *Persona* es una obra que encierra un contenido simbólico, el cual será comprendido globalmente a través de lo que menciona el creador respecto a sus motivaciones para la creación de tal obra cinematográfica.

Así, *Persona* da comienzo con una serie de imágenes, las cuales hacen su aparición una vez que una cinta cinematográfica comienza a correr, así surge la palabra start de cabeza, seguida por los números 6, 8 y 7, a continuación la imagen de un falo, en seguida aparece una proyección de dibujos animados, y la cinta cinematográfica continúa corriendo, posteriormente aparecen las manos de un niño moviéndose como previo a un acto de magia, entonces aparece una proyección sobre una pantalla blanca de una vieja película muda en la que un hombre en camión y gorro es perseguido por un esqueleto y un diablo, luego sobre la misma pantalla blanca es proyectada la imagen de una tarántula, posteriormente en dicha pantalla un hombre desangra a un cordero degollado, cortándole luego la cabeza, destripándolo después; toma lugar una imagen en la que a un hombre le es clavado un clavo en la palma de su mano sobre una tabla, posteriormente la imagen de una textura rugosa la cual va difuminándose para dar lugar a la imagen de un bosque en invierno, luego un paisaje en el que se muestra un edificio rodeado por una reja al parecer durante el invierno, continuando con la imagen del rostro de una mujer anciana mostrada de la nariz a la barbilla, luego el cuadro se abre mostrando el rostro completo de la persona que se observa

dormido, posteriormente aparece un niño tendido en una cama cubierto por una sábana blanca, al parecer dormido, se enfoca a una mano colgando, una vez más la imagen de la vieja que se muestra ya muerta por la posición de sus manos, en seguida aparece un hombre en la misma posición que la mujer anciana, inmediatamente se muestran unos pies como suspendidos, posteriormente la imagen de otra mujer que despierta al sonido de un teléfono y al abrir ésta los ojos aparece nuevamente el niño tendido en una cama cubierto con una sabana blanca atendiendo también al sonido del teléfono abre los ojos y voltea la cabeza en dirección del sonido, pero luego se torna en dirección contraria, dándonos la espalda y cubriéndose la cabeza con la sabana pero sus pies quedan descubiertos y trata de cubrirlos también, se incorpora, se coloca unos lentes y comienza a leer un libro, nuevamente se incorpora y observa hacia una pantalla en la que se proyecta la imagen borrosa del rostro de una mujer, que poco a poco se ira aclarando, pero a su vez el rostro de la mujer cambia (rostros de las protagonistas Alma –Bibi Andersson- y Elisabeth –Liv Ullman-) casi sin percibirse el cambio, el niño continúa tocando la pantalla, casi acariciándola. Así da lugar a los créditos de persona, los cuales alternan también con imágenes (que se verán durante la película), y a su vez cada una de estas imágenes se alterna con la del niño que ha tocado la pantalla.

Al finalizar los créditos, aparece la puerta de la clínica, la cual constituye la entrada a la historia protagonizada por Elisabeth, actriz de teatro que se ha quedado sin habla sin causa aparente, durante una representación teatral y que por tal motivo se encuentra internada en una clínica; y Alma, enfermera encargada de cuidar de Elisabeth y regresarla al habla.

Tal mosaico simbólico, previo a que de comienzo la historia entre Alma y Elisabeth, ha sido objeto de múltiples interpretaciones, como la que realiza Company (1999), quien menciona que tal mosaico constituye un contraste entre lo vivo y lo muerto, que el niño se convierte en mediador de Bergman con el espectador, y el gesto que éste realiza de acariciar el retrato, la proyección y hacer

que éste se aclare poco a poco, es metáfora de la operación que se le propone al espectador: trabajar y dar sentido a la imagen; al mismo tiempo aprecia algo ambiguo en esa imagen que se va aclarando, en la cual ubica al niño ante la figura materna en una situación de edípica fascinación. No obstante, para este autor, que supone que la imagen del rostro plantea un interrogante, el mensaje no es del todo descifrable, de ahí que su presencia, al final de la película, abra de nuevo un proceso de significado que parece no tener fin.

Por otra parte, para Godard (en Marías, 1969), tal mosaico constituye una serie de cuadros agresivos e inexplicables.

Tomando en cuenta tales explicaciones y considerando el contexto en el cual tiene lugar la creación de *Persona*, así como reflexionando entorno a lo que alude Bergman en el marco de la creación de esta obra, respecto a su infancia, sus motivaciones creativas y su relación con el arte, se vislumbrará el sentido de tales imágenes. Así, es en el escrito titulado *La piel de la serpiente* donde se considera que existe una fuente de información sobre los motivos de la creación de *Persona*; particularmente es ahí donde es posible comprender el sentido de tal mosaico de imágenes, con el cual da comienzo la obra.

Si bien la primera impresión al enfrentarse a tal secuencia de imágenes es desconcertante e incomprensible, debido a que ésta parte parece estar totalmente fuera del contexto de la película; esta primera secuencia es la que estará hablando del por qué de la obra que viene, de alguna manera constituye la narración de aquello que ha motivado la creación de la obra, para continuar después con la descripción de aquello que inquieta a Bergman en ese momento de su vida.

De alguna manera, es en este mosaico simbólico donde Bergman hace alusión al medio que le ha permitido satisfacer sus deseos, sueños y fantasías: el cine. Así, tal secuencia de imágenes es a su vez reflejo de los argumentos que componen *La piel de la serpiente*, escrita a la par de *Persona*.

Conforme con tales argumentos es posible reflexionar sobre el sentido del conjunto de imágenes con el que comienza la obra *Persona*; el cual se considera alude a su trabajo creativo, es decir, al cine. Hace referencia al hambre con la que se ha abalanzado hacia su actividad cinematográfica; a la furia con la que ha transmitido sueños, vivencias, fantasías, ataques de locura, neurosis, conflictos de fe y puras mentiras, como él menciona.

A través de tales imágenes se puede ver ilustrado el movimiento que Bergman observa dentro de la producción artística, el sentido es que cada imagen en un momento ha proyectado algo, no obstante a ella le han seguido otras más, así lo que él hará (con *Persona*) es sólo mostrar una imagen más, en relación con el momento pero finalmente con un sentido casi imposible de dilucidar. En este contexto Bergman se refiere al vacío de las imágenes, a su opacidad; ellas remiten a algo que no se encuentra dentro de sí mismas, a las dificultades de los procesos cinematográficos de simbolización.

En este sentido se refiere al arte como algo intrascendente; menciona que en el arte surgen y se aniquilan nuevas mutaciones, nuevas combinaciones, la imagen desde fuera parece vital, sin embargo no es más que el afán de los artistas por proyectar para sí mismos y para un público cada vez más distraído, la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas. En líneas generales, para él, el arte es libre desvergonzado, irresponsable y el movimiento es intenso, casi febril, parece una piel de serpiente llena de hormigas. La serpiente lleva ya mucho tiempo muerta, devorada, desposeída de su veneno, pero la piel se mueve, llena de vida bullente.

Es así como de alguna manera la creación de *Persona* es derivada de un momento en el que Bergman reflexiona sobre su trabajo como creador: *Escribí La piel de la serpiente en directa relación con el trabajo de Persona. Eso se puede ilustrar con una anotación de mi diario de trabajo: Tengo la sensación de que se*

acerca la batalla final. Lo importante es no retrasarla más. Tengo que llegar a alguna forma de claridad. Si no, Bergman se va a la mierda definitivamente.

De esta forma, *Persona* constituye una obra clave en la historia creativa de Bergman, ya que representa ese momento donde medita sobre su actividad creativa, de la cual está convencido: *Si saco a colación toda esta miseria y a pesar de ello afirmo que quiero seguir haciendo arte es porque hay una razón sencilla, la razón es la curiosidad, constantemente renovada, que me empuja hacia delante, que nunca me da descanso, que sustituye por completo el hambre de comunidad de tiempos pasados.*

Tal situación de reflexión sobre el trabajo artístico, puede apreciarse mejor en una anotación que realizó como complemento al guión de *Persona* y que se refiere al diario de la señora Vogler (personaje de *Persona*): *Soy incapaz de entender las grandes catástrofes. Dejan mi mente impasible. Posiblemente pueda leer la narración de esos horrores con una especie de voluptuosidad –una pornografía del horror-. Pero jamás logro librarme de esas imágenes. Convierten mi arte en payasadas, en algo sin importancia, en cualquier cosa. La cuestión es, tal vez, la siguiente: ¿tiene el arte posibilidades de sobrevivir si no es como actividad de tiempo libre?*

¡Esos tonos, esos números de circo, todas esas pamplinas, esa engreída autosatisfacción! Si a pesar de esto sigo trabajando como artista, ya no lo hago como excusa y juego de adultos, sino con plena conciencia de que trabajo con una convención aceptada que, en algunos raros instantes, nos puede dar, a mí y a mis prójimos, algunos segundos de alivio y reflexión. La misión fundamental de mi profesión es, finalmente, proporcionarme sustento y, mientras nadie cuestione en serio este hecho, seguiré realizando mis obras por puro instinto de conservación.

Aquí, en el diario de la señora Vogler, están los cimientos de Persona. Eran pensamientos nuevos para mí. Nunca había puesto mi actividad en relación con la sociedad o el mundo

Con todo esto, se puede apreciar como ésta obra constituye para Bergman un repaso de su papel creativo. Indicando como el cine ha sido el medio por el cual ha conseguido su propia satisfacción, convirtiéndose en su medio de expresión, siendo un modo de hacerse entender en un idioma que ha dejado a un lado la palabra, teniendo la posibilidad de relacionarse con el mundo en un idioma que, para él, literalmente habla de alma a alma en giros que se sustraen al control del intelecto.

Bergman comienza su obra *Persona* mostrando toda la cacharrería distanciadora que encuentra a mano, toda la tramoya del dispositivo: cinta cinematográfica, el correr de la cinta, aparatos de proyección, película que se detiene y quema ante el espectador, focos, cámaras. Tal muestra es interrumpida por las manos de un niño que realizan movimientos en una suerte de acto mágico y así se abre paso a una proyección sobre una pantalla blanca -es preciso aclarar que en sentido estricto se trata de una proyección, y ya no de la serie de aparatos anterior que mostraba el mecanismo cinematográfico- comenzando con un viejo film, dando paso a las demás imágenes ya descritas.

Tal acción de mostrar toda la tramoya cinematográfica para pasar a revelar una proyección de múltiples imágenes cinematográficas remite a pensar sobre una práctica que Bergman llevaba a cabo cuando era niño: *Cuando yo era un niño había una tienda de juguetes donde se podían comprar trozos de película de nitrato. El metro costaba cinco céntimos. Sumergía treinta o cuarenta metros de película en una fuerte disolución de sosa y dejaba los trozos a remojo durante media hora. Se disolvía entonces la emulsión y desaparecían las imágenes. El trozo de película quedaba blanco, transparente, inocente. Sin imágenes. Entonces podía dibujar nuevas imágenes con tintas de diferentes colores. Así, el momento*

en el que irrumpen en la pantalla las manos en movimiento de un niño con lo cual parece realizar una especie de acción mágica, remiten a pensar sobre Bergman, como el niño que ha preparado nuevamente una cinta, que después de haberla blanqueado, ha conseguido nuevos dibujos que a continuación se propone proyectar; así *Persona* se incorporará a toda aquella serie de imágenes ya dibujadas que habrá presentado previo a que sus personajes salgan a tomar acción en esta obra.

Así aquellas imágenes, para algunos, tan angustiantes, violentas o aterrantes, que componen ese mosaico que las manos de un niño se encargan de inaugurar, no son más que una muestra de lo que Bergman ha representado en sus trabajos anteriores, que a su vez tienen que ver con sus propios sueños, vivencias, fantasías, ataques de locura, neurosis, conflictos de fe y puras mentiras.

De tal forma, continuando con las imágenes que componen dicho mosaico, resaltan particularmente las de un cordero degollado que es desangrado y posteriormente destripado, cuadro al cual le sigue el de la palma de un hombre que es atravesada por un clavo; tales imágenes remiten a pensar sobre aquellos conflictos de fe que menciona Bergman, los cuales han constituido materia con la que ha trabajado en obras anteriores. Como hijo de un pastor protestante, Bergman se crió rodeado de normas marcadas por lo religioso, lo cual significó para él superar una serie de obstáculos que le eran impuestos mediante la religión, de manera que habla de ello en una parte de *La piel de la serpiente*, haciendo referencia a aquellas figuras paterna y materna, para Bergman representantes de lo religioso y sus reglas: *Mis padres hablaban de devoción, amor y humildad. Yo me esforcé de verdad. Pero mientras hubo un dios en mi mundo ni siquiera pude acercarme a mis metas. La humildad no era lo bastante humilde. El amor era todo caso menor que el amor de Cristo o de los santos o incluso que el amor de mi madre. Y dudas profundas envenenaban siempre la devoción. Ahora que Dios ha desaparecido siento que todo esto es mío: la devoción ante la vida, la humildad ante mi destino absurdo, y el amor a los otros*

niños, asustados, atormentados, crueles. De este modo es posible ver cómo es que todo este mosaico, con el que inicia *Persona* constituye una serie de cuadros que hacen referencia en sentido general al medio de representación elegido por Bergman: el cine, pero en un sentido más particular, apunta a un repaso por aquellas cosas que le han preocupado en distintos momentos de su vida y que ha tratado de representar.

De este modo, tales imágenes representan la forma en que Bergman abrirá paso para la siguiente parte de su obra, en la que denotará el cuestionamiento que en aquel momento de su vida le aquejaba, el cual guarda relación con *Persona*.

Es así como a través de la figura de un niño, se aprecia tal momento; Bergman muestra a un niño intranquilo que queda fascinado por la imagen de los rostros de dos mujeres, proyectada sobre una pantalla blanca, el niño se acerca a la pantalla y la acaricia. Una vez más una figura infantil entra en juego en la obra, lo cual nuevamente lleva a pensar en Bergman representándose en aquel niño. En su escrito *La piel de la serpiente*, Bergman hace referencias continuas a su infancia, y puesto que *Persona* guarda estrecha relación con este escrito, es viable señalar que esta obra cinematográfica refleja una revisión y una reflexión entorno a su propia obra, para lo cual tiene que hacer un recorrido por su infancia y reconocer sus motivaciones de creación, ubicándolas en dicho momento de su vida, concluyendo que el cine fue el medio por el cual logró realizar sus deseos y fantasías, presentes desde la infancia y que en sus trabajos cinematográficos ha logrado plasmar.

Así es el niño quien abrirá paso a las narraciones, tal y como Bergman trataba de hacerlo de pequeño, cuando ideaba una serie de cuentos y hazañas falsas con las cuales pretendía captar la atención de los mayores, acciones que éstos desatendían al percatarse de la falsedad de los relatos. Ahora Bergman se ha convertido en un soñador astuto que a través del cine logra captar la atención de los otros, entonces esta vez presentará una serie de imágenes a modo de cuadros

que podrían resultar confusos y violentos, una mezcla de aquellas fantasías, deseos y frustraciones que ha logrado metaforizar y ha plasmado a lo largo de su trabajo creativo en el cine.

De esta manera, el trabajo de *Persona* significa el medio por el cual Bergman cuestionó su trabajo creativo y meditó sobre su trabajo en relación con sus propios deseos y con los deseos de los otros: *Nunca había puesto mi actividad en relación con la sociedad o el mundo*. De tal forma, en cierto sentido, es Bergman quien en esta parte queda sorprendido y reflexiona sobre aquella pantalla, sobre la cual se proyectan dos rostros: por una parte piensa sobre su propio arte, cuestiona el cine y su trabajo como creador, siente aquel vacío en la pantalla, aquel silencio y vacío difícil de traducir, pero el cual ha intentado representar; en otro sentido, se enfrenta ante el cuestionamiento y la búsqueda en el otro, de crear un objeto que complete al otro –dentro de sí mismo-.

Ante tal cuestión, es importante considerar que tal composición no es realizada conscientemente por el creador, sino que se tiene que atender aquí al proceso creativo dentro del cual se activan tales elementos observados, dentro de lo cual se circunscribe la actividad del lector que aquí se ejecuta, la cual, como ya se ha explicado, incluye tanto una transignificación o transfiguración del sentido literal de la imagen, como la imposibilidad de acceder tanto a la esencia de la actividad artística como a un sentido unívoco de una imagen.

Así, por una parte, *Persona* constituye una reflexión sobre el cine, sobre el encuentro del cine con el espectador y a su vez con el creador, cómo la pantalla le habla a la persona y cómo esta se siente respecto a ella, qué capta o entiende de lo que dice, qué busca el espectador. Sobre lo que el creador puede encontrar ahí, en el cine y lo que no encuentra. *Persona* también representa esa búsqueda con ese “otro ideal” que nos complete, ese anhelo de llenar el deseo. Pero impulsado también con el cuestionamiento de qué es lo que quiere el otro de mi.

Es precisamente que esta última cuestión se verá reflejada en la segunda parte de la obra, la que el niño de lentes se encarga de inaugurar junto con la imagen en la pantalla de los dos rostros femeninos y después de que los créditos sean presentados; será precisamente en esta parte donde se apreciará aquel cuestionamiento y búsqueda en el otro.

De tal modo, mientras la primera parte de *Persona* constituye un mosaico de imágenes, mediante el cual Bergman pretende describir la película como un poema, a través de imágenes, como lo ha mencionado Marc Gervais (1999 en Ford, 2002). La segunda parte, representa una confrontación entre dos rostros, el de la enfermera Alma y la actriz Elisabeth Vogler.

Es así como ésta segunda parte de *Persona*, trata sobre el encuentro y relación entre dos mujeres: Alma y Elisabeth. Alma es una enfermera, feliz y conforme con su trabajo, a quien le es encomendada la tarea de cuidar de Elisabeth, actriz de teatro que sin causa aparente ha optado por el silencio durante una representación teatral.

Abordar esta segunda parte de la película implica realizar una reflexión entorno al título de la obra: *Persona*; vocablo latino con el que se designaban las máscaras detrás de las cuales, en la antigüedad, los actores ocultaban el rostro. Así, tal término de haber significado máscara, pasó a designar a aquél que se oculta detrás de ella. Como menciona José de la Colina (1970), confrontación entre el rostro y la máscara, *Persona* es un diálogo entre una voz y un silencio.

En este sentido, la voz será la de Alma, la enfermera mientras el silencio será el de Elisabeth, actriz, que durante una representación teatral ha dejado de hablar repentinamente. Es así como Elisabeth y Alma se conocerán, ya que esta última será la encargada de procurar la curación de la actriz. Tal proceso de curación se realiza en una casa situada en una isla mediante intentos de la enfermera por conseguir la curación de Elisabeth, los cuales incluyen comunicarse con ella

mediante la palabra, no obstante no consigue nada más que el silencio de la otra. Tal relación de habla y silencio da origen a un vínculo especial entre ambas mujeres, donde Elisabeth es escucha pasivo de las confesiones personales que Alma le hace; es así como el silencio de Elisabeth llevará a Alma a la irritación y a la histeria, enfermándola a su vez.

De tal forma, aisladas en una isla, frente al mar, estas dos mujeres tan distintas, van a convivir, a espiarse, a tratar de conocerse. Una de ellas hablará y la otra permanecerá callada, respondiendo con un profundo silencio que, como ha mencionado José de la Colina (1970), evoca una oquedad oscura que comienza devorando las palabras que vienen de fuera y terminará absorbiendo a quien las emite.

Así, *Persona* presenta el encuentro de dos mujeres, totalmente distintas, ya que mientras una de ellas, a modo de rebeldía y cuestionamiento de su propia vida, ha optado por el silencio: Elisabeth, la otra: Alma, es una mujer que no cuestiona en mayor grado su vida ni el curso que ésta tomará, además de mostrarse conforme con su profesión. De tal modo, la relación entre ambas mujeres será la que conforme esta segunda parte de la obra, su paulatina identificación; una relación a modo de una lucha, en la que Elisabeth busca apoderarse de aquel otro personaje, que en comparación con ella se muestra poderosamente vivo.

En este sentido, Elisabeth representa un personaje que cuestiona su propia vida, puesto que a mitad de una representación siente el vacío de aquello en lo que se encuentra sumergida, cuestiona su trabajo y su propio modo de vida, experimenta el vacío de tener un esposo, un hijo, y una profesión que siente no le proveen la suficiente satisfacción. Mientras, Alma representa aquella figura conforme con su trabajo y la vida que lleva, llega a preguntarse sobre el rumbo de su vida, pero esos cuestionamientos no son tan hondos, ya que al final supone que es el curso que debe llevar su vida, sin más problemas.

Es así, como Bergman y el momento en el que creó *Persona*, puede verse reflejado en el papel de Elisabeth, cuestión que la propia Liv Ullman menciona al hablar sobre su experiencia al interpretar el papel de Elisabeth en la obra: respecto al papel que me tocaba interpretar, yo era muy joven para entender a una mujer madura que era a quien iba a interpretar, pero pude entenderlo y cuando lo entendí reconocí que era él en cierto modo; Ingmar Bergman fue reconocido por Liv Ullman en el papel de Elisabeth.

No obstante, se observa que tal correspondencia entre Elisabeth y Bergman, observada por Liv Ullman, no excluye a Alma, como personaje con el cual también existen correspondencias con Bergman. Es decir, tanto Elisabeth como Alma son personajes que expresan algo de su creador.

Ante tal cuestión, es importante atender ahora a aquel rasgo que caracteriza a cada uno de los personajes principales de *Persona*: Alma, la palabra y Elisabeth, el silencio.

En la relación de estas dos mujeres, Alma será la encargada de vigilar y procurar la mejora de Elisabeth, quien inesperadamente durante una representación teatral ha dejado de hablar. En este sentido, Alma es una mujer que refleja vitalidad, que gusta de su oficio de enfermera, honesta para reconocer sus dudas, en su relación con Elisabeth se muestra atraída por la personalidad de ella, no obstante de que trata de entregarse totalmente a ella guarda una cierta barrera entre ambas. Elisabeth, actriz de teatro reconocida por su belleza y talento, un día ante una situación que sugiere cierto hastío y un vacío que ni su profesión, ni su hijo, ni su esposo son capaces de llenar, deja de hablar, ante tal estado es ingresada a una clínica en la cual no observan ningún daño físico ni perturbación mental que puedan ocasionarle tal estado de mutismo, por lo que es instada para que pase unos días fuera, en una casa en una isla, en compañía de Alma, la enfermera, tal opción fue dada como un posible medio para que ella pudiera reflexionar respecto a aquello que era causa de su desinterés por el habla. Así, de tal relación de

palabra-silencio, al final resultará en una especie de fusión de ambos personajes, es decir, estas dos mujeres conformarán a una sola; ambos mostrarán partes distintas de un sujeto, siendo una parte, el silencio, la que muestre aquel lado más oscuro del ser, lo indescifrable, mientras que la otra parte es quien busca las traducciones, quien está con la palabra.

De tal forma, ambos personajes son reflejados en uno solo, en esta obra Bergman crea dos personajes, y cada uno expresa un sentir dentro de un solo sujeto. En este sentido, tanto Elisabeth como Alma expresan la condición de Bergman en ese momento de su vida.

Por un lado, el personaje de Elisabeth Vogler expresa el momento de reflexión de Bergman en tal momento de su vida, es decir, cuando creó *Persona*, lo cual fue derivado de aquellos momentos cuando se desempeñaba como director del teatro dramático, actividad que realizaba arduamente, a la par de su actividad creativa en el cine; desempeñar ambas actividades finalmente lo llevó a enfermar de pulmonía de modo que fue hospitalizado, a la par de que su despacho de director de teatro fuera bombardeado con declaraciones en contra de su actividad; tales sucesos lo llevaron a cuestionar tanto su actividad como la propia función del teatro en el arte. Lo que finalmente lo condujo a darse cuenta de que su actividad en el teatro obstaculizaba su creatividad. Ante tales circunstancias Bergman comenzó a meditar respecto a su actividad creativa, y por primera vez, como lo expresa mediante el diario de Elisabeth Vogler, puso su actividad creativa en relación con la sociedad.

Así, mediante el siguiente escrito, incluido en *Imágenes* (Bergman, 1990) Bergman expresa lo que para él representa la esencia tanto de *Persona* como de *La piel de la serpiente*:

La señora Vogler ansía la verdad. La ha buscado por todas partes y a veces ha creído encontrar algo sólido, algo duradero, pero de pronto el suelo ha cedido. La

verdad se ha diluido y desaparecido o en el peor de los casos se ha convertido en una falsedad.

Mi arte no puede digerir, transformar u olvidar a aquel niño de la fotografía. Tampoco al hombre que arde por su fe.

Soy incapaz de entender las grandes catástrofes. Dejan mi mente impasible. Posiblemente pueda leer la narración de esos horrores con una especie de voluptuosidad –una pornografía del horror-. Pero jamás logro librarme de esas imágenes. Convierten mi arte en payasadas, en algo sin importancia, en cualquier cosa. La cuestión es, tal vez, la siguiente: ¿tiene el arte posibilidades de sobrevivir si no es como actividad de tiempo libre?

¡Esos tonos, esos números de circo, todas esas pamplinas, esa engreída autosatisfacción! Si a pesar de esto sigo trabajando como artista, ya no lo hago como excusa y juego de adultos, sino con plena conciencia de que trabajo con una convención aceptada que, en algunos raros instantes, nos puede dar, a mí y a mis prójimos, algunos segundos de alivio y reflexión. La misión fundamental de mi profesión es, finalmente, proporcionarme sustento y, mientras nadie cuestione en serio este hecho, seguiré realizando mis obras por puro instinto de conservación.

Me parecía que cada tono en mi voz, cada palabra en mi boca era una mentira, un juego para ocultar vacío y hastío. Sólo había una manera de salvarse de la desesperación y el colapso. Callar. Descubrir la claridad detrás del silencio o, en todo caso, tratar de reunir los recursos de los que podía disponer.

Aquí, en el diario de la señora Vogler, están los cimientos de Persona. Eran pensamientos nuevos para mí. Nunca había puesto mi actividad en relación con la sociedad o el mundo. El rostro –con otro Vogler mudo en el centro- es una aproximación juguetona, nada más.

La película se benefició de que se pusiesen en movimiento fuertes sentimientos personales. Fue un rodaje feliz. A pesar de la fatiga, tuve la sensación de que filmé con una libertad ilimitada con la cámara y con mis colaboradores, que me siguieron en todas mis divagaciones.

Cuando en el otoño volví al Teatro Dramático, fue como volver a las galeras. Sentía la diferencia entre el absurdo trabajo administrativo del teatro y la libertad con Persona. Alguna vez he dicho que Persona me salvó la vida. No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate. Fue significativo que por primera vez no me preocupase de si el resultado sería popular o no. El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en Svensk Filmindustri, pudo irse al infierno (¡Donde debe estar!).

Hoy tengo la sensación de que en Persona –y más tarde en gritos y susurros- he llegado al límite de mis posibilidades. Que en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.

De acuerdo a lo anterior y considerando que *Persona* es una obra que se encuentra catalogada dentro del cine de autor debido al papel preponderante del director al plasmar sus sentimientos e inquietudes en la obra; es posible determinar que Bergman refleja tales sentimientos e inquietudes a través de sus personajes, en este sentido Elisabeth muestra el anhelo de búsqueda de la verdad, no obstante cuando se cree estar cerca de ella la descubre como falsedad, de modo que es ella quien refleja aquel sentimiento de Bergman de que cada palabra es una mentira, un juego para ocultar vacío y hastío, así que sólo callar ofrecía una manera de salvarse de la desesperación y el colapso y descubrir la claridad detrás del silencio. Mientras que el personaje de Alma está presente en aquella conciliación con la actividad creativa, la cual por algunos instantes le puede proporcionar tanto a él como artista como a cualquier otra persona algunos segundos de alivio y reflexión; conciliando que la misión fundamental de su

profesión finalmente es proporcionarle sustento y tal actividad creativa está sustentada por un puro instinto de conservación.

Con todo esto, es posible determinar que el objeto al cual alude Bergman en esta obra, particularmente en esta segunda parte de la película, donde tiene lugar la relación entre Alma y Elisabeth, es el conflicto descrito por Lacan (1959) respecto al sujeto como un sujeto en falta, lo cual implica un sentimiento de vacío y por lo tanto un deseo.

Tal sentimiento de vacío y la necesidad de completar ese deseo abre la posibilidad del ingreso del lenguaje, el cual, ante el caos de la percepción (de la multiplicidad de las propiedades del objeto) resulta insuficiente, es decir, cada palabra que busque expresar todo lo que sea percibido del objeto, resultará insuficiente. En la palabra, la realidad del objeto, al ser traducido, hay una parte que se pierde.

De ahí que exista una búsqueda constante por encontrar nuevas traducciones, que puedan expresar la realidad total del objeto, no obstante cuando se intenta representar algo, a su vez es eliminado algo, de ahí que la necesidad de seguir representando nunca termine. En este sentido, el proceso creativo es una búsqueda de eso que falta, el sujeto busca aquello que lo represente, busca la completud, sin embargo las representaciones nunca son completas, siempre hace falta algo, nunca acaba de representarse.

A partir de esto es posible comprender una parte del sentir de Bergman en el marco de la creación de *Persona*, de acuerdo a como lo ha expresado tanto en la propia obra como en el escrito titulado *La piel de la serpiente*; el conflicto es la necesidad de hallar la verdad, de encontrar algo sólido, sin embargo, toda palabra y toda creación resultan incompletas, ninguna satisface esa demanda; así el sentimiento de que cada palabra es mentira, un juego para ocultar el vacío y hastío lo llevan a sentir que la solución es callar, como la mejor opción para salvarse de la desesperación y del colapso y descubrir así la claridad detrás del

silencio. Así, concretamente expresa: *La señora Vogler ansía la verdad. La ha buscado por todas partes y a veces ha creído encontrar algo sólido, algo duradero, pero de pronto el suelo ha cedido... La verdad se ha diluido y desaparecido o en el peor de los casos se ha convertido en una falsedad. Me parecía que cada tono en mi voz, cada palabra en mi boca era una mentira, un juego para ocultar vacío y hastío. Sólo había una manera de salvarse de la desesperación y el colapso. Callar. Descubrir la claridad detrás del silencio o, en todo caso, tratar de reunir los recursos de los que podía disponer.* De alguna manera mediante tales argumentos Bergman expresa lo inalcanzable que en ese momento son sus creaciones, o en otro sentido, sus traducciones. De ahí que el personaje de Elisabeth ante tales circunstancias decide callar, cansada de tratar de buscar y no encontrar la verdad mas que sólo falsedades y traducciones incompletas.

Mediante *Persona*, Bergman realiza una profunda reflexión entorno a su trabajo creativo, tanto sobre su papel en el teatro como en el cine; cuestiona la función del teatro en el arte, de algún modo concluye sobre la libertad que le da el cine como medio de expresión: *Cuando en el otoño volví al Teatro Dramático, fue como volver a las galeras. Sentía la diferencia entre el absurdo trabajo administrativo del teatro y la libertad con Persona. Alguna vez he dicho que Persona me salvó la vida. No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate. Fue significativo que por primera vez no me preocupase de si el resultado sería popular o no. El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en Svensk Filmindustri, pudo irse al infierno (¡Donde debe estar!).*

Hoy tengo la sensación de que en Persona –y más tarde en gritos y susurros- he llegado al límite de mis posibilidades. Que en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.

Esta última reflexión de Bergman, que alude particularmente a dos de sus obras: *Persona* y *Gritos y susurros*, como él bien lo dice son obras con las cuales ha rozado esos secretos inexpresables en palabras que sólo son posibles de sacar a la luz mediante el arte, particularmente mediante el cine, como lo confirma Sánchez (1994) mencionando que el cine, en la mayoría de sus obras, nos hace sentirnos en contacto con la más desnuda realidad.

A través de *Persona*, Bergman interroga el medio de representación que ha elegido, un medio por el cual no ha podido satisfacerlo todo, pero que lo mantiene aún preguntándose y hechándolo a andar e intentando representar aquello que con palabras le es imposible hacer.

Ante todo esto la obra que aquí se ha abordado, corresponde a una de un conjunto que conforman la vida de un creador como Bergman; como ya lo ha expresado Marianne Höök (en Koskinen, 1996), la producción de Bergman es íntimamente autobiográfica, todo un gran drama en primera persona, un monólogo para muchas voces; esto es a tal grado que incluso es posible vislumbrar una especie de curva vital autobiográfica en la misma cronología de las películas: los jóvenes vulnerables ante un mundo adulto falto de comprensión, en los filmes tempranos; los problemas de la sexualidad y el matrimonio, en las películas más maduras de la primera mitad de los años cincuenta; la problemática religiosa y artística, que caracterizó la producción de finales de los años cincuenta y gran parte de los sesenta; así como los filmes de orientación psicoanalítica de las décadas séptima y octava, que llegan a adoptar la forma de verdaderos autoanálisis en los que los personajes parecen ser más bien facetas de una misma psique o de un mismo narrador.

Es en esta última etapa donde se ubica *Persona*, y es precisamente a través de este argumento donde se corrobora lo descrito anteriormente: a través de Elisabeth y Alma, Bergman expresa distintas caras sobre sí mismo, las cuales se

encuentran circunscritas y determinadas por un momento de su vida, el cual a su vez es expresado en la obra.

Con esto, *Persona* expone el conflicto que circunscribe a la palabra, como un mecanismo insuficiente para la traducción total de un objeto, lo cual implica aquella parte inconocible e inasimilable de la realidad. Mediante una metáfora, Bergman logra exteriorizar aquel conflicto con la palabra, aproximándose así a esta cuestión que hubiera sido descrita por Lacan, desde el psicoanálisis.

Es así como se corrobora lo mencionado por Lacan (en Trapero, 2004) respecto a no aplicar el psicoanálisis al arte, sino que aplicará el arte al psicoanálisis, pensando que el artista precede al psicólogo y su arte, permite hacer avanzar la teoría psicoanalítica. Lo cual reclama especial atención a la cuestión de que abordar una obra de arte desde el psicoanálisis, implica tener en cuenta que no existe el psicoanálisis aplicado a las obras de arte, que el psicoanálisis sólo se aplica en sentido propio como tratamiento a un sujeto que habla y oye.

Así, el trabajo de lectura de *Persona*, que aquí se ha llevado a cabo es un trabajo que ha implicado en mayor grado al lector, que este ha construido a partir de su propia experiencia estética con la obra.

El término *Persona*, de haber significado máscara, pasó a designar a aquel que se oculta detrás de ella; confrontación entre el rostro y la máscara, *Persona* es un diálogo entre una voz y un silencio. De modo que, sin máscara, la persona queda desnuda, su identidad es develada, develada sólo para ver que en ella hay una oscuridad y un vacío, ya que ese último sentido que se persigue encontrar o descifrar es inalcanzable, imposible de traducirse mediante una única traducción.

Finalmente, *Persona* nos coloca dentro de ese círculo interminable, al que ninguno es ajeno, que ejemplifica los múltiples intentos por traducir y encontrar el sentido final del objeto, el cual es inalcanzable. Como lectores de esta obra es posible

notar que éste es sólo un intento de traducción, no obstante hay algo que queda en la oscuridad, que sólo a través de la percepción del espectador puede ser entendido lo que Bergman trató de elaborar, pero que al intentar traducirlo en palabras, estas resultan insuficientes de alcanzar a comunicar el último sentido que se ha percibido de la obra.

De este modo, aquí no ha terminado el hablar de la obra, ese hablar continúa, sólo en repetidas tareas de lectura de esta obra, podrá entenderse o captarse una parte de ella, habrá otras que en cada lectura se pierdan y no puedan ser develadas. Pero es el trabajo del lector de la obra elegir hasta donde llegará su lectura, con esto será él quien se lea a través de la obra.

Tal cuestión acerca a pensar en las transformaciones que sufre el objeto en la medida en que el sujeto se aproxima a él; en este caso la lectura de un objeto de arte implica una mayor aproximación del sujeto hacia él, en la cual rebasando la experiencia estética, se mueve a hablar de ella, y a su vez ese hablar estará marcado por la palabra, la cual es insuficiente para expresar al objeto en toda su dimensión.

Así todo objeto, en este caso *Persona*, es imposible que logre ser traducido o descifrado en su totalidad, llegando a su último sentido, ya que en primer término, cada vez que llegue un nuevo lector habrá una posible traducción, y en segundo término, es imposible develar el sentido de persona, ya que las palabras son elementos que no alcanzan a decir todo lo que el objeto es.

CONCLUSIONES

El presente trabajo se ha desarrollado a lo largo de cuatro capítulos, en los cuales se han desarrollado conceptos relacionados con el arte y particularmente, como ya se había advertido en la introducción, la intención de este trabajo es hablar sobre la manifestación de imágenes de arte o imágenes – símbolo constituyentes de obras de arte y el espacio que éstas ofrecen tanto para el creador como para el espectador.

Así, durante el primer capítulo se ha hablado sobre el término arte, sobre cómo éste encuentra una definición sólo con relación al contexto en que se pretende hablar de él. No obstante tal cuestión, es ineludible hablar del arte en relación a un sentido, lo cual aproxima a hablar de la creación artística, es decir, de la construcción de imágenes o figuras que revelarán un sentido o intención del sujeto que las genere. De ahí que se considere entonces al símbolo como la forma mediante la cual los sujetos tratan de descubrirse a sí mismos, cuando tratan de explicarse la realidad; convirtiéndose así el símbolo en una figura fuente de ideas, reconociéndose como un medio autónomo de conocimiento, ya que aquello para lo cual no existe ningún concepto verbal, se manifiesta en una figura o imagen. Es así como se hablará de la imagen – símbolo, como una imagen que contiene un sentido o una elaboración del sujeto que la ha elaborado.

En este sentido, tal elaboración representará un medio a través del cual el sujeto elabora aquel conflicto entre su deseo y la imposibilidad del lenguaje, o como Freud (1911) indica, el símbolo constituye la manifestación de una actividad que logra una reconciliación entre el principio del placer y el principio de la realidad; o en otras palabras, como expone Cassirer (1975), el pasaje a la cultura implica la posibilidad de creación de símbolos.

De esta forma se considera a la imagen, particularmente a la imagen de arte como un objeto que encarna deseos; a través de la creación de una obra el sujeto se manifiesta como creador de una realidad virtual; en este sentido de acuerdo con lo que Sánchez Vázquez (2004) ha formulado entorno a la construcción y recepción de arte, se contempla que el arte como ilusión, se ubica en la realidad virtual y por lo tanto se encuentra fuera del mundo fáctico o realidad fáctica. Derivado de esto, la imagen, figura de la obra de arte, en tanto se ubica dentro de lo visible, pero fuera del mundo fáctico, se encuentra atravesada por apropiaciones y expropiaciones, su sentido implica una lucha, no pertenece sólo a uno.

Es en este sentido que se alude al cine como una manifestación del arte, cuya expresión implica la exposición de imágenes; apuntando particularmente hacia la experiencia estética de ver cine, es como Lauro Zavala (2003) propone un modelo que plantea la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una película, cuyo interés principal está centrado en el reconocimiento de la experiencia estética de ver cine. Es así como la propuesta de este autor está rodeada por la idea de que a partir del reconocimiento de lo cinematográfico, el espectador que realiza el análisis podrá reconocer en la pantalla cinematográfica un espejo a partir del cual es viable documentar sus fantasmas, su sensibilidad y sus elecciones afectivas siendo posible, a partir de esta conciencia, que radique una posibilidad de transformación.

De esta forma se vislumbra que la tarea de análisis cinematográfico es un trabajo que supone un reconocimiento de la propia experiencia de ver una película. Bajo este orden, no hay reglas ni criterios para la interpretación, sino claves interpretativas o hipótesis que serán formuladas por el analista, a partir de sus propios deseos y de su propia experiencia estética con la obra de arte.

Desde este punto de vista la labor de análisis cinematográfico introduce la idea de la experiencia estética como el punto de partida para el trabajo con la obra de arte,

y aún más allá, la experiencia estética, como el elemento que contribuye a la composición y creación de la obra.

En este sentido se considera a la obra de arte como un objeto abierto, continuando con lo que Eco (1979) formula como la obra abierta, basándose en una valoración teórica mental del gozador sobre un hecho de arte ya producido, en la que el gozador organiza y estructura, por el lado de la construcción, colaborando a hacer la obra; considerando a la vez lo enunciado por Sánchez Vásquez (2004) respecto a que una obra de arte no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, y ese decir no se acaba en el presente, se continúa en el futuro. De ahí que la experiencia estética se erija como una experiencia abierta, concepción interactiva en la que el objeto aparece como procesualmente constituido en la interpretación (Chanquía, 1998).

Cuando el artista representa, selecciona los elementos a representar. En la medida en que uno recorta, uno da oportunidad a que el otro pueda completar ese decir, el espectador completa la obra de arte, pone en ella lo que el artista ha omitido.

Es así como la obra existirá sólo en el nivel de las habilidades del lector y en cuanto él lee y crea, sabe que siempre puede ir más allá en su lectura, y que siempre podrá crear más profundamente; ésta es la razón por la que la obra aparece ante el lector tan inexhaustiva e impenetrable; el lector es co-autor y co-productor de significado.

De este modo, en cada imagen, cuando se visibiliza algo, también hay algo que se invisibiliza; las imágenes son multivalentes; éstas dicen más de lo que podría decir con palabras el sujeto que las ha experimentado, precisamente porque se hecha mano de ellas para decir lo que las palabras no alcanzan a expresar.

Es en este contexto que se abordó la obra de arte cinematográfica *Persona* de Ingmar Bergman, tratándose de un análisis a través del cual se intentó poner de relieve a la obra como una metáfora que sustituye una voz literal por otra en sentido figurado, que actúa a nivel simbólico. Es así como la creación de *Persona* es derivada de un momento en el que Bergman reflexiona sobre su trabajo como creador, interroga el medio de representación que ha elegido, un medio por el cual no ha podido satisfacerlo todo, pero que lo mantiene aún preguntándose y hechándolo a andar e intentando representar aquello que con palabras le es imposible hacer; razón por la cual *Persona* constituye una obra clave en la historia creativa de Bergman, ya que representa un momento donde medita sobre su actividad creativa, de la cual finalmente está convencido. De esta forma *Persona* constituye una reflexión sobre el cine, sobre el encuentro del cine con el espectador y a su vez con el creador, cómo la pantalla le habla a la persona y cómo esta se siente respecto a ella, qué capta o entiende de lo que dice, qué busca el espectador. Sobre lo que el creador puede encontrar ahí, en el cine y lo que no encuentra. *Persona* también representa esa búsqueda con ese “otro ideal” que nos complete, ese anhelo de llenar el deseo. Pero impulsado también con el cuestionamiento de “qué es lo que quiere el otro de mí”.

Se contempla así que en el trabajo de análisis de una obra de arte, la figura o imagen puede llegar a la antinomia, reuniendo sentidos divergentes y contrarios. Por lo que el único medio para salvar la significación pese a la imposibilidad de obtener el sentido unívoco de un símbolo, es la redundancia: sólo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, por una serie de aproximaciones acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta coherencia entre la imagen y el sentido. Lo que en palabras de Sánchez Vázquez (2004) significaría que una obra no es algo cerrado en sí, sino lo que se ha dicho de ella, y ese decir no se acaba en el presente, se continua en el futuro; lo cual aproxima a reflexionar sobre crear en el discurso, es decir, la obra producida ofrece la oportunidad de compartir el proceso creador, ya que éste no se cierra, por lo que el papel activo del receptor constituirá el aspecto ideal interpretativo o significativo, siendo el

receptor un co-creador; tal cuestión apunta hacia el sentido inmanente que posee el arte y que al lector le toca reproducir, lo cual hace latente la necesidad de una cooperación entre producción y recepción: el lector o espectador pone en la obra lo que no está en ella porque ésta no puede decir todo acerca del objeto que representa, el receptor contribuye a hacer la obra.

Considerando lo anterior es posible concluir sobre la obra de arte como un objeto que representa un espacio para que el propio creador elabore su deseo y más tarde dicho objeto de arte sea también el lugar que convoque al espectador para que a través de ese objeto él mismo elabore su propio deseo y a su vez la obra de arte continúe construyéndose, una vez que ésta no ha sido concluida totalmente por el “primer” creador, ya que siempre habrá algo que falta, lo cual será la oportunidad para continuar creando.

REFERENCIAS

- Anzieu, D. (1993). El cuerpo de la obra. México: Siglo veintiuno.
- Atkins, R. (1990). Art Speak: A guide to contemporary ideas, movements and buzzwords, 1945 to the present. New York: Abbeville Press Publishers.
- Baz, M. (2000). Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bergman, I. (1990). Imágenes. España: Tusquets.
- Bergman, I. (1970). Persona. México: Era.
- Bettetini, G. (1984). Tiempo de la expresión cinematográfica. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2006). Filosofía y Psicoanálisis. Hermenéutica y psicoanálisis. Seminario efectuado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Burke, P. (2001). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. España: Paidós.
- Cassirer, E. (1975). Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica.

Castro, M. (2004). El arte, motivo de reflexión con multiplicidad de enfoques. Gaceta UNAM. (No. 3735) México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cirlot, J. (1986). El mundo del objeto a la luz del surrealismo. España: Antrophos.

Company, J. (1999). Ingmar Bergman. España: Cátedra.

Chanquía, D. (1998). Lo enunciable y lo visible. México: CONACULTA.

Del Conde, T. (2002). Arte y psique. México: Plaza & Janés.

De la Colina, J. (1970). Rostros interrogados, prólogo a la edición castellana del guión de Persona. México: Era.

De Ventós, X. (2003). Arte. Gaceta de la Universidadpolitécnica de Barcelona. 1-4

Debray, R. (1998). Vida y muerte de la imagen. Historia de lamirada en occidente. Barcelona: Paidós.

Eco, U. (1979). Obra abierta. México: Ariel.

Eliade, M. (1979). Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus.

Ford, H. (2002). The radical intimacy of Bergman. [En red]. Disponible en: www.senseofcinema.com

Freud, S. (1910 [1970]). Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. Psicoanálisis del arte. España: Alianza

- Freud, S. (1911). Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico. Sigmund Freud: Obras Completas, en Freud total 1.0 (versión electrónica)
- Freud, S. (1929 [1930]). El malestar en la cultura. Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). Psicoanálisis del arte. Madrid: Alianza.
- Gadamer, H. (1991). La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós
- Garagalza, L. (1990). La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos.
- Garrido, M. (2005). Arte y psicoanálisis. México. CONACULTA.
- García, L. (1996). Como acercarse al cine. México: CONACULTA.
- Gerber, D. (2001). Creación y sublimación. Acheronta: Revista de psicoanálisis y cultura. (14). Disponible en: <http://www.acheronta.org>
- Giner, S. (1987). Diccionario UNESCO de ciencias sociales. (Vol. I). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Gombrich, E. (1992). Historia del Arte. Madrid: Alianza.
- González, M. (2003). Psicoanálisis y la génesis del arte. [En red]. Disponible en: www.topia.com.ar/congreso
- Gutiérrez, J. (2004). La iconografía en las imágenes religiosas Santaferañas. Colombia: Biblioteca Luis Angel Arango.

- Gutiérrez, M. y Bori, A. (2004). Arte y psicoanálisis. México: UNAM
- Hassan, S. y Herreros, G. (2000). Psicoanálisis y arte. Acheronta: Revista de psicoanálisis y cultura. (12). Disponible en: <http://www.acheronta.org>
- Herskovits, M. (1974). El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ivelic, R. (1996). Semiótica y estética. Estructuras semióticas del arte. Revista Chilena de Semiótica. pp.1-4
- Koskinen, M. (1996). Ingmar Bergman. Suecia: Svenska Institutet.
- Lacan, J. (1959). Seminario 7. Los seminarios de Jacques Lacan. (tomado del disco freud total)
- Langer, S. (1966). Los problemas del arte. Buenos Aires: Infinito.
- León, R. (2002). Conocer el método iconográfico e iconológico. Revista de historia asociación cultural Odiseo. 22 (2). Disponible en: <http://www.odiseo.es.vg>
- Martínez, M. (1999). El enfoque sociocultural en el estudio del desarrollo y la educación. Revista electrónica de investigación educativa. 1(1). Disponible en: <http://redie.ens.uabc.mx/vol1no1/contenido-mtzrod.html>
- Marías, M. (1969). Persona. Nuestro cine. (81)
- Muñoz, V. (2004). Arte acción//arte vivo// expansión de fisura. Performance. 1 (1)

- Ortega, J. (2001). Psicoanálisis y arte. Acheronta: Revista de psicoanálisis y cultura. (13). Disponible en: <http://www.acheronta.org>
- Panofsky, E. (1980). Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza.
- Puziréi, A. (1989). El proceso de formación de la psicología marxista: L. Vigotsky, A. Leontiev, A. Luria. Moscú: Progreso.
- Ripoll, X. (2004). Historia del cine. Xarxa: Telemática educativa de Cataluña. Disponible en: <http://www.xtec.es>
- Rosas, J. (1997). Todorov: Una herencia formalista. Estructuralismo y recepción. Sinexi. [En red]. Disponible en: symbalein@hotmail.com
- Sánchez, R. (1994). Montaje cinematográfico. Arte de movimiento. México: UNAM-CUEC.
- Sánchez, A. (2004). El receptor reproduce el sentido inmanente del arte. Gaceta UNAM. (No. 3750). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, A. (2004). La participación creadora del receptor. Del arte cinético al arte que se sirve de las últimas tecnologías. Valoración estética y social de las diferentes formas de creatividad y recepción. De la estética de la recepción a una estética de la participación. Ciclo de conferencias efectuadas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. México.
- Torres, P. (2002). El público frente al cine y el cine frente al público: recepción y ambivalencia en la modernidad tardía. Universidad de Granada. s

Trapero, G. (2004). Arte, poesía y psicoanálisis. El sigma. [En red]. Disponible en: gtrapero@elsigma.com

Valdivia, B. (2001). El psicoanálisis y el arte mágico del surrealismo. La tempestad. 4 (19)

Vattimo, R. (2004). El estructuralismo y el destino de la crítica. Insomnia. 85 (1).
Disponible en: <http://www.encyclopedia.org.uy>

Zavala, L. (2003). Elementos del discurso cinematográfico. México: Universidad Autónoma Metropolitana.