



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

REPRESENTACIÓN DE LO AUSENTE: EL ACTOR ANTE LA
CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

KAREN ESTEFANÍA AGUILAR GUZMÁN

ASESORA: DRA. NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA

SINODALES:

LIC. RAFAEL PIMENTEL PÉREZ

LIC. ARMANDO CASAS PÉREZ

MTRO. EMILIO ALBERTO MÉNDEZ RÍOS

MTRA. DOLORES REGINA QUIÑONES URIBE



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Mi vida no la concibo de la misma forma si no hubiera visto la película Pulp Fiction. Fue novedad para mí, ver una construcción tan distinta de contar una historia, la añadidura de música, imagen y palabra, hizo que conociera la magia del cine y definitivamente abrió mi mirada a diversos cineastas que admiro fervientemente:

Quentin Tarantino, Lars Von Trier, David Fincher, Wes Anderson, Christopher Nolan, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Ingmar Bergman, Woody Allen, Ang Lee, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovski, David Lynch, Emilio "El Indio" Fernández, Gabriel Figueroa y Alfred Hitchcock.

Gracias por hacerme soñar con maravillosas sintaxis visuales.

También agradezco a Edipo Rey de Sófocles, si no se hubiera "cruzado en mi camino" cuando deambulaba por un pasillo de la biblioteca del CCH Oriente, desconozco hacía donde se hubiera volcado mi vida. Por Edipo, conocí al teatro y le di cabida en mi vida, el teatro me recibió "con los brazos abiertos" y me permitió "vivir". Estoy muy agradecida por lo que trajo a mi vida.

Gracias a ti mamá, Martha Guzmán, por tus palabras que hicieron mi camino más conciente; también por inculcarme el ser responsable, es lo más valioso que pude aprender. Gracias por todo lo que has hecho por mí, he llegado hasta aquí porque me has apoyado en cada situación y eso es invaluable. Nunca podré encontrar un gracias tan enfático para que englobe mi sentir.

A mi papá, Víctor Aguilar, por apoyarme aun sin estar de acuerdo en el camino que elegí para estudiar.

Gracias a ti hermano, Daniel, por ser mi hermano, por jugar tanto conmigo; aunque aún no encontremos la llave maestra para querernos del todo.

Gracias abuela, Guadalupe Guzmán por cuidarme tanto e incondicionalmente.

A mis primas, Melissa y Andrea, con ustedes fortalecí tanto mi imaginación que decidí tenerla en mi vida para siempre.

Gracias a mis amigos que conocí en una edad en la que es determinante saber si las personas estarán contigo un rato o para siempre, esta última, sé que sucederá con ustedes:

Griselda, Oscar, Fidel, Anahí, Nicole, Verónica, Miguel, José Carlos, Paola.

Gracias a mis maestros: Norma Lojero, Rafael Pimentel, Natalia Traven, Emilio Méndez, Armando Casas, Regina Quiñones, Carmen Mastache.

Al Dr. Fernando Zamora Águila, que sin conocerlo, le agradezco el haber escrito un libro tan importante y funcional: Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación. Sin este libro, mi tesis no hubiera sido posible del todo.

Finalmente a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme educación, cultura, crítica. Gracias a la UNAM he construido un pensamiento reflexivo, es inigualable todo lo que me ha ofrecido y siempre seré "Orgullosamente UNAM" porque sé que sin ella en mi vida, no hubiera continuado con mis estudios.

En el imaginario social se cree que el teatro es una carrera que no tiene funcionalidad, que no pide más de ti, que no exige tu descanso, los nervios, tu vida..., que no pide absolutamente nada a cambio. Sin embargo al teatro le he dado 4 años y durante ese tiempo pensaba abandonarlo, pero reconocí que tenía miedo de subir al escenario y encontrarme expuesta, temí el enfrentarme a mí y conocerme, temí la consciencia en mi vida. Dulcemente el teatro me acogió con grandes personas, maestros de vida, con malas y maravillosas experiencias. Cuando experimenté la convención actor-espectador, palpité y sentí la gloria. El teatro es insaciable, pareciera que quiere más y más sacrificios de cualquier índole, vale el esfuerzo en el momento de escuchar un aplauso sincero de los espectadores que ofrecieron tiempo de vida para ver la obra. En el teatro aprendí de la vida, aprendí a escuchar al profesor o al compañero en escena. Aprendí a respirar, a pensar, a sincerarme conmigo y reconocer que el teatro da un momento de gloria y cinco de fracaso. En este momento le digo al teatro que no sé si mi vida estará acompañada por él, lo que sí sé es que siempre le estaré agradecida por ofrecerme un sinfín de preguntas, asimismo me ha brindado la consciencia de que hay diversos caminos para resolver el imprevisto, éste está en la vida y he comprendido que no debo perder los estribos al encontrarme con él.

Índice

Introducción-----	6
-------------------	---

Capítulo I

En busca de la imagen: hacia una configuración actoral-----	11
-------------------------------------------------------------	----

1.1 Tras las huellas de la imagen-----	11
----------------------------------------	----

1.2 El fantasma: ¿ausencia de la imagen?-----	31
-----------------------------------------------	----

1.3 De la <i>mimesis</i> aristotélica hacia la configuración poiética-----	36
----------------------------------------------------------------------------	----

<i>Trono de sangre</i> -----	41
------------------------------	----

<i>Fanny y Alexander</i> -----	42
--------------------------------	----

<i>El Sacrificio</i> -----	43
----------------------------	----

Capítulo II

La imagen como representación de lo ausente: el actor y su imaginación-----	44
-----------------------------------------------------------------------------	----

2.1 El principio de percepción de imágenes internas y externas: Rafael Pimentel-----	45
--------------------------------------------------------------------------------------	----

2.2 Palabra e imaginación en la escena: José Luis Ibáñez-----	51
---------------------------------------------------------------	----

2.3 El encuentro con una técnica de actuación: Natalia Traven-----	55
--------------------------------------------------------------------	----

Capítulo III

Hacia la percepción de imágenes del mundo interior y exterior mediante la práctica actoral-----	64
-------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.1 Una lectura ante la configuración cinematográfica: un asomo al cine de Alfred Hitchcock-----	64
--------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Conclusiones-----	87
-------------------	----

Apéndice I -----	92
------------------	----

Apéndice II-----	103
------------------	-----

Apéndice III-----	105
-------------------	-----

Bibliografía-----	106
Bibliografía electrónica-----	108
Filmografía-----	109

Introducción

¿Cómo nombrar o describir lo que una imagen provoca?, ¿qué significa realmente producir una imagen? durante este proceso consideré la idea de que me estaba repitiendo cada vez que escribía: imagen. Fue complejo desarrollar una voz en la cual estuviera incluida mi posición, y procuré no cegarme con mis ideas, sino darles sentido y fundamento para conversar con ellas. También fue difícil ignorar las paradojas que contiene la imagen, ¿es (icono) o no-es (fantasma)?, ¿la imagen necesita de la palabra o no?

Esta tesis trata sobre las imágenes en el cine y en el teatro, imágenes refiguradas por el acto mimético de la actuación. Y tiene como objetivos: plasmar en palabras las imágenes que experimenté en cada proceso de mis clases de actuación, asimismo emplear vasos comunicantes con mis clases de actuación y con películas de Alfred Hitchcock, principalmente para reflexionar acerca de la construcción de imágenes y cómo se complementan entre sí. Finalmente quise subrayar la importancia de la imagen no como objeto reproducible sin sentido y delegado a la mera copia, ya sea en la memoria, imaginación, o durante cada representación teatral y cada vez que se ve una película, sino como un diálogo entre imagen, memoria e imaginación.

El título de esta tesis es: *Representación de lo ausente: el actor ante la construcción de imágenes*. Destaco que se trata de las imágenes que rodean al actor, imágenes ya producidas por otros realizadores y que en ocasiones educan la mirada de la persona en cuestión, también la construcción de imágenes que hace el actor, cuando recuerda, cuando imagina. Ésas son las construcciones a las que me refiero.

Una de las dificultades al escribir acerca de la imagen fue demostrar el cómo compartimos imágenes con los otros. Las imágenes internas no son solamente visuales, hay que recordar que también estamos formados por símbolos y éstos se descifran con convenciones sociales y culturales.

De antemano ya conocía la importancia de las imágenes internas en el escenario, éste se iluminaba y poblaba aunque sólo hubiera una persona en él, ¿qué ocurre en ese momento?, esa reflexión me hizo creer que la imagen puede

ayudar a que nos reconozcamos. ¿Cómo me puedo reconocer en la “nada”?, precisamente es una de las paradojas más recurrentes de la imagen y es lo que también proporciona parte del título de esta propuesta: la ausencia. Pareciera que significa “falta de algo” sin embargo me baso en que las ausencias se tornan en presencias y que se quedan en la memoria, no se generan por espontaneidad, la ausencia es aquello que trae consigo reconocimiento. La ausencia es la oportunidad de escucharnos para la construcción de imágenes y como aclaro en el proceso de mi búsqueda, las imágenes no sólo son visuales sino olfativas, auditivas, gustativas, táctiles.

He reconocido en el proceso de esta tesis, que la actuación me brindó la oportunidad de conocer que las imágenes no sólo son visuales y si las recuerdo no es porque me haya propuesto tal odisea sino porque comienzo a sentir las a “revivirlas” y puedo oler la comida de mi abuela que hacía los viernes, el dolor de caerme de un columpio, o cuando vi un quetzal recuerdo el silencio; la muerte la evoco con el sabor de mis lágrimas, el olor a cera o ramos inmensos de girasoles. Comencé a reflexionar acerca de la mirada por una situación significativa, en el metro de la Ciudad de México vi a un ciego, llamó mi atención por su independencia y astucia; busqué información acerca de la ceguera porque para mí no había otra forma de ver más que por los ojos; médicamente fue complicado acercarme sobre todo por los términos y en esa búsqueda me encontré con Jorge Luis Borges, tantas imágenes visuales me ofrecían sus escritos, alimentaban mi imaginación, no entendía el porqué, si se suponía que Borges era ciego, tal vez es que entendió las palabras a partir de imágenes y plasmó su esencia. Borges también trató de encontrar respuestas sobre la ceguera en la poesía, lo distingo en *El elogio de la sombra*.¹ Entendí que no sólo “vemos” con los ojos sino con todo nuestro cuerpo. Comprendí que lo que llamaba mi atención era la construcción mental del otro, ver cómo mira, cómo hace una sintaxis visual. Las imágenes visuales están por todos lados pero ¿por qué no fortificar las imágenes internas, darles voz y también un espacio para que se desarrollen?

¹ Página 105 de la presente investigación.

Una de las novelas más emblemáticas para mí ha sido *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago donde escribe sobre una ceguera inexplicable que aparece de manera repentina y lo que provoca en una sociedad donde nadie ve (excepto una persona). Aunque quieren aparecer imágenes haciendo soporte de la historia, el relato está construido para que también se imagine con ciertas obstrucciones o dificultades; es sorprendente lo que la palabra le puede proporcionar a la imagen y viceversa. Durante la tesis encontré una gran disputa por la “verdad” respecto a qué fue primero: la imagen o la palabra, es decir, que si primero “existió” la imaginación, para de ahí construir una lengua para comunicarnos o si primero se desarrolló un lenguaje y después éste impulsó a la imaginación. Esta cuestión no es parte central de la tesis, pero es importante mencionarla y ante ello tengo una postura: no polarizo la relación entre imagen y palabra; no es porque no quiera tomar una posición, sino que al reconocer que contamos con ambas me percaté que ninguna es más que la otra, más bien se complementan, y no para aludir a descripciones que ayuden a clarificar la imagen, o que sirva como ilustración sino que, sostengo cuando hay grandes observadores, producen arte.

En esta tesis me apoyo de Andrei Tarkovski, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa y Alfred Hitchcock.

Explico el capítulo que he realizado: tomo el concepto *mimesis* de *Tiempo y narración I* escrito por Paul Ricoeur. En primera instancia conocí la *mimesis* por Aristóteles quien nos recuerda que aprendemos haciendo *mimesis*, “imitando”.

Ya desde niños le es connatural a los hombres [y a las mujeres] el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es más imitador el hombre [y la mujer] que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante la imitación; en que todos se complacen en las reproducciones imitativas.²

Ricoeur aprovecha ese estudio para desarrollarlo a partir del antes y después de la *mimesis*, es decir, ¿qué pasa antes de la obra y después?, él las

² Aristóteles. *Poética*. p. 135.

nombra: *mimesis* I y *mimesis* III. La *mimesis* II es la que abordaba Aristóteles y puede “transfigurar el antes y después por su poder de configuración” explica Ricoeur, es decir, es la mediadora. “La configuración textual media entre la prefiguración [*mimesis* I] del campo práctico y su refiguración [*mimesis* III] por la recepción de la obra³”

En suma, la primera *mimesis* es la prefiguración, la segunda la configuración y la tercera la refiguración. Por lo que, en el capítulo I me refiero a las imágenes que han formado mi mirada a lo largo de mi vida; es una mirada con la que convivo, algunas me formaron ideológicamente otras socialmente. Básicamente me han formado sin siquiera haber reflexionado en ello sólo siguiendo a mis padres, maestros, a mi cultura; es por lo que en primera instancia les doy cabida en esta investigación a la religión y al arte. Mis principales apoyos teóricos son: Gottfried Boehm, Michel Melot, Keith Moxey, Georges Didi-Huberman, Platón, Carlos Masmela, Aristóteles, los escritos particulares los refiero a lo largo del capítulo.

En el capítulo II me refiero a mi experiencia durante las clases de actuación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, las cuales me brindaron un tipo de mirada interna y externa, es decir, por la actuación me percato de las imágenes que me formaron y además de que también cuento con mis propias imágenes, las que se formaron conmigo: mi memoria, mi experiencia y mi imaginación. Aquí me ayudo de mis bitácoras de las clases de actuación.

En el capítulo III planteo que la actuación es mediadora, percibo que mi mirada ha cambiado, no en el sentido literal de mirar con los ojos sino con todo el cuerpo. En este capítulo recorro a imágenes específicas de tres películas de Alfred Hitchcock: *Spellbound*, *Rear Window* y *Vertigo*. Y al libro *El cine según Hitchcock* de Truffaut. Fundamentalmente recorro a Hitchcock porque las imágenes que muestro de las películas mencionadas, tuvieron en mí una gran resonancia, me produjeron sorpresa desde la primera vez que las vi. Hitchcock es el primer cineasta que me invitó a romper “la cuarta pared”, a ser cómplice de la acción y fue tal la fuerza de las imágenes que me sentí parte de la película, o padecí con

³ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*. p. 114.

los personajes; las sensaciones en las películas son compartidas con la “simple” acción de colocar la mirada del espectador en primera persona o cuando se reconoce el miedo o la angustia en la mirada del personaje.

Cabe señalar que las voces que utilizo en esta tesis, no se instalan en un sólo capítulo sino que ocupó las reflexiones en toda la completud de la investigación.

Finalmente mis conclusiones se encaminan a responder mi hipótesis apoyándome de las reflexiones obtenidas a lo largo de la investigación.

Capítulo I

En busca de la imagen: hacia una configuración actoral.

“La imagen no es cualquier tema nuevo, más bien concierne a otra forma de pensamiento”

Gottfried Boehm

Pensé que al abordar el tema de la imagen tendría sólo como referencia: el cine, el teatro, la pintura, en síntesis, un tema enfocado a lo visible pero mi sorpresa fue mayor cuando descubrí que el estudio de la imagen ha sido abordado desde distintos puntos, a la vez no creí que me acercaría a escritos filosóficos para esta investigación, mi carrera no es Filosofía y de antemano sabía que para mí sería incomprensible abordar algunos temas filosóficos, por lo que encontré el antecedente más importante en Ramón Xirau⁴ quién claramente acerca a diversos momentos del pensamiento filosófico. Otro libro importante ha sido *Filosofía de la imagen*⁵, que me permitió conocer autores y diversas voces que abordan la imagen, y así pude darme cuenta del enorme universo de ésta. Entonces volví a hacer la pregunta ¿Qué quiero saber de la imagen; qué tipo de imagen estudiaré?

1.1 Tras las huellas de la imagen

Según la Real Academia Española⁶, imagen significa lo siguiente:

Del lat. *imāgo*, *-inis*.

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.

¿Será que queda clara dicha definición porque se encuentra en la cotidianidad: semejanzas con las fotografías, las apariencias en lo fantasmal, imágenes religiosas en las peregrinaciones? En fin, de manera inmediata el

⁴ Ramón Xirau. *Introducción a la historia de la filosofía*.

⁵ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*.

⁶ Real Academia Española. *Imagen*. <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>.

término “imagen” es comprensible, entonces ¿para qué ahondar más en su definición?

En la actualidad la imagen es parte de la cotidianidad, con tanto bombardeo de publicidad, de movimientos rápidos en el cine, de la tecnología al servicio de nuestras necesidades o deseos con sólo apretar un botón, hay tantas imágenes por todos lados que sería complicado pensar nuestro día a día sin ellas. Percibimos tantas imágenes que ya nuestro cerebro las recibe automáticamente o son tan rápidas que no logran ser captadas. Ante todo esto me surge una pregunta: ¿cómo comienzan los seres humanos a ocuparse de las imágenes que ya tienen dentro de sí, y que forman parte de su universo: imaginación y memoria? Es decir, en el siglo XX es muy claro que dos hechos fundamentales: el psicoanálisis y el cine atienden la imagen; sin embargo el siglo XX no tiene la exclusividad respecto a la imagen, recuerdo haber encontrado en los libros de Historia una necesidad por dejar vestigio de existencia y esto en gran medida se ha hecho con imágenes, hay huella de ellas en las cuevas, en los grabados que se hacían a mano antes de la invención de la imprenta, las esculturas, las pinturas, etc., tienen particularidades propias, nacieron y aún siguen viviendo, aunque su creación haya sido antes de Cristo. Para configurar el *mythos* la presencia simbólica es fundamental en tanto se construyen historias que responden a las necesidades humanas. Esos símbolos se recogen de los procesos que ocurren dentro de nosotros: imaginación y memoria ambas cargadas de sentido en el tiempo.

Con los avances tecnológicos de la reproductibilidad cada quien podría tener una obra pictórica sin pagar tanto por ella, pero llega un momento en el que la imagen sirve para discriminar, violentar, perseguir y todo aquello que distancia a los unos de los otros mediante la “imagen” o “mirada” que se crea en cada momento histórico en relación a sus condiciones políticas, ideológicas, económicas, etc. Por ejemplo: los regímenes fascistas controlaron los medios de comunicación, al abolir la libertad de expresión o de creencia, pudieron utilizar la prensa para implantar su ideología fascista. Cuando la gente no creía en la

propaganda, la amenazaban con la reclusión en los campos de concentración o hasta con la muerte.

Muchas veces las imágenes apoyadas en la propaganda y en la palabra provocan alcance hasta en el imaginario; es tanto su poder que diversas áreas se han servido de ella, en muchos casos se queda sólo en literalidad significativa-significado; sin embargo en algunas cuestiones la imagen detona y hace que las palabras sobren, me refiero específicamente al teatro y al cine, a veces se logra que sólo una mirada, un color, un movimiento, haga que internamente se modifique algo en quien tuvo la dicha de verla, eso para mí es el arte de la imagen que quiero abordar.

Para direccionar la investigación, propongo la siguiente hipótesis: la práctica actoral potencializa la percepción de imágenes y ofrece vínculos con el mundo interior y exterior para configurar de otros modos (en esta investigación me enfoco en la configuración de mi mirada y lo que trae como consecuencia).

Aclaro la siguiente pregunta: ¿por qué sólo recurro a mis clases de actuación y no a los textos consagrados sobre la actuación? Preferí escribir a partir de mi experiencia en la construcción de imágenes en el escenario, el proceso que reconozco y en donde me reconozco. No quiero ningunear a los teóricos, sin embargo quiero rescatar lo que me sucedió al tratar de decir un texto o entenderlo, qué pasó después de esas palabras, cómo recuerdo que evoqué imágenes. No sólo recordar las palabras sino también movimientos, miradas, silencios, ¿qué sucedió en ese momento?, es decir, en la práctica, situación que no me ofrecen los textos y por lo cual me apoyo en mi experiencia para encontrar respuestas (o tal vez más preguntas), en este camino.

Con lo anterior comienzo con la prefiguración de mi mirada: según Hans Belting, imagen es lo siguiente: “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen o transformarse en una imagen.”⁷ Lo que llama mi atención sobre la idea de Hans Belting es que no reduce a la imagen al campo meramente

⁷ Maximiliano Korstanje. *La antropología de la imagen en Hans Belting*. p. 4.

visual, sino que además añade el sentido interno que contienen o con el que se perciben las imágenes, y algo importante que menciona es la simbolización que hace cada persona de la imagen que se manifiesta ante él o ella, por lo que recuerdo la pregunta que dio inicio a esta indagación: ¿cómo comenzó a estudiarse la imagen en la historia?, pensé hacer un extracto de la historia del arte, sin embargo me encontré con una propuesta de Michel Melot a partir de las interpretaciones de André Leroi-Gourhan sobre el arte rupestre hallado en cuevas:

El origen de la imagen no hay que buscarlo en los siglos. Está siempre en nosotros. Una forma deviene de la imagen en cuanto es observada, haciendo surgir de inmediato asociaciones de la memoria. Pero estas asociaciones son innumerables, frágiles y efímeras. A menudo, la lengua viene a darles un nombre haciendo así estable la relación. Entonces se puede hablar de una figura. Para Leroi-Gourhan, los primeros dibujos prehistóricos son el signo de la adquisición por el hombre de una agilidad manual y de la preeminencia que asume entonces la mirada controlada por el gesto. La aparición de representaciones figurativas va sin duda ligada al desarrollo del lenguaje, que permite la figuración [...].⁸

La idea de Melot me resulta decisiva, aquí no hay fechas ni periodos del arte, no porque no sean importantes sino porque no es el camino que elegí para el estudio de la imagen. Justamente a eso quiero referirme: a la imagen que surge de nuestro interior y es dada a conocer de diferentes maneras, dos de ellas me importan particularmente: el teatro y el cine. También la importancia del lenguaje en las imágenes, ¿si no hubieran existido las imágenes, hubiera nacido la necesidad de nombrar?

¿Cómo puedo constatar que se habla del mismo tipo de imagen a la que hago referencia?

Comprendo que no exista una sola palabra en todos los idiomas porque ésta es generada en un entorno y por lo tanto, una cultura. En el escrito *Un seminario sobre la teoría de la imagen* Jacqueline Lichtenstein señala lo siguiente:

[Refiriéndose a Gottfried Boehm] ¿Crees que la palabra alemana *Bild* tiene el mismo sentido que imagen? “Imagen” no tiene el mismo sentido que *eikon* o *eidolon*. En griego no hay conexión entre la problemática de la

⁸ Michael Melot. *Breve historia de la imagen*. p. 23.

imagen y la de la imitación. *Eikon* y *mimesis* pertenecen a dos campos completamente distintos. No es el caso del latín, donde esa conexión sí existe –*imago*, *imitando*- y pienso que este sentido de *imagen* es completamente ajeno al idioma y el pensamiento alemán.

[A lo que Gottfried Boehm contesta]:

Tienes toda la razón. Las diferencias entre los términos pertenecen a los campos culturales de los lenguajes. En alemán, *Bild* se refiere al aspecto material y espiritual de la imagen, tomados juntos y al poder de producción, de conformación.⁹

Traigo a colación algunos significados de la imagen para comprender la proporción de sentido en su entorno, cómo ha sido utilizada y lo que ha conllevado. Principalmente la palabra imagen ha aparecido en la historia con carga negativa, Alain Besançon dice que había vocablos hebreos refiriéndose a imagen como algo negativo por la falsedad y engaño con la que era vista. Con el tiempo palabras hebreas fueron traducidas al griego en el siglo III a.C. como ídolo (*eidolon*), este concepto tiene también por su parte una carga fuertemente negativa, porque se vincula con lo falso. También está el ícono (*eikon*), éste “no tenía las connotaciones morales del ídolo”. El ídolo se deriva de la idolatría que a su vez era rechazada; el ícono no tenía consecuencias en su uso porque no era adorado hasta llegar al fetichismo.¹⁰

Verónica Volkow escribió la introducción del libro de Mauricio Beuchot¹¹, ahí explica la controversia que contiene el ídolo: “El símbolo se vuelve ídolo, cuando éste pierde su transparencia de mediador y se encapsula en un narcisismo alienante. El ídolo se pretende poseedor, él mismo de las cualidades, poderes y virtudes de su referente”¹². Es por lo anterior que el ícono no provocaba “consecuencias en su uso” porque él tiene como función el servir a la *Urbild* (más adelante explico la palabra), a darla a conocer, pero no desvía esa función para su propio beneficio, como lo hace el ídolo.

Eidolon inicialmente significaba “fantasma de un muerto”, “espectro” y hasta después “imagen”. El término *imago* primero hacía referencia a una

⁹ James Elkins. *Un seminario sobre la teoría de la imagen*. p. 141.

¹⁰ Fernando Zamora. *op. cit.* p. 111.

¹¹ Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*.

¹² *Ibidem*. p. 8.

“representación figurada del rostro de un difunto” y después “cualquier tipo de imagen de la figura humana”.¹³

La palabra imagen queda en segundo o tercer término, tal vez por las tradiciones religiosas o por “desacreditaciones” de grandes pensadores en ese tiempo como Platón, sin embargo la palabra imagen comienza a aparecer y a tornarse con connotaciones de la figura humana. La imagen contiene paradojas, por los significados es evidente, algunas veces hace alusión a la vida y otras a la muerte, por lo cual considero que existe más hermetismo en su búsqueda y claridad.

Ahora comprendo por qué Boehm responde a Lichtenstein: la *Bild* hace referencia al aspecto material y espiritual de la imagen, expongo las palabras en alemán: *Bild*: “es algo construido, no una simple reproducción”. *Bilden* significa: “construcción” “conformación” “configuración”. *Bildung* que significa: “acción de construir o de configurar algo o alguien”. Y finalmente *Urbild* es algo que cualquier *Bild* tiende a ser, es una forma divina. Fernando Zamora lo traduce como proto-imagen, que es una imagen arquetípica.¹⁴

A raíz de los significados en alemán es importante recordar la hipótesis de mi investigación, donde sostengo que la práctica actoral potencializa la percepción de imágenes y ofrece vínculos con el mundo interior y exterior para configurar de otros modos. La palabra *Bild* y sus derivados hacen alusión a la configuración de algo o alguien. Es por eso que considero que es una voz a favor de mi hipótesis, si bien no hace referencia a la actuación, ésta también es conformada por imágenes. Asimismo algo destacable es que la *Bild* no es una simple reproducción, algo que abordaré más adelante.

Es fundamental no olvidar la forma en que es dada a conocer la imagen (espacio tangible o inteligible), es decir, la representación. También es parte del significado de la imagen que mencioné al principio de este capítulo. Fernando Zamora indica la existencia de cuatro tipos de representación que se distinguen en la lengua alemana, y propiamente recurro a él por la descripción que hace y sobre

¹³ Fernando Zamora, *op. cit.* p. 112.

¹⁴ *Ibidem.* p. 113.

todo porque sostiene que no es viable concentrar los significados de representación en una sola palabra.

1. Darstellung: representación física (imagen visible, material de algo)
2. Vorstellung: representación no física (mental, interna)
3. Repräsentation: sustitución espacial “estar en lugar de”
4. Gegenwärtigen: representación que consiste en trasladar algo al presente, en sentido temporal.¹⁵

El teatro no está conformado por un solo tipo de imagen, ¿qué tipo de imagen tiene mayor relevancia? Considero que ninguna representación es más que la otra: primero, “lo físico” al darse a conocer; segundo, “lo mental” tal vez porque inicialmente surge la idea en la imaginación (el texto o las características físicas del personaje); tercera, “está en lugar de”, la relación actor- personaje-espacio, traslada “algo” al presente, debido a que puede sustituir, lo que significa hacer presente algo que está ausente. Las cuatro representaciones se encuentran en el teatro, ahora sólo las nombro, más adelante las detallo.

Representación en la Real Academia Española¹⁶ significa:

2. Imagen o idea que sustituye a la realidad.
4. Cosa que representa a otra.
8. Psicol. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.

En español la palabra representación engloba las definiciones anteriores, apunto los significados que más se parecen a los cuatro tipos de representaciones, cabe destacar que no son las primeras definiciones que aparecen. Es por lo que nombro primeramente los tipos de representación en alemán para distinguir cada una de ellas en el ámbito teatral porque es un ejemplo más categórico y detallado.

¿Qué imagen (ídolo o icono) es la apropiada y cuál es la errónea? Si no se hubiera cambiado la manera de definir y reprochar a los ídolos en la historia, tal vez yo no los conocería por la Iglesia, ni en ninguna otra reproducción por lo que me percató que las imágenes religiosas también me han formado, tal vez no con la

¹⁵ *Ibidem*, p. 115.

¹⁶ Real Academia Española. *Representación*. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=W4VMjJb>

potencia de los fieles creyentes, pero sé qué se siente el convivir con presencias sin vida y que no por ello son ignoradas.

Por lo anterior busco un camino sólido desde la religión ya que es uno de los aspectos que afectan mi mirada. Uno de los diez mandamientos en Éxodo 20:4-5, señala lo siguiente: “No te harás imagen ni semejanza de lo que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra”. Hay prohibiciones bíblicas de antaño que impiden crearse ídolos, como el judaísmo, el islam, el cristianismo, el catolicismo. Es cierto, las tres primeras no tienen imágenes en adoración, pero sí la última, ambas (cristianismo y catolicismo) parecerían lo mismo sin embargo difieren en la veneración de santos, la Virgen María por ejemplo, los católicos se dejan guiar por un Magisterio (Papa, Obispo...), los cristianos se dejan guiar por el Pastor. La separación entre estas dos se da con Martín Lutero en 1546 y es conocida como La Reforma Protestante. Esto trajo como consecuencia una lucha religiosa y política por salvaguardar las imágenes religiosas o prescindir de ellas. Sin embargo es aquí donde me pregunto, si las imágenes no son “divinas” ¿por qué se adoran tanto y fervientemente, hasta el punto de provocar guerras? Con “no divinas” me refiero a que son “creadas” por nosotros. La historia que se ha escrito o interpretado de la humanidad trae consigo luchas para conquistar ideológicamente al otro, en muchas ocasiones la historia no se conoce completamente y cuando se quiere reestructurar faltan piezas al rompecabezas. ¿Cuántas imágenes se habrán destruido a lo largo de la humanidad? Y por consiguiente ¿Cuánta historia se perdió?

“Cuando se vierten en obras de alto valor creativo producen mundos; cuando se vierten en obras religiosas producen dioses: la forma produce su propio contenido”¹⁷. Según sean sus circunstancias de creencia, la imagen tendrá cabida o rechazo, si es para obligar a creer algo, por ejemplo religioso, se odiará, tardará en quererse, costará vidas, pero llegará a creerse como el Dios representado, al que se le tiene que adorar. Así fue la conquista española en México, empezaron por las imágenes religiosas, destruyeron mundos, pueblos con el rompimiento y ninguneo de imágenes adoradas por los indígenas, comenzó la fusión de

¹⁷ Fernando Zamora. *op. cit.* p. 109.

identidades. Las imágenes impuestas por los españoles no eran igual que los indígenas: eran barbados, blancos; no había razón ni devoción para creer en ellas pero se las impusieron. Sin embargo también hubo una escucha y es ahí donde se “crea” la imagen de la Virgen del Tepeyac. Cabe recordar que cuando comenzó la Independencia, Miguel Hidalgo utilizó la imagen de la Virgen de Guadalupe como estandarte, así es como llamó a tomar las armas a todos los inconformes con la opresión. Funcionó muy bien, ya comenzaba a construirse la identidad nacional. México es un país católico, al ver el calendario es muy revelador las festividades anuales para cada uno de sus santos; el propio Jesucristo se representa en una cruz, la crucifixión se carga de sentido y se instala en el inconsciente colectivo el hecho de venerar al hijo Dios mediante su imagen en la cruz. Por eso no me asombra que en nuestra cultura estemos invadidos de imágenes, sin embargo algunas banderas en el Islam está escrito: Alá, ya que Él no se representa, me extraña.

Los signos que contienen las imágenes religiosas (se forman en tanto unidad, lo que ayuda a configurar el todo de la imagen) favorecen que la imagen sea adorada por significar a quien cree en ellas. Hago conexión con el sentido religioso de las danzas primitivas que forman parte de los rituales; se trata de danzas concebidas para los dioses y pedir por una buena siembra, cosecha, etc., actos colectivos que cuentan con la participación de los asistentes, en un espacio determinado. Con el tiempo se instauró lo que tal vez podría ser el primer “actor”: el chamán; era un mago que se “apropiaba” de la sabiduría de sus antepasados y pretendía con todo ello, curar. Sin embargo el chamán ya no era la propia persona sino a quien representaba. El dios ya no es subjetivo, ya hay “algo” que se puede adorar. Ya significa.

Vínculo con la palabra creencia, que es al fin y al cabo lo que propicia que un santo o un dios perdure en el tiempo, los objetos, las imágenes por su carga simbólica, “son” lo que representan, aunque hay miles de estampas iguales que han sido reproducidas, representan quizá con similar relevancia, a los santos en las iglesias, en realidad “quien” está representado en la imagen es una refiguración, es decir, el proceso mimético. El Cristo en la cruz es una

representación, una “imitación” de la figura “real” que nunca sabremos ciertamente quién o cómo era. El acto de fe o la creencia permite entrar en la convención donde se acepta que uno es el otro. La imaginación ayuda en cierta manera a que se construya la creencia, proporciona las características místicas al objeto o hecho. El teatro es un espacio resguardado para la imaginación, tal vez sea uno de los pocos lugares para esta acción tan olvidada hoy día. El espectador puede imaginar que se encuentra en alguna parte diferente al teatro como espacio, ahí una silla puede transformarse en un avión, ventana, una casa, etc. Con el actor sucede algo similar, en ocasiones la escenografía no completa del todo el espacio en el que se supone la historia transcurre pero él o ella imaginan (es el ideal) lo que representan, la imaginación ayuda a crear atmósferas en el escenario, frecuentemente se forma por la palabra que articulan los actores, por un movimiento característico del personaje se puede imaginar la procedencia del mismo; en una ocasión escuché una anécdota sobre alguien que representó la obra *Hamlet* en una ciudad donde hacía demasiado calor, pese a ese clima imaginó que estaba en medio de una tormenta de nieve para así decir: qué frío hace.

Ahora hago referencia a mi mirada artística:

De acuerdo a la cita de Fernando Zamora¹⁸, las imágenes también crean mundos, las religiosas son igualmente generadoras de imágenes, para los creyentes, que han sido testigos de milagros. Sin embargo me refiero propiamente al arte. Sí, también el arte rompe mundos, por ejemplo la película de D.W. Griffith *El nacimiento de una nación* de 1915 propició el odio, aún más contra los negros en Estados Unidos, al poner a un negro como violador y que el Ku Kux Klan era el salvador de las mujeres blancas. Pero no todo es negativo, uso como ejemplo el cuadro *La lección de anatomía del Dr. Tulp* de Rembrandt Van Ryn fechado en 1632 (Figura 1); hay un muerto acostado, el doctor está diseccionando el brazo y pareciera explicar a sus alumnos. En cada rostro de los observantes aprecio cara de tedio, atención, no todos están viendo lo que el doctor está explicando; con esta pintura visualizo cómo se vestían en aquella época, la forma de conocer los

¹⁸ Página 18 de la presente investigación.

tendones del brazo y enseñarlos, sin usar cubre bocas. Podría recrear una historia según lo visible en dicha pintura, los colores crean atmósfera y se pueden usar en distintas situaciones y temas; la historia de la persona a la que le diseccionan el brazo, quién era él, quizá su familia donó el cuerpo o era un desconocido. Más preguntas podría hacerme, la pintura está generando en mí un mundo imaginativo, alimenta mi mirada.



Fig.1 *La lección de anatomía del Dr. Tulp* de Rembrandt Van Ryn. 1632.

Jan Wagner¹⁹ hace referencia a la materia prima de una historia: la memoria, la experiencia y la imaginación. Si bien habla de la construcción de un guión no está dissociado de las historias que se crean en el teatro y en el cine, es por eso que lo traigo a colación; parafraseando las palabras de Wagner la memoria es lo que se recuerda de la vida, la experiencia es lo que pasamos en nuestra vida y la imaginación las cosas que inventamos en la cabeza. Acerca de la imaginación, no estoy de acuerdo, no porque sus imágenes sean en primera instancia, inteligibles, son sólo inventos. Se trata de imágenes internas que como dije anteriormente se traducen en todo nuestro ser. La imaginación es evocar imágenes, los rastros de las impresiones sensoriales, es lo que puede nombrarse como recuerdo y éste ayuda a la memoria. Más adelante Wagner escribe lo siguiente: “la imaginación no es la capacidad de inventar lo que no está ahí, sino la capacidad de ver y desarrollar lo que está ahí”. Esta frase apoya mi postura ante

¹⁹ Jan Wagner. *Narración natural*. p. 18.

la imaginación; tanto el actor como el espectador desarrollan lo que ven de manera ilimitada, una mirada, un silencio, etc., en escena, pueden provocar un sinfín de recuerdos que nos han construido como personas (memoria). El teatro es un espacio para intercambiar de manera pasiva (en tanto no hacer realmente), memoria, experiencia e imaginación.

Es oportuno hacer la distinción entre: ver y mirar, porque no todo lo que se ve, significa ¿por qué?, hay personas que cuando ven a un santo les mortifica y a otros no. ¿Por qué creo en lo que veo y le doy un significado? Estas preguntas las genera mi necesidad de clarificar mi entorno, cuando reflexiono qué es lo que me ha formado puedo deducir que no todo lo enseñado a repercutido en mí y es por lo que en vez de decir que vi cierta imagen, diga miré cierta imagen.

“Todo objeto visto, en la medida en que le interesa al sujeto, se convierte en un objeto mirado” “Nuestro ojo ve elementos individuales, nuestra inteligencia visual mira conjuntos”. “[...] mirar implica la intervención de intenciones, de relaciones entre el todo y la parte, de conexiones entre lo pasado, lo futuro y lo presente, de configuración de un mundo estable; en suma: mirar es interpretar lo que se ve. Así suele funcionar la percepción humana.” “Mirar es un ver aumentado por las intenciones”²⁰

Es importante hacer esta distinción, porque normalmente se usan como sinónimos sin embargo con las citas que expongo de Fernando Zamora no parece así. El ver consiste en un asunto fisiológico, pero no en todos los casos es significativo para quien ve. Mirar es darle importancia a lo que se está viendo, significa. Pero ¿qué pasa con los ciegos? Zamora añade otra palabra que me sirve para contestar: contemplación “no requiere en esencia de ningún tipo de visualidad o visualización [...] el contemplador prescinde de cualquier tipo de interpretación y de cualquier tipo de instrumento que afine la visión: él “ve con los ojos del alma” [...]”²¹. Contemplar para mí significaba: mirar con atención, sin embargo Zamora supone con cierto misticismo a la palabra, porque la contemplación se hace internamente, dice que se pueden cerrar los ojos y

²⁰ Fernando Zamora. *op. cit.* pp. 245, 249, 250.

²¹ *Ibidem*, p. 250.

contemplar; vinculo el hecho de tratar de fotografiar con los propios ojos para resguardar lo que se está viendo o también cuando se disfruta la música, hay un ensimismamiento durante la contemplación, pero sólo es para alimentar “el alma” y después se puede utilizar como materia prima para crear, por ejemplo la actuación también se vale de las experiencias internas de los actores, me referiré particularmente a esto en el capítulo II.

¿Para darse a conocer, la imagen necesita la palabra? Con algunos significados expuestos más arriba, se puede vislumbrar una relación antañá entre imagen y palabra, positiva o negativa, sin embargo desde que comencé a pensar las imágenes creía que eran independientes de la palabra y que quizá tenían autonomía, sin embargo me di cuenta que el sentido que se deposita en ellas, así como en la propia palabra tienen diferentes cargas de acuerdo a contextos. Fernando Zamora explica un movimiento: el logocentrismo. Me dio pauta para cuestionar mis pensamientos porque ese movimiento ninguneaba a la imagen y los que defendían a la palabra eran tan convincentes que estuve a punto de creerlo. Desde Platón existe ese “desprestigio” por la imagen sin embargo yo estaba segura que no era así, pero no encontraba aliados que me ayudaran a defender a la imagen como hecho autónomo.

Pongo como ejemplo la siguiente cita de Adam Schaff: “los signos lingüísticos pueden funcionar sin señales o símbolos. Las señales y símbolos sí necesitan para hacerse traducibles, signos lingüísticos”²², Roland Barthes piensa similar “Es difícil concebir las imágenes cuyo significado exista fuera del lenguaje”²³.

La cita de Schaff pude haberla creído, sin embargo el idioma es lo que me motivó a no estar completamente de acuerdo, es decir, si viajo a otro país, los señalamientos o indicaciones estarán en su idioma y más si no es un centro turístico, en tanto todos los símbolos son signos, basta encontrarnos frente a cualquier símbolo universal para entrar en su convención (señalamientos viales, carteles en aeropuertos, etc.) Acerca de la cita de Barthes, las imágenes al

²² *Ibidem*, p. 65.

²³ *Ibidem*, p. 75.

momento de describirlas pierden poder, por ejemplo un sueño cuando se escribe, al volver a leerlo unos días después si no recuerdo por lo menos una imagen lo leeré absurdo o sin la fascinación con que lo redacté, mientras que si lo recuerdo tal vez sentiré nuevamente, aunque sea mínimo lo lindo o feo del sueño, las palabras no inundan toda la capacidad de la imagen, faltan sensaciones, sonidos, mutismos, y las palabras podrán escribir agua, pero no será el tipo de agua que vi en ese sueño.

Creo que la imagen al ser resultado de una realidad, es parte de esa realidad, no mágicamente pero se vuelve presencia por el detenimiento del tiempo. No hago referencia a una copia idéntica de la “realidad” pero pareciera que en ocasiones las imágenes no dicen nada por sí solas es como si necesitaran de una lectura cargada de sentido por el momento histórico y la temporalidad en que se ubican. Las imágenes también cumplen un ciclo vital y mueren, a veces resucitan, como las pinturas rupestres, “murieron” y luego “revivieron” para encontrar el sentido de su configuración, de acuerdo a la carga simbólica de las obras, el momento histórico en el que se contemplan nos lleva a la acción desmitificadora y desmitologizadora para su aprehensión y comprensión desde nuestro tiempo, puesto que para su estudio o lectura se les despoja de su carácter sagrado (la creencia) y luego se les dota de nuevo sentido a partir de dónde y cuándo las miramos.

Como ya había hecho referencia en la introducción, no separo de manera radical a la palabra de la imagen, porque así la conocí en el teatro y en el cine, por lo que para mí tuvo mayor relevancia; ejemplifico: la poesía es palabra y música, en imágenes metafóricas; también está el teatro que es palabra y acto, a partir de la palabra se desencadenan las acciones; finalmente con el cine en tanto imágenes en movimiento, encuentro “detonaciones” de imagen-palabra o viceversa donde evidentemente no me refiero a la literalidad del significado y significante. Como dice Melot sobre lengua, que vino a dar asociaciones con la memoria, a su vez con la historia de quien mira a la imagen. También la lengua da un nombre y así hace la relación estable entre figura y asociación (lenguaje), sé que ese tipo de imágenes están en los símbolos que contienen arbitrariedad en un

entorno específico, tiene resonancia de tiempos pasados, es cultural porque es algo que no podemos cambiar sin cambiar nosotros mismos. La concepción del mundo (*Weltanschauung*) está mediada por símbolos, pienso que por contar con la relación imagen-palabra.

El movimiento del logocentrismo piensa que sólo con el lenguaje puede haber conocimiento y es reducido al raciocinio, éste, se cree, constituye uno de los principales peldaños para la construcción de las sociedades. Recuerdo la frase de un sacerdote de mi comunidad: “lo sé porque lo he entendido”, desde mi punto de vista, también hace falta combinar al entendimiento con la experiencia; por ejemplo he leído sobre los campos de concentración nazis y pensaba haber comprendido el alcance en la historia de la humanidad, me había indignado al leer pero no se compara cuando vi documentos visuales de aquella época, enmudecí. Tal vez al ver sólo las imágenes me hubieran dicho mucho, las acciones inhumanas, el hambre, la muerte, pero al haber leído anteriormente propició que estuviera informada y que se cargara de sentido todo lo que mi imaginación configuró a partir de la palabra escrita.

El conocimiento, el lenguaje, el mito y el arte: todos ellos no se comportan a manera de simple espejo que refleja las imágenes que en él se forman de un ser dado, exterior o interior, sino que, en lugar de ser medios indiferentes, son las auténticas fuentes luminosas, las condiciones de la visión y los orígenes de toda configuración.²⁴

El conocimiento, el lenguaje, el mito y el arte son expresiones que buscan en cierta manera respuestas para quien los utiliza y ninguno de ellos es más que otro, ayudan a refigurar un entorno al ser interiorizados con consciencia, si miramos hacia nuestros antepasados, ellos se sirvieron de éstos, no como simples copias de su entorno. Sin embargo para comprender ciertos estatutos es necesario conocer lo que conllevó a que se generaran.

Fisiológicamente nos movemos y nuestros ojos nunca están quietos, en la historia del arte siempre se ha buscado el dinamismo y cuando no es así, por ejemplo en las pinturas sin perspectiva hasta resulta absurdo considerarlas parte

²⁴ Ernst Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo I.* p. 36.

de la realidad, al momento de verlas pienso que las figuras están “incómodas” ya por ser cuerpo reclaman movimiento. Cuando comienza la perspectiva en el arte de Da Vinci, se ven diversos planos y acciones numerosas como en las pinturas del Greco, hay simultaneidad, porque eso pasa en nuestras vidas, para hacer no se detiene todo, continúa. Tal vez los ídolos hechos figuras no se mueven literalmente, pero ante los “milagros”, se genera un desplazamiento de sentido. Lo mismo pasa en el teatro quien al convivir con la tridimensionalidad de las imágenes, están ahí conviviendo con el cuerpo. Me interesa particularmente un adjetivo que le es agregado al arte: cinético: “el movimiento nos proporciona un gran conocimiento del mundo en la medida en que el cerebro dedica todo un conjunto de áreas y sistemas procesuales especializados para abordarlo”²⁵. Dice Semir Zeki que algunas células son selectivas con el movimiento pero no responden a estímulos estáticos, a lo que me lleva a pensar que lo que significa para nosotros contiene cierto movimiento, aunque se trate de pintura o fotografía, es algo que contiene dinamismo y se carga de sentido.

Hay una fotografía en la que reconozco tres de los cuatro puntos que menciona Cassirer: “Una imagen venida del fondo del cuerpo comienza siempre por imponerme silencio. Un buen cuadro, en un primer tiempo, nos arrebató la palabra y nos enseña nuevamente a ver”.²⁶

Reconozco el conocimiento, el lenguaje y el arte. Al mirar esta fotografía (Figura 2), mis sensaciones se volcaron a lo innombrable, por supuesto que reconocí el dolor y sólo pude “decir” mi sentir con un profundo suspiro. No se trata de mimetismo, sino de reconocimiento en la fotografía, no fue necesario pensarme ahí, sentí el dolor, las lágrimas, rotundamente no en el grado con lo que los niños sufren. La imagen contiene dinamismo, parece que no se termina de mirar aunque sean “sólo” dos niños llorando, considero que el conocimiento tiene algo que ver en ello, porque deseo encontrar al mirar, respuestas de qué les sucederá a esos niños. También reconozco al lenguaje para dar a conocer lo que me provocó la fotografía. Paradójicamente estoy ante una obra de arte, claro, no contiene la

²⁵ Semir Zeki. *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*. p. 161.

²⁶ Regis Debray. *Vida y muerte de la imagen*. p. 45.

dicha y alegría de mirar, pero es el tipo de arte que deja sin palabras, es en donde hallo reconocimiento. “¿Aprender a “leer una foto” no es, ante todo, a respetar su mutismo?”²⁷



Figura 2. Título no encontrado. Exhibición: World Press Photo 2017. Fotógrafo: Santi Palacios.

Gottfried Boehm habla de una ontología de la imagen:

[...] toda imagen es una unidad de sentido en sí misma, independiente de la palabra. [...] el objeto que aparece en la imagen no puede ser separado del lugar y el contexto de su aparición, si estos cambian, cambia el objeto, es por el ser y el aparecer que aparece la ontología de la imagen, porque son indisolubles. No es verbalizable, [es] afónico y silencioso.²⁸

Estoy de acuerdo con la última parte de la cita de Boehm, si un objeto se cambia de contexto, cambia el objeto. Por ejemplo el ritual o adoraciones que se llevan a cabo en otros países, el trato a la mujer, a la naturaleza, para esa comunidad puede ser tan importante, pero para otras puede traer conflictos y desacuerdos. La mirada cambia, se transforma el cómo se comprende dicho tema, el significado se vuelca a otra construcción. Estoy ante un ejemplo de las tres *mimesis* que aborda Paul Ricoeur, tienen que ver con la forma en que son generadas y para quiénes; antecede la prefiguración en la formación en la vida por lo cual el significado no será el mismo para todos los espectadores, en ocasiones

²⁷ *Ibidem*. p. 51.

²⁸ Andrea Serrat. Gottfried Boehm. <http://solovemosloquemiramos.blogspot.com/2013/01/gottfried-boehm.html>.

unas veces sólo se ve, pero hay otras en las que se mira. Lo que conlleva o no a una refiguración del entorno.

Gottfried nombra la ontología porque quería realizar una teoría de la imagen y de esto habla a continuación:

[...] una teoría de la imagen debe estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, sus interpretaciones explícitas o implícitas. La imagen como objeto teórico es un acto concreto en el sentido del verbo latino *concrese* que significa crecer junto con otro, acrecentarse [...].²⁹

El punto anterior es muy importante, no busco una teoría, pero quiero aclarar que la mayor parte de los teóricos de la imagen son filósofos, la mayoría de éstos no han hecho arte, como dije anteriormente debe haber entendimiento y experiencia, no bastan las palabras; también tenemos que valernos de nuestro cuerpo, de nuestra naturaleza “irracional”; el raciocinio ha ocupado el lugar que no le corresponde del todo, específicamente en las artes.

Recuerdo aquellos primeros ejercicios de actuación con el profesor Rafael Pimentel, decía: suban al escenario y comiencen a percibir su cuerpo en el aquí y ahora; era tan penoso estar frente a los compañeros tratando de hacer algo, mi atención ya estaba en otra sintonía y hacía como que comenzaba a entender al profesor. Por consiguiente no lograba lo que yo había imaginado serían aquellos ejercicios, luego apagó las luces del público, me sentía sola en dicho espacio y así es como comprendí que el raciocinio sí podía “irse”, fue de las mejores experiencias en la escuela, más adelante hablaré a fondo de este hecho. Y hago referencia a esto porque estamos interconectados entre cuerpo y mente.

Pongo como ejemplo la comunicación no verbal: en la pantomima, cada parte del cuerpo está al servicio del acto, en las sensaciones de tocar imaginariamente alguna pared, vaso, etc., pero la persona que ve también debe sentir o reconocer de qué trata lo que el mimo hace: la manera en que se mueve o camina, o cómo mira, esto trae consigo que el acto viva, no es necesaria la palabra, tampoco al ver a Edipo sufriendo porque se ha sacado los ojos, la locura

²⁹ James Elkins. *op. cit.* p. 151.

de Lady Macbeth tratando de quitarse la sangre imaginaria; los dos ejemplos anteriores sí necesitaron la palabra para crear la historia (conocimiento) pero me refiero a ese tipo de imágenes que hacen explosión internamente, las sensaciones inician y el silencio reina.

Asimismo menciono el cine mudo de Buster Keaton, una mirada puede cambiar todo el contexto, un movimiento puede ser distinto a lo que se dice, o genera lo no dicho; Buster Keaton no se inmutaba con lo que sucedía, parecía que no le importaba lo que pasaba a su alrededor sin embargo participaba y era víctima de diversos sucesos, pero su rostro no decía nada, de manera inmediata es risible, ¿cómo no llora o grita?, no hace falta una descripción para entender su rostro, su cuerpo; la palabra quedaba en último término, el silencio como palabra estaba ahí, pero no el silencio de la imagen. No se había encontrado la manera para crear el entendimiento con palabras en tanto no se contaba con ella para que el espectador la escuchara.

Boehm es filósofo pero se ha inmiscuido en el mundo del arte y por eso encuentro mucha concordancia con su pensar, sí creo que la imagen puede crecer junto con quien la ve, por otra parte no voy a predicar con ella, sólo quiero dar cuenta que la imagen no es sólo imagen y pasa desapercibida porque atrás le precede otra, no es así: la imagen tiene vida, la transmite, también estoy de acuerdo que no todas son explosiones, pero a ésta la antecede una gran cantidad de imágenes que trabajan para que tal vez la última viva y se instale en el pensar y en la reflexión.

[...] las perspectivas ontológica y semiótica sobre los objetos visuales podrían ser en realidad conciliables. Las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía, sólo derivan de su asociación con nosotros. Insistir en su agencia “secundaria”, no es sólo un medio de reconocer su independencia, sino también su dependencia de la cultura humana.³⁰

Considero relevante en esta investigación no olvidar a Boehm y Moxey que hacen referencia a la ontología de la imagen, porque la defienden en primera instancia. Pareciera que me contradigo cuando defiendo a la palabra y a la imagen

³⁰ Keith Moxey. *Los estudios visuales y el giro icónico*. p.21.

conjuntamente y con estas citas abogo por el ser autónomo de la imagen. Así pensaba al inicio de esta investigación, la imagen era más que la palabra, sin embargo ahora comprendo que no podemos olvidarnos que estamos formados por un lenguaje y una lengua, parecieran tan mecanizadas las palabras y tal vez por eso hay teóricos o artistas que quieren olvidarse de ellas, hecho imposible ya que como dice Gadamer: somos lenguaje; se trata más bien de devolver el sentido a las palabras y no simplemente dejarlas al intelecto sino también a la parte “irracional” del humano.

Boehm dice que: la imagen concierne a otra forma de pensar, su naturaleza lo exige, es decir, que si la palabra ya está posicionada como un elemento importante de nuestro desarrollo, la imagen también ha contribuido. Horst Bredekamp expresa que “la imagen no es un derivado ni una ilustración sino un medio activo del proceso del pensamiento”.

Dice Moxey que los objetos se asocian con nosotros, y si es tan mágica la experiencia, por ejemplo en el cine (no hablo de literalidad significado-significante, sino de complicidad), las palabras acompañan a la imagen, cuando se unen y no se privilegia a una más que a la otra, sucede que el silencio se hace presente. Al final de este capítulo hago referencia a tres ejemplos.

Dado que menciono la palabra silencio, considero necesario comenzar a acercarme a Platón quien aborda al fantasma. Por otro lado quiero citar a Didi-Huberman quien sintetiza de gran manera lo que concluyo de este apartado:

No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto es absurdo, desde el punto de vista antropológico, oponer las imágenes de las palabras [...], todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, ya sea ese tesoro un simple copo de nieve o esa memoria esté trozada sobre la arena antes de que una ola la disuelva [...] ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes [esta última frase es de la autoría de Freedberg, sin embargo Didi-Huberman hace uso de ella].³¹

³¹ Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes tocan lo real*. p. 3.

Quizá se trate de ceder el lugar que tanto palabra como imagen ocupan en los universos simbólicos que se desprenden de la relación con la obra. Es en ese encuentro donde se potencia la posibilidad de configurar(se) a partir de la otredad.

La imagen puede ser capaz de intensificar un instante, “su interiorización puede llegar a ser trágica”³² y creo que no hace alusión a una fractura en el alma. Pareciera que se trata de un campo estéril y la imagen al ser interiorizada trae la fertilidad, a mi parecer al descubrir la mirada del otro, es una palabra que ha estallado y por lo tanto puede vislumbrarse su sentir, su sintaxis visual para contar algo, las imágenes que quiero abordar están dispuestas para ser vistas, pero no sólo a través de la mirada sino por todo el cuerpo. Deseo que la imagen vuelva a traer esa magia ante quien la ve, esta dicha de que alguien permitió que viéramos a través o con él o ella.

1.2 El fantasma: ¿ausencia de la imagen?

¿Cómo asegurar que existe algo si no se puede ver? Crecí en el catolicismo y varias personas repetían en la iglesia: “dichosos los que creen en mí sin haberme visto”, inmediatamente se crea un halo de misticismo y a veces hasta de irreflexión, sólo creo sin cuestionarme pero ahora con el fantasma que quiero abordar, me percaté que no es creer por creer sino que también hace falta sentirlo o vivirlo y se puede contemplar.

Se dice que Platón fue el fundador del estudio de la imagen; en él se encuentra una gran resistencia a ella, la veía falsa, engañosa, porque era tangible y eso la hace contradictoria, “en Platón la imagen no es sólo ontológicamente puesta a la Idea, es además un obstáculo que nos impide llegar hasta la Idea e, incluso, nos impide buscar la Idea”³³

La Idea es la noción abstracta, pura y eterna concebida por el alma y sólo es entendida por la razón y es por la que Platón abogaba. Él bosquejaba un lugar utópico: la ciudad justa, en esa misma no quería que el arte estuviera presente

³² Michel Melot. *op. cit.* p. 100.

³³ James Elkins. *op. cit.* p. 143.

porque es una copia de la Idea, además quería fuera a todos los poetas porque según él, engañaban. Buscaba algo trascendente y que no fuera cambiable. Las Ideas eran vistas como verdades eternas; el arte sí tenía su lugar en la sociedad pero sólo para educar, sobre todo para la elaboración de mitos, pero si se inclinaba a lo estético era visto como mera copia y efímero.

“¿Qué es una idea? En griego, *eidein* significa “ver” y una idea (*eideia* o *eidos*) era la imagen, la forma visible, la manifestación puramente material de la cosa. En el pensamiento anterior a Platón, eran los ojos y no la mente lo que configuraba una idea.”³⁴

Platón rechazaba también la visión, los ojos del cuerpo, si es que se desea llegar a la verdad es necesario ver con los ojos del alma, “una sociedad bien ordenada no puede tolerar la singularidad de la experiencia artística porque introduce confusión, al situar la imaginación al mismo nivel que la racionalidad”³⁵. Según Ramón Alcoberro, Platón señalaba que la característica básica de la inteligibilidad era la razón. También Platón comparaba a los artistas con los sofistas “si el sofista quiere convencer, sin preocuparse por la verdad de sus argumentos sino por su fuerza como instrumentos de convicción, tiene que partir de la idea de que todo es verdad [...] los sofistas inventaron también falsos argumentos que han pasado a la historia con el nombre de sofismas”³⁶

Señala Xirau³⁷ que, sofista significa: sabio. Pero como señalé arriba dice que ellos no se preocupaban por la verdad de sus argumentos, sino por la convicción en la que eran dichos. Vinculo a los sofistas con los actores, los profesores han abogado para que lo que digan los actores sea contundente y coherente con lo que se hace; en mi camino he cruzado con textos que sólo me aprendí de “memoria” sin prestar atención a las palabras dichas, la mayor parte de las veces sí se vislumbra la disociación entre actor y palabra, sin embargo ése es uno de los trabajos más importantes de los actores: poder convencer, tener que

³⁴ Ramón Alcoberro Pericay. *Platón. Las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia*. p. 60.

³⁵ *Ibidem*. p. 120.

³⁶ Ramón Xirau. *op. cit.* p. 40.

³⁷ *Ibidem*. p. 40.

partir de la idea de que todo es verdad, como señalaba anteriormente en palabras de Xirau.

En el libro de Carlos Másmela³⁸ apunta que Platón concebía a la imagen en el *Sofista*, haciendo un vínculo con el ser y no-ser no en un sentido antagónico sino a partir de que el no-ser también es. Por eso Másmela agrega que puede hablarse de una ontología de la imagen, por lo cual aparecen dos tipos de técnica mimética: la técnica fantasmal y la técnica icónica. Heidegger interpretó de la siguiente manera dichas técnicas: la icónica reproduce exactamente lo representado, tiene “el carácter de la apariencia en el sentido del no-ser lo que representa”.

Extranjero: Es, entonces, necesario que exista el no-ser en lo que respecta al cambio, y también en el caso de todos los géneros. Pues, en cada género, la naturaleza de lo diferente del ser, lo convierte en algo que no es, y, según este aspecto, es correcto decir que todos ellos son algo que no es, pero, al mismo tiempo, en tanto participan del ser, existen y son algo que es.³⁹

“Según Deleuze⁴⁰, Platón descubre que el simulacro no es una mera copia, sino un concepto que cuestiona, incluso la distinción entre copia y modelo, hecha desde el horizonte de la representación⁴¹. El punto de apoyo para la creación de imágenes, según Platón, se trataba de la *mimesis* y quien producía imágenes (“imitador”) era un sofista. Además agregaba que el poeta “imitador” es un ilusionista que produce fantasmas. En el teatro, la palabra es un recurso muy usado y considero que Platón tenía razón al decir que las palabras producidas por las imágenes eran imágenes aparentes, pero no de forma tajante sino de la siguiente manera: el fantasma se hace presente con la palabra, ésta hace que perdure por más tiempo como presencia, evidentemente se difumina y vuelve la ausencia a estar presente. Considero que por “lograr” la presencia del fantasma, Platón llamaba a los sofistas: magos. Productor de imágenes falsas. Con lo

³⁸ Carlos Másmela. *Dialéctica de la imagen. Una interpretación del sofista de Platón*.

³⁹ Platón. *Diálogos*. Tomo V. p. 445.

⁴⁰ Gilles Deleuze escribió dos estudios filosóficos sobre cine: *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*. Sin embargo en esta investigación no me resultan necesarios citarlos porque quiero clarificar la imagen más no cercarla sólo en el cine.

⁴¹ Carlos Másmela. *op. cit.* p. 44.

anterior puedo vislumbrar la imaginación haciendo acto de presencia, poblando la ausencia. La imaginación ayudada de la palabra, nos lleva a la construcción concreta de la imagen desde la actuación la palabra es fundamental; aunque no lo es todo, también está el cuerpo, los gestos, los silencios, para que se equipare lo que se quiere decir; la palabra nace de la ficción en el teatro, pero no por eso es significado de mentira. En el teatro la palabra se vuelve acto, al suceder, las palabras configuran el espacio con imágenes (visuales o no) en que la obra se lleva a cabo.

Se logra vislumbrar que el fantasma para Platón era el producto mental de los artistas, porque no veían la realidad tal cual era sino que era creado desde su perspectiva y, lo compara con la *mimesis* que para él sólo es representación de la forma y esto aleja a la verdad. Situación que no pasa con el ícono, Platón ponía como ejemplo a un carpintero, él sí sabía copiar exactamente una cama que no era singular sino general, tenía las características necesarias que la hacían cama. “La copia se cancela a sí misma en el sentido de que funciona como un medio, y que como cualquier medio pierde su función en cuanto alcanza su objetivo”.⁴²

El fantasma no es la simple imitación de las cosas reales, [...] sino la otredad productiva de la imagen [...].

A diferencia del ícono, el fantasma no es una imagen inmediata o figurativa de las cosas, tampoco es solo la imagen distorsionada [...] su función no está simplemente en imitar objetos aparentes, sino en propiciar al *eidolon* [escrito en griego cuyo significado es “ídolo”] la realidad de la apariencia.⁴³

Con este enfoque de Carlos Másmela valoro los caminos que propicia el fantasma al estar en la imagen: la otredad y que no es inmediata. Lo entiendo de la siguiente manera: la otredad como el alma, si bien Másmela no escribe la palabra alma, pienso en ella por lo siguiente, “le propicia realidad de la apariencia al *eidolon*”, le da vida y eso hace que no sea solamente figurativa sino que “sea” lo que está representando, esto lo conecto con la ontología de la imagen que une al

⁴² Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método*. p.187.

⁴³ Carlos Másmela. *op. cit.* pp. 80 y 133.

no-ser (fantasma) y ser (ícono). Pareciera que hay dos tipos de imágenes, pero por el contrario, es una misma.

“[...] a la imagen corresponde una unidad. [...] Una unidad no es asunto de una mirada simplemente receptiva de las cosas de algo que se hace visible con los ojos del cuerpo, sino aprehensible con los ojos del alma.”⁴⁴En tanto “unidad” Platón hacía referencia a las diversas configuraciones de la que es objeto la imagen, como cuando Teeteto designa de igual manera lo icónico y lo fantasmal con una sola palabra: imagen, en el dialogo del *Sofista*.

Producir una imagen presupone la capacidad de ver [...] a partir del modo esencial de la imagen. [...] en la dimensión fantasmal de la imagen se manifiesta el carácter representativo de ésta. [...] el fantasma como apariencia es el dador espontáneo de sentido de la imagen, porque es en sí irrepresentable [...]. [...] el fantasma es, como apariencia del ser mismo, lo dicho por Platón pero sin decirlo, *eidolon* [escrito en griego] que escapa a las imágenes habladas pero también a la mimesis figurada de la imagen. Es el *eidolon* en su silencio.⁴⁵

El fantasma es *mimesis* al evocar una “copia de la copia” de lo que se representa, quien observa toma parte de la realidad y comienza a configurar a partir del fantasma, y con lo que ha observado.

El fantasma es significado de que hubo vida, no es visto pero sí da sentido, se dice que el teatro es el único lugar donde se puede experimentar el fantasma visto como presencia y ausencia al mismo tiempo, porque está vivo, hay vida en comunión en la relación actor-espectador, hay complicidad de mirar internamente. Es la presencia imaginaria que se ha ido enmudeciendo pero sigue resguardándose en lo místico al no verse, pero sí sentirse y se instala en la memoria. Regreso a la palabra *Urbild*, son imágenes que no podemos ver pero sí contemplar. Un silencio en donde entra el misticismo, la contemplación y la “inacción” o empatía profunda entre las personas.

Antes de conocer el posicionamiento de Platón con respecto a la imagen, creí de manera categórica que Platón sólo veía a la imagen como ícono

⁴⁴ *Ibidem*, p.137.

⁴⁵ *Ibidem*, pp.147-149.

(semejanza) o fantasma (falsedad), sin embargo ahora comprendo lo que Platón le ha brindado al tema de la imagen: más estudios y teorías; ha abierto como el propio Teeteto el significado de la imagen. Lo que más rescato de Platón es la dualidad en la relación del fantasma y el icono en la imagen, lo que hace más complejo aún el estudio de la misma. ¿Por qué recorro a Platón? porque considero que está en el fantasma instalada la prefiguración, la configuración y la refiguración porque el fantasma es el mediador, por eso Platón lo consideraba como un simulacro (no verdadero). No estoy disociando la unidad de la imagen: el icono y el fantasma, más bien estoy deduciendo que el icono es por decirlo así: querer imitar algún baile, alguna acción y para que no se quede en mera copia, se extrae el fantasma del icono, lo llamaré: esencia, y cuando se extrae es refigurado en otra forma (por la persona que está mirando), por lo que no todo lo que se “copia” o se hace, es realizado igual por todas las personas.

1.2 De la *mimesis* aristotélica hacia la configuración poiética.

Según la Real Academia Española⁴⁶ *mimesis* significa:

Del lat. *mimēsis*, y este del gr. μίμησις *mímēsis*.

En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad tiene el arte.

Pongo en atención la *mimesis* porque el teatro y la vida están repletos de ella, pero ¿por qué? Platón concebía a la *mimesis* alejada del ser, ya que “imitaba” a las Ideas; la *mimesis* desviaba de la verdad. Aristóteles asignó un valor positivo a la *mimesis* y la consideró natural:

Ya desde niños es connatural a los hombres [y a las mujeres] el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es más *imitador* el hombre [y la mujer] que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante la imitación; en que todos se complacen en las reproducciones imitativas⁴⁷.

⁴⁶ Real Academia Española. *Mimesis*. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=PHHa8xx>

⁴⁷ Aristóteles. *op. cit.* p.135.

Recuerdo las clases de Fundamentos de Actuación 1 con el profesor Rafael Pimentel donde hablaba de las neuronas espejo; se dice que el cerebro es plástico, es un músculo, crece y se fortifica:

Cuando vemos cumplirse una acción y nuestro programa motor se activa para hacer la misma acción, es el momento y el motivo por el cual comprendemos la acción que se realiza frente a nosotros [...].

Peter Brook, que dice que el actor comparte, independientemente de barreras lingüísticas y culturales, los sonidos y movimientos de su propio cuerpo con los espectadores, haciéndoles partícipes de su evento que ellos mismos deben contribuir a crear [...].⁴⁸

Nos comportamos o convivimos de acuerdo a lo que “imitamos”, el profesor Pimentel dice que si sabemos algo es porque lo aprendimos y aprehendimos de otras personas, hablamos porque escuchamos a nuestro alrededor las palabras, aprender a caminar, a bailar y hasta actuar. Como la cita referente a Brook, el espectador actúa con el actor. Así pasa con los pintores, los músicos, tal vez no cuente con esas aptitudes pero se querrá realizar. Cuando se ven bailarines moviéndose, el cuerpo varias veces quiere “imitar” tal acción y tal vez encuentre una manera distinta de hacer ese baile sin embargo su intención de realizarlo comenzó por las neuronas espejo. Como su nombre lo refiere: “refleja” lo que ve. Sin embargo no se trata de un simple espejo, sino los orígenes de toda configuración, decía Cassirer.

Las imágenes acontecen en todos [...] los sentidos. Para Aristóteles, la *mimesis* se da en la música y en la danza y en la imitación del lenguaje del héroe y del bufón. La imagen recorre los medios. Empieza en la conjetura ontológica de que el ser humano es el animal imitativo, de que es natural para nosotros imitar, crear artificios, producir representaciones. [Palabras de Tom Mitchell].⁴⁹

No es como el caso de Platón que creía que la “imitación” tenía que ser relegada porque mentía, la *mimesis* está en todas partes. Tomo uno de los ejemplos de Aristóteles: la *mimesis* en el teatro, es ahí donde se encuentran

⁴⁸ Gabriele Sofia (coordinadora). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. pp. 20-21.

⁴⁹ James Elkins. *op. cit.* p.147.

humanos “imitando”, refigurando tanto en el hacer (la obra) como en el contemplar (espectador).

[...] y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa [...] porque, si no lo hemos visto anteriormente, la imitación no producirá, en cuanto tal, placer, más lo producirá en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.⁵⁰

(Aquí tomo la palabra semejanza como imagen) Aristóteles también defendió a las imágenes como medio de conocimiento, no como artificio, consideraba que el arte produce placer sobre todo por su ejecución pero no por su “imitación” tal vez porque a la imagen que se refiere no está literalmente viva, menciono a la pintura, sin embargo él sí las consideraba importantes porque al mirarlas se aprende. También me encuentro en esa posición, a la imagen que yo hago referencia es a la cinematográfica, he visto películas de otros países y si no lo hubiera hecho, carecería de conocimiento de costumbres, razas, amaneceres, maneras de relacionarse, religiones, la importancia de los objetos que graban, etc., es decir, conozco en las imágenes. La *mimesis* es una acción que no podemos dejar de lado al hablar de arte, la *mimesis* nos recuerda que estamos interconectados entre nosotros y nos necesitamos para seguir evolucionando, para que nuestra mente y cuerpo se formen. Claramente hay relación recíproca entre la *mimesis* y el arte, naturaleza que inconscientemente tenemos los humanos, sin embargo en la actuación es necesario que se vuelva consciente para crear personajes que finalmente serán representados en escena.

En la introducción de la *Poética* de Aristóteles, Juan David García Bacca dice lo siguiente sobre la “imitación”:

Imitar, por lo tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él —que en este plan la mejor imitación fuera por *generación* dentro de la misma especie, por *reproducción biológica* —, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser real y *realizar* u obrar según su tipo de *ser real*.⁵¹

⁵⁰ Aristóteles, *op. cit.* p. 135.

⁵¹ *Ibidem*, p. 31 (introducción).

Es relevante esta perspectiva porque pareciera que la “imitación” sólo es hacer exactamente lo que se está observando. Antes de leer a García Bacca comprendía tal posicionamiento pero creí que ya estaba por sentado, sin embargo para esta investigación es importante hacer distinción al tipo de “imitación” que hago referencia. Y es que la “imitación” se sirve de lo observado pero también de la individualidad de quien observa, su experiencia y su memoria. No se queda en la copia de la aprehensión sino también con el proceso de refiguración que nos define. Es el mismo tipo de *mimesis* que el fantasma realiza y el cual apoyo.

Finalmente me refiero a esta frase de Nelson Goodman: “El mundo tal cual como lo conocemos es configurado no sólo por las palabras, sino también por las representaciones visuales que se hacen de él”⁵². No estoy del todo de acuerdo con las palabras de Goodman porque sólo refiere a la imagen visual, sin embargo me percató que aunque la prohibición de no hacer imágenes está en la Biblia, quien las percibe tiene como facultad elaborar imágenes, nacieron con la humanidad. Las prohibiciones están de más cuando se trata de un hecho natural.

Aristóteles sólo consideraba la *mimesis* como acto connatural del humano, y como dije en la introducción, Paul Ricoeur aborda las *mimesis* I y III, no dijo que Aristóteles estaba equivocado más bien quiso dar cuenta de la concordancia de *mimesis* II para con las demás. Por ejemplo, para aprender a hablar primero escuchamos hablar a nuestros padres o con quien nos educó, después procesamos esa información, de manera inconsciente para después hablar como lo aprehendimos de nuestro alrededor y luego añadiendo particularidad al hablar.

Mis vínculos con el mundo de la religión, las artes, la palabra, me hizo suponer que sería suficiente para encontrar un posible camino para clarificar a la imagen, y recordar que al principio parecía entendible su definición, pero no busco, con esta investigación, a la imagen solamente, sino lo que conlleva y puedo percatarme que es un campo demasiado grande, es por eso que no quiero generalizar como Teeteto respecto a la imagen. Constató que en la actuación las imágenes son ausencia de la presencia, suena retórico, sin embargo me falta por

⁵² Fernando Zamora. *op. cit.* p. 327.

añadir mi experiencia en la actuación, y cómo en ella puedo dialogar con los puntos abordados en este capítulo.

[...] las imágenes viven de la paradoja de llevar acabo la presencia, de una ausencia y viceversa [...]

En la urgencia por dar sentido a las circunstancias en las que nos encontramos, nuestra tendencia en el pasado fue ignorar y olvidar la “presencia” en favor del “sentido”. Se lanzaron interpretaciones sobre los objetos para domesticarlos, para tenerlos bajo control dotándolos con significados que no necesariamente poseen.⁵³

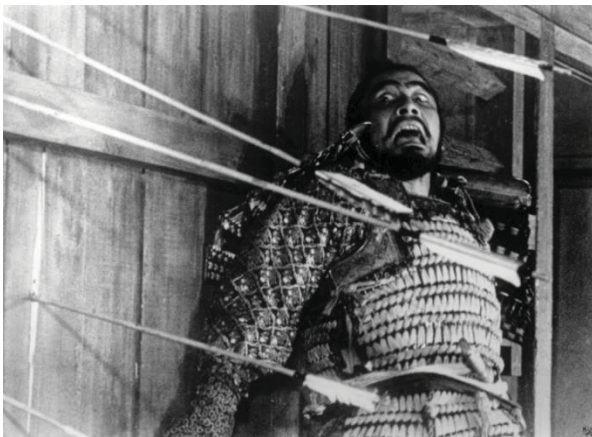
Para finalizar este capítulo estudio tres películas con imágenes específicas de cada una de ellas que he escogido, esto me sirve para describir la experiencia del silencio:

⁵³ Keith Moxey. *op. cit.* pp. 8 y 16.

1.- *Trono de sangre de Akira Kurosawa. 1957.*

Washizu le pregunta a un espíritu del bosque si ganará la batalla a la que se enfrentará a lo que éste contesta que sí, pero que perderá si los árboles se mueven. A Washizu le parece absurda tal respuesta y da por sentado que ganará. Esto lo comunica a su ejército y ellos muy entusiasmados lo apoyan. Al día siguiente huyen despavoridos gritando que los árboles se mueven. Washizu no lo cree y va a reiterar tal hecho; lo ve con sus propios ojos y lo reafirma varias veces, en efecto los árboles se mueven. Aún con miedo les habla a sus soldados, éstos ya no escuchan y comienzan a lanzarle flechas. Hasta que una le atraviesa el cuello.

No me esperaba tal traición de los soldados de Washizu, sobre todo en esa magnitud; Kurosawa preparó el momento cumbre con un ataque sinfín de flechas que por supuesto su objetivo era matar a Washizu (Figuras 3 y 4). Hasta que una flecha traspasa su cuello. (Figura 5); la imagen parece detenerse y exige recogimiento. El impacto enmudece a quien ve y llega el punto sin retorno.



Figuras 3 y 4.



Figura 5.

2.- *Fanny y Alexander* de Ingmar Bergman. 1982.

Alexander camina dentro de su casa sin preocupaciones comiendo una galleta, él está posicionado de lado derecho de la toma y puede observarse su tranquilidad, de repente atrás de Alexander aparece una cruz sobre un profundo negro, después ese algo lo empuja para que caiga, la toma de la cámara cambia, es su padrastro diciéndole que no se librá tan fácil de él.

Bergman ocupó todos los recursos como el odio, el miedo, la nostalgia, el coraje para que esa imagen, a la que hago referencia, casi al final de la película, fuera una explosión de angustia al ver a su padrastro detrás de Alexander, no sólo porque estuviera muerto sino por esa combinación de colores que contaron una historia anteriormente, es así como logró una simbolización.

(No encontré la imagen final a la que hago referencia sin embargo quiero dar cuenta del hostigamiento a Alexander y del negro profundo de la ropa del padrastro)



Figura 6.



Figura 7.

3.- *El Sacrificio de Andrei Tarkovski. 1986*

El primer plano que abre la película es general, se ve a un niño que ayuda a su padre a sembrar un árbol muerto, el padre mientras tanto dice que si hay constancia en lo que se hace, habrá frutos; le dice a su hijo que el árbol puede volver a florecer si se le riega todos los días, mientras tanto el niño pone piedras alrededor para que no se caiga y quede fijo. Al finalizar la película se ve al niño regando dicho árbol, temprano por la mañana, mientras que los rayos del sol entran por las ramas del árbol.

La poesía hecha imagen está en esta película; la música, la composición de la imagen, el tema. El significado inicial que se le da a ese árbol seco es revelador porque como espectadora me pregunté si eso podía existir (Figura 8), no lo muestra en la película porque es un tiempo muy corto el de la historia, sin embargo con el padre llevado por una ambulancia al final de la película, deja “solo” al niño pero le ha sembrado un legado de pensamiento y de reflexión. A lo que para mí podría ser alusión a ese florecimiento del árbol (Figura 9).



Figura 8.



Figura 9.

Capítulo II

La imagen como representación de lo ausente: el actor y su imaginación.

“El actor debe ser capaz de crear
un universo en la palma de su
mano”

Laurence Olivier

“El lugar más terriblemente
despoblado: el escenario”

Rafael Pimentel

“Si abrieran mi cerebro, no percibirían los olores de fruta que he oído”

Fernando Zamora

La actuación parece ser sólo el hecho de subir al escenario y comenzar a hablar, así mismo le es agregado que simplemente se trata de “aprender a llorar”. Sin embargo es un oficio que se aprende mirando, es necesaria una técnica para hacer cuantas veces sean requeridas acciones que hacen existir al personaje. Además de memorizar un texto, los actores deben ser intérpretes de lo que leen y se ayudan muchas veces de imágenes. Éstas son tangibles o inteligibles, es decir, las que se ven y las que se imaginan. La pregunta que dio inicio a este capítulo es ¿Cómo se mezclan estos dos tipos de imágenes y trabajan juntos para crear?

Recuerdo la primera clase de actuación en la Facultad, estaba segura que no era lo que quería cursar en la carrera. Sin embargo la actuación superó mis expectativas y tanto fue así que escribo de ella en esta investigación. La actuación me brindó autoconocimiento, me hizo respetar esta manifestación artística y ante todo estudiarla, también ha colmado mi ser de miradas que se abastecen de mis experiencias para poder interpretar mediante la caracterización de personajes en el teatro y en el cine, no me refiero sólo a la caracterización de manera visual, hago hincapié en las sensaciones que he experimentado mediante la mirada. Este capítulo lo visualizo como *mimesis* II, la experiencia mediadora que me ha brindado la toma de consciencia a través de mi mirada.

En un epígrafe de este capítulo cito a Rafael Pimentel con: “El lugar más terriblemente despoblado: el escenario”. Es una desolación abismal. Afortunadamente conté con un profesor que en efecto quería las cosas muy bien realizadas, así mismo nos daba la oportunidad de fallar y reintentarlo. Además de que es médico, lo que favoreció a instalarme en una consciencia más abastecida y reflexiva.

2.1 El principio de percepción de imágenes internas y externas: Rafael Pimentel

¿Qué es actuar?

La modificación consciente, intencionada, a veces creativa de la conducta cotidiana con el fin de representar una acción ficticia, algo dramático. El actor se hace por observación [*mimesis*] y técnica.

¿Qué es una emoción?

Una reacción a un estímulo dado por una reacción fisiológica y una carga cognoscitiva” “Nadie se emociona a pedazos, incluye todo el cuerpo”, “lo que da la emoción es el concepto⁵⁴” “No hay ninguna emoción que sea mentira”. “Ayuda a actuar” “La emoción nunca se busca directamente hay que recurrir a la carga cognoscitiva sin tensión” “La emoción integra, empatiza”.

¿Qué es una carga cognoscitiva?

Es una palabra conocida o un recuerdo. Capacidad que tiene la mente para conceptualizar un hecho. Conocimiento empírico. Lo que veo, lo que reconozco.⁵⁵

Para entender los anteriores conceptos en el escenario el profesor utilizó un ejercicio llamado: fetiche. Consistía en un objeto que tuviera carga emocional para nosotros. Aquí me di cuenta que al estar expuestos, mis compañeros y yo, el nerviosismo nos invade y luego al ser la primera vez que nos enfrentábamos en el escenario, quizá no fui consciente de las demás emociones generadas en ese

⁵⁴ Real Academia Española. “Concepto: Idea que concibe o forma el entendimiento. Representación mental asociada a un significante lingüístico.” <http://dle.rae.es/?id=A7Kk6Zz>

⁵⁵ Apuntes de bitácora de la clase de Rafael Pimentel.

momento. Regreso a las palabras: memoria y experiencia, para hacer el vínculo con la emoción y la carga cognoscitiva. A la experiencia la relaciono con la emoción, es un estímulo que se utiliza para incluir a todo el cuerpo en el ejercicio, en este caso con el fetiche; en el inmediato del ejercicio fue complejo el reflexionar acerca del mismo, sin embargo fue importante para darnos cuenta que todos, aun sin actuar contamos con emociones y que la vida nos ayuda a construirlas además de que está relacionada la emoción con la carga cognoscitiva que es un recuerdo ya experimentado que produce una emoción. Todo eso unido provoca la verosimilitud.

Otro ejercicio importante consistió en seleccionar un texto de una cuartilla que dijera algo que yo acreditara con sinceridad. Este ejercicio era para creer en las palabras que no eran escritas por nosotros, pero aún así las creíamos nuestras, como los diálogos, no somos el personaje o a veces ni siquiera se piensa igual que el personaje en la vida cotidiana, pero arriba del escenario las palabras se apropian. Me fue difícil aprender con exactitud las palabras y las cambiaba o no las decía, entonces el profesor Pimentel decía que era necesario respetar el texto, decirlo tal cual, pero tampoco de una manera monótona, sino realmente significar cada palabra que se decía. Al finalizar este ejercicio señaló “para un buen actor cada palabra dicha, es la primera”. Con este ejercicio en particular distinguí en varias ocasiones que por el nerviosismo, nuestra voz no se escuchaba o teníamos mala dicción. Pimentel buscaba que nos encontráramos con la asertividad en el escenario, al combinar la palabra con el entendimiento de la misma, no hablar por hablar.

El profesor complementó el anterior ejercicio, con otro parecido: consistió en aprendernos un poema que él nos proporcionaría; escogí el poema número 20 de Pablo Neruda. El objetivo era sentirse y comenzar a utilizar la imaginación con textos ajenos.

Texto verosímil:

1. Sentir el cuerpo al decir el poema.
2. Comprenderlo.
3. Situarse (aquí y ahora).

4. Recrear.⁵⁶

Las primeras veces que hice este ejercicio, sólo me enfoqué en aprenderme de memoria el poema de Pablo Neruda, mas no en comprenderlo. Al inicio del segundo semestre de la materia, el profesor nos dio oportunidad de superar el resultado final de nuestro examen, volví a estudiar el poema 20 y recordé los puntos que señalo arriba. Me concentraba y decía el poema con los ojos cerrados, ahí es donde comenzó la consciencia de las imágenes internas; al finalizar el poema estaba hecha un mar de lágrimas, no supe cómo sucedió; volví a estar decepcionada de mí porque había pasado casi por un “trance” y no recordaba qué había hecho para tener tal resultado, no contaba con una técnica.

Cuando hice el ejercicio en clase, recuerdo subir los escalones para estar en el escenario, las luces color ámbar, yo iba con una blusa roja, recuerdo sentarme y mirar para el horizonte oscuro, sentí mis pies dentro de mis zapatos, sentí mis manos en mis piernas, mi corazón estaba muy acelerado, como siempre, pero no quise darle todo el protagonismo, además el nerviosismo siempre será un acompañante; escuché mi respiración, mis parpadeos, escuché el silencio, no me ensimismé estaba ahí pero me estaba concentrando, después sentí mi quijada, mis dientes, sentía calor y cuando por fin comencé a hablar sentí cómo mi lengua articulaba las palabras. Recuerdo haberme imaginado estar en el calor infernal y sin poder moverme; lloré, no fue forzado, lo sentí. Hablaba rápido pero estoy segura que cada palabra que decía la valoraba como última y sentí un ritmo entre mis palabras y mi cuerpo. Al finalizar el ejercicio el profesor dijo que la diferencia se notaba, me sorprendí que se acordara de lo hecho dos meses atrás. Comprendí el valor de estar en el aquí y ahora, atender y repetir.

“La imaginación no se explica cómo acervo visual sino con la capacidad de utilizar sistemas de símbolos y signos”⁵⁷. Es aquí donde encuentro claramente la relación entre lo presente y lo ausente, es en el ejercicio anterior que vislumbro lo visible y lo invisible de la imagen. Puede leerse que mis imágenes físicas se mostraron en mi realidad y después comencé a percibir cómo el fantasma del que

⁵⁶ Apuntes de bitácora de la clase de Rafael Pimentel.

⁵⁷ Fernando Zamora. *op. cit.* p. 184.

Platón hablaba, éste hizo acto de presencia, al recrear sensaciones que me sirvieron para llenar en mi imaginación lo que parecía tan abismal: el escenario.

Si dices una sola palabra, o haces cualquier cosa en forma mecánica, sin saber quién eres, de dónde vienes, qué quieres, a dónde vas y qué vas a hacer cuando llegues; estarás actuando sin imaginación y esta parte de tu tiempo en el teatro, sea larga o corta, no será veraz para ti. Serás como un reloj, un autómeta.

Las palabras anteriores son de Stanislavski, constata que la imaginación no es un simple agregado o una imposición para los actores, debe tratarse de una necesidad; la imaginación es fundamental para que se viva en el escenario. Después del poema, trabajamos con monólogos, escogí a *Salomé* de Oscar Wilde. El primer paso de revisión consistió en aprenderlo de memoria.

Tenía que considerar actuar en todo el espacio, poblarlo. Porque en el poema sólo nos sentábamos en una silla. Sobre todo recrear el espacio en la que suponemos es dada la acción. Aquí no se contaba con escenografía, sí con la utilería que se ocupara en el monólogo. Fue muy complejo estar concentrada en cuatro cosas a la vez, es decir, en mí, en el personaje, en el imaginario y en el espacio; estaba instalada en el raciocinio. El profesor mencionó la transformación voluntaria (fisiológica) para el personaje y no sólo recurrir a nuestra experiencia de reacciones ya vistas de otras personas sino estudiar la *etología* que básicamente es la comunicación no verbal, “tenemos que hacer reaccionar nuestro cuerpo de acuerdo al personaje”. “Para ser artista hay que ser observador [la *mimesis*]” dijo Pimentel, añadió la comprensión de las reacciones de las personas a algo en particular y así evitar que el personaje sea predecible, es para hacerlo “real”. Es necesario recalcar que lo anterior no buscaba mecanizar las palabras o movimientos del personaje, sino a no hacer que reaccione de manera anticipada. Como dijo Stanislavski, usar la imaginación para no parecer autómetas.

Agrego la palabra *mimesis* porque cuando escribí sobre Aristóteles redactaba que es un hecho connatural el “imitar” y ¿cómo se da esa “imitación”? por la observación. Mencioné a las neuronas espejo, éstas como ya dije antes, sirven para aprender y “la única manera de hacerlo es, haciendo” y Pimentel

mencionó una frase de Laurence Olivier: “El arte del actor es la persuasión”. Los actores deben seducir al espectador para que ellos aunque no estén haciendo de manera real, su cerebro sí lo haga, los inspire para que accionen.

Un punto específico en el ejercicio de *Salome* fue “el como si”, un supuesto, imaginar lo que yo podría hacer si estuviera en una situación peculiar; durante el proceso con Rafael Pimentel dicho “como si” no fue trascendente, sin embargo con Natalia Traven comprendí mejor a que se refería “el como si”. Instalarse en “los zapatos del otro” como se dice coloquialmente, el escuchar al personaje y crear un entorno para tener oportunidad de hacer lo que el personaje es y entender las razones de por qué actúa de cierta manera, no juzgar al personaje, sino accionar de acuerdo a cómo el personaje lo haría respecto a las circunstancias dadas y de manera verosímil.

Antes de concretar el ejercicio del monólogo, el profesor cada clase nos daba consejos para la creación de un personaje, comenzó con “memoria, recreación e imaginación” estas tres son dadas por la sensibilidad propioceptiva⁵⁸. (Jan Wagner también menciona estas tres vertientes, sólo se modifica una: la recreación que es la experiencia). La memoria es parte de la función subjetiva de la mente⁵⁹, es situarse en el imaginario para recrear sensaciones de lo vivido; como dije al principio el profesor Pimentel comentó que la mente es uno de los elementos indispensables del actor.

La actuación se vale por experiencias internas de los actores, en mi opinión son las que alimentan el “alma”, que se convierte en materia prima para el hacer en el escenario. Durante las clases de creación de personaje (no es que dictara los puntos para crear al personaje, ni siquiera lo mencionó así, simplemente comentaba los ejercicios de los compañeros y entre las observaciones estaban los consejos) me fue revelador la siguiente frase

⁵⁸ Sensibilidad propioceptiva: capacidad de percibir. Sabemos que parte del cuerpo movemos. Conocernos a nosotros mismos: qué nos afecta y beneficia.

⁵⁹ Es un punto de confluencia de los impulsos e impresiones procedentes de todos los niveles de la personalidad y del mundo exterior que la rodea. [...] la mente es un centro rector de la conducta, el foco básico de la conciencia humana y el instrumento regulador del flujo energético en toda la estructura psíquica personal.

Antonio Blay. *La personalidad creadora: técnicas psicológicas y liberación interior*, p.117.

“reaccionamos como nos enseñaron a reaccionar” y si no hay un estudio profundo del personaje, reaccionará como el intérprete y no habrá diferencia entre uno y otro. También me sucedió que al pasar para mostrar mis avances del monólogo mi rostro hablaba antes que yo, ¡claro! no era consciente hasta que pasó otro compañero y el profesor me dijo: ¿qué viste?, contesté: ilustraba mucho con el rostro y sonreía antes de decir que estaba feliz, se volvía predecible; él agregó: lo hiciste igual. Fue penetrante aquella comparación pero no se me olvidó la siguiente frase: “hay representación para reconocer”. Comenzaba a encontrar la importancia del teatro.

Pimentel dice que las “pausas argumentadas son las que propician las transiciones” y era mi meta. Había repetido el ejercicio varias veces, tenía imágenes específicas, pero algo que no preví en ese tiempo fue la comprensión real de las transiciones de los diálogos en Salomé, creí que se trataba de investigar en el diccionario las palabras que desconocía sin embargo no se trataba de eso, sino de las transiciones que marca el personaje, sus silencios. Estoy segura de algo, no modifiqué las pausas innecesarias, ése ha sido mi problema; lo he ido modificando leyendo muy bien al personaje pero sigue en mí. Tampoco sabía qué era exactamente la imaginación pensaba que era escaparse de la realidad a su vez en esta clase aprendí que hay alimentación recíproca entre realidad e imaginación.

Es importante volver a la relación de la imagen y a la palabra referida en el capítulo I, ahora con mi experiencia valoro la mancuerna que origina el sentido más profundo en el teatro; las palabras que no se hacen conscientes o entendibles quedarán en la nada, en el olvido, también la imaginación si no se ancla a la realidad para usarse en el escenario, no servirá de nada, debe mostrarse con acciones; vinculo lo siguiente con lo anterior, la palabra es el fuego y la imagen la madera o viceversa, para realizar una fogata son necesarios ambos elementos, concebirlos como seres autónomos y dependientes entre sí.

El antagonismo marca la actividad de la imaginación. Ella transcurre entre lo consciente y lo inconsciente; el individuo y el género; lo interior y lo exterior; la realidad y la ficción; lo lógico y lo ilógico; lo concreto y lo

abstracto; la inmediatez y la mediación; la negación y la afirmación; el tiempo y la utopía: la limitación y la transgresión. En este sentido, la imagen opera como mediadora entre perceptos y conceptos, en cuanto su doble faz incluye en la imagen la concreción y la abstracción, la particularidad y la universalidad.⁶⁰

En la imaginación se encuentra el fantasma y el icono, propicia que en la comunión entre actor-espectador haya complicidad de mirar internamente pero también exteriormente. Los estudios que se han hecho sobre la imaginación revelan que ésta no se encuentra sólo en el cerebro, sino en todo el cuerpo, es por eso que es muy importante conocerlo. Conecto con lo que Pimentel dijo una ocasión “el cuerpo tiene memoria” y como mencionaba anteriormente, también cuenta con experiencia e imaginación. Un simple escalofrío en el cuerpo puede traer en presencia cualquier olvido, una palabra, una mirada, un olor... “si abrieran mi cerebro, no percibirían los olores de las frutas que he oído” reza así un epígrafe que tomo de Fernando Zamora, justamente ése es uno de los grandes misterios sobre nosotros, sé que todo se recoge por medio de la experiencia, pero ¿cómo se conserva; dónde es resguardada? Supongo que la actuación propicia una “llave maestra” para acceder a este universo místico y dual.

La clase de Rafael Pimentel fue muy importante y significativa porque dio un gran peso el trabajar primero con nosotros mismos, al ser primero, a reconocernos, le dio importancia a comenzar a hablar de un objeto importante para cada quien para que reconociéramos qué sentimos, qué vivimos y que en varias ocasiones no hay consciencia de nosotros mismos. Esta clase fue el inicio de la consciencia.

Finalizo con una frase dicha por el profesor Pimentel: “lo de nosotros no es lo estafalario ni el exhibicionismo es que nos volteen a ver por nuestro virtuosismo de representar personajes.” Parecería sencillo pero me fue muy complejo y hasta inentendible. Esencialmente por lo anterior, la actuación no sólo es un hecho de hablar, es un hecho de entender al humano y por consiguiente la vida.

⁶⁰ María-Noel Lapoujade. *Filosofía de la imaginación*. p. 254.

2.2 Palabra e imaginación en la escena: José Luis Ibáñez

“El actor siempre comienza por hacer lo que no quiere, no comienza por seguir sus propios deseos, sino que transforma los deseos del proceso en los suyos”

José Luis Ibáñez

Ibáñez me propició una mirada a las exigencias que enfrenta un actor profesional, tardé en comprender su forma de trabajo, su carácter. Yo provenía de una clase en la que Pimentel ofrecía el escenario para intentar, pero también para equivocarse y continuar; con Ibáñez fue todo lo contrario, no podía “dudar” ni un poco porque mi oportunidad de hacer los ejercicios había terminado. Agrego la disposición de espacio, era un salón normal no como el salón Fernando Wagner donde hice todos mis ejercicios con Pimentel; evidentemente no contaba con iluminación para sentirme protegida mientras hacía mi ejercicio, en ese salón me sentía despojada de mi seguridad.

Con José Luis Ibáñez trabajé ambos semestres a *Hamlet* de Shakespeare. “¿Qué tan difícil puede ser ese texto? Sólo me aprendo de memoria el personaje que me toque” —me dije— Fue la equivocación más grave que cometí al instalarme en ese pensamiento porque como ya dije padecía la clase. No comprendía porque a veces era Hamlet, otras Horacio, Claudio u Ofelia. Las clases de José Luis Ibáñez fueron diferentes a las de Rafael Pimentel en forma y contenido, sin embargo este último no del todo. A Ibáñez le importa la palabra. En ese tiempo estaba segura que no eran clases de actuación, sólo de análisis de textos, sin embargo no había hecho conexión con la poesía, que como ya dije anteriormente, es palabra y música, parecido al texto de Hamlet; la lectura debía tener ritmo, y estar atenta a las imágenes que producen las metáforas que utilizó Shakespeare. El profesor pedía tener escucha, un oído atento. Atender a lo que se está diciendo. Inició el curso con lo básico para construir el ideal: el compromiso y la responsabilidad de los actores.

En la clase era importante atender la distinción de los vestuarios de los personajes, por dónde entraban y salían, utilizaría que entraba y salía y quién lo llevaba a cabo. La disposición del espacio, los ruidos en el escenario. Leer a

consciencia los diálogos de los personajes, es por eso que en ocasiones era un personaje y otro día otro, era para tener idea general de lo que se decía, encontrar las respuestas a las preguntas hechas durante la lectura. No es lo mismo leer simplemente el texto que explorarlo, por ejemplo: al principio del curso, creí que sólo debía leer en voz alta, al terminar la sesión, Ibáñez hacía preguntas de las que yo no sabía la respuesta, volvía a leer, alistaba mi atención y la respuesta se encontraba en el mismo diálogo que había leído con anterioridad.

Pensaba que la imaginación sólo se propiciaba viendo y aprehendiendo, no me percaté que la palabra también construye la imaginación, valorar lo escrito y atender la historia y al personaje. Fue necesario leer todo *Hamlet* para después pasar a cuatro monólogos que Ibáñez señaló, dichos por Hamlet: el primero es después de que él habla con el espectro; el segundo es anterior a la representación de *la ratonera*; el tercero, Hamlet dice el monólogo antes de encontrarse a Ofelia y decirle que no la ama y finalmente el cuarto después de que Hamlet ve al ejército de Fortinbrás. Lo sustancial era comprender qué situación era predecesora al monólogo, además de acatar cada signo de puntuación, esto lo volvíamos consciente al cambiar de dirección mientras caminábamos y continuábamos leyendo. También contábamos las líneas a decir y las palabras; en una ocasión el profesor nos pidió varios objetos para la clase y ahí nos enseñó el conteo de palabras y la distinción de ellas para no leer de corrido y por consiguiente que se escucharan las palabras completas. Igualmente cuando se repetía una palabra en la misma línea, darles intensidades distintas: “ay Dios, ay Dios”. A valorar los espacios en blanco que proporcionan los monólogos porque como dice Ibáñez “son creatividad para el actor”. Investigar a los personajes míticos que menciona la obra y entender por qué son nombrados, por ejemplo: el león de Nemea, Hécuba, etc.

El texto tiene que ser acompañado de acciones, de movimientos y el personaje vuelve a vivir en cada representación. Es por eso que Ibáñez nos compartió la idea que los actores deben comprender lo que el personaje dice. Para así cargar de sentido todo lo que la imaginación configuró a partir de la palabra escrita.

La palabra no llega al espectador como palabra, sino como la mancuerna imagen-palabra que se interconecta con el hacer en el escenario. La palabra es un instrumento de poder y es por eso que se debe estudiar muy bien, repetir un sinnúmero de veces para comprender la naturalidad con la que es dicha una mínima palabra, que será acompañada por los actores y que éstos le procurarán vida, que cada una será la primera. “Continuidad” en el estudio y comprensión, no dar nada por hecho ni siquiera un suspiro, sí debe haber un trazo, pero la transición hará que el personaje exista y habite.

Pareciera sencillo decir que sólo se debe hacer, sin embargo la inexperiencia del alumno o alumna, frenan cualquier impulso y se instala en la explicación. Como dice Woody Allen: “las cosas no se dicen, se hacen, porque al hacerlas se dicen solas”, similarmente José Luis Ibáñez nos dijo “no lo explique, hágalo”, no pensé que esa frase me acompañaría tanto, es preferible fallar y trabajar con el imprevisto que ningunearlo y no tenerle miedo.

Fundamentalmente la clase de Ibáñez no sólo consiste en leer sino también en resolver, en atender instrucciones, entender que como actriz no estoy sola en el proceso de la obra, hay un conjunto y debo dialogar con mis deseos y mi realidad, quitarme “lo soberbio y despreciativo” que tanto nos decía Ibáñez por no preguntar nada que no entendiésemos. Ahora comprendo la importancia de un acondicionamiento de lectura para la actuación, varias veces se lee pero no se comprende, necesitamos respetar las palabras que le son dadas al personaje y volverlas parte de ellos. Desafortunadamente la soberbia de la que hablaba José Luis Ibáñez se presentó con mi inmadurez. En esta clase las imágenes habitaron de manera diferente, encontré otra manera de abordar la construcción de imágenes, empezar por la palabra, si no se atiende con los cinco sentidos el texto, sólo se quedará como palabra escrita, es por eso que también nos pedía un oído atento.

La palabra propicia evocación de imágenes, esto se conecta con la poesía, el teatro y el cine; la imagen y la palabra son una mancuerna, con mi experiencia me percaté que en efecto, forman una tumba o un tesoro, como hacía mención Georges Didi-Huberman o también como Michel Melot concebía el inicio

de la imagen: la lengua viene a darles a las imágenes historia para que no sean efímeras. José Luis Ibáñez me enseñó a preguntar por el cómo resolver y no sólo por el qué, es decir, ocuparme en vez de preocuparme.

2.3 El encuentro con una técnica de actuación: Natalia Traven

Durante el proceso con Natalia Traven conocí la técnica de actuación: El Método de Lee Strasberg. Su función principal era encontrar la motivación de los actores para actuar, ser conscientes de la necesidad para accionar y expresar. Natalia nos habló de dos emociones primarias: el miedo y el dolor. Éstas son las únicas que el humano tiene realmente pero las manifiesta con máscaras emotivas ya sea la alegría, la tristeza, el enojo... y las expresa con la respiración, el hablar, la escucha, etc. Con lo anterior inició el conocimiento propio en la clase, siempre fue su idea, el conocernos primero y después poder mostrarnos ante el público. El objetivo del curso fue el manejo voluntario de la emoción: una suma de sensorialidad, el entorno, la asociación y el objeto. Para esto es necesario encontrar la emoción, expresarla y traducirla.

Con relajación en silla iniciábamos la clase. Cerrar los ojos, respirar profundamente y estar en el aquí y ahora. Prácticamente era comenzar a reconocer nuestras tensiones. Iniciábamos con las sienes, el puente de la nariz, párpados, boca, mentón, nuca, la columna. Mover cada parte del cuerpo a consciencia y apoyado con un sonido en particular: un “ahhhh”, que es para denotar alivio y un “ja” para acompañar un dolor más fuerte. Al finalizar nos levantábamos poco a poco, aún con los ojos cerrados, la profesora nos ponía ejercicios específicos de recreación sensorial por ejemplo, nos guiaba en el imaginario (imagínense que se tomaran un baño, perciban el agua y luego se salen ¿qué sienten?), al principio del curso, no sentí absolutamente nada. Para Natalia significaba una relajación deshonesto, sin embargo estaba en inicios de comprensión de esta técnica.

Buscaba la memoria sensorial, reconociendo mis fortalezas en los canales perceptuales (visual, auditivo, kinestésico); a partir de lo sensorial no de lo anecdótico. Las recreaciones sensoriales consistían en lo siguiente: tomar café o

leche, ser consciente del peso de la taza o vaso, su temperatura. Otro ejercicio consistía en verse al espejo y peinarse, ejercicio de recrear, mediante la memoria sensorial de los objetos. Diferentes ejercicios de memoria sensorial: sabor del limón, bañarse. Ser consciente de la sensación en todo el cuerpo para desbloquear zonas cerradas. Además de observar con especificidad el objeto para trabajar la concentración. “Actuar no es tan sólo fingir; la imaginación puede concebir y recrear cualquier vivencia”.⁶¹ Con los ejercicios anteriores me percaté de la existencia de las imágenes no visuales, reconocí que no sólo con los ojos conozco al mundo y me doto de experiencia, es un conjunto del cuerpo.

Durante las clases me daba cuenta que es muy importante ser consciente de las actividades que realizo a diario, por ejemplo: tomar café, porque durante la clase, reflexioné que en mi vida cotidiana parecía una autómatas; también esas “simples” acciones del diario se consideran experiencias.

El primer ejercicio que realicé en clase fue con dos cuentos de Ernest Hemingway, escogí: *El mar cambia*. Al principio sólo fue memorizar y pasar con un compañero que ya habíamos elegido previamente. No importaba que la energía se desbordara, que gritáramos sin control, o lloráramos, Natalia estaba ahí, ella conocía el límite de nosotros, sabía cómo resolver el problema, si es que se convertía en uno. Yo concibo ese ejercicio como catártico; no creí que pudiera decir tan fuerte una frase y sentir tanto dolor. Sin embargo la mayor parte del ejercicio no pasaba de los gritos y de las lágrimas. Había vuelto a olvidar: concentración y control. Después conocí: el *beat* que es transición/cambio, principalmente es reconocer la necesidad en ese momento del personaje. Natalia Traven quería con ese ejercicio el conocer el alcance de nuestra energía en el escenario, si bien al principio fue necesidad personal el decir el texto, poco a poco la palabra también tomó lugar para la creación del personaje y sobre todo de la escena. Además de la contención de la emoción que no es lo mismo que reprimirla. Simplemente dar lugar a las transiciones y esto se logra en gran medida al ser consciente de la respiración. “Trabajamos con las escenas, no las pasamos” “Si cortas la escena tienes consciencia de ti”, es lo que Natalia nos hizo saber

⁶¹ Lee Strasberg. *Un sueño de pasión*. p.169.

desde un principio. Fue un postulado realmente valioso para mi aprendizaje, comprendí que en el hacer se conocen las necesidades del personaje. “Ésa es la tarea del actor: dar vida en el escenario a cosas no existentes. Primero las hace reales para sí, con objeto de transmitir esa realidad al espectador”⁶².

Recuerdo un ejercicio en particular, pasar una escena que hubiéramos elegido con un compañero, en mi caso fue una escena de la película: *Bailando en la oscuridad (Dancer in the dark)* de Lars Von Trier. Durante esa escena conocí la importancia de la imaginación pero no fue gratuito evocarla; con mi compañero tuve complicidad y escucha, “si siento que estoy pérdida, la mirada de mi compañero es el ancla para realmente ir dentro”, recalca Natalia. El texto no me preocupó, se trataba de una película que admiro y fue un placer representar un momento, así que la sustitución de lugar y personas fue fácil, realmente sentía la vulnerabilidad de Selma, el personaje principal. Justamente Selma cuenta que está perdiendo la vista, en ese momento ya sabía que la vista no es el único medio para la construcción de imágenes pero aun así me parecería doloroso perder el sentido que me ha dado bastante conocimiento.

Tenía un solo objeto: unos anteojos, cuando los acariciaba, lo hacía con ternura pero a la vez con rencor. Lo que más le gustaba al personaje era cantar, escuché la música en la escena sin que literalmente estuviera, fue mágico escuchar a Mozart sin hacerlo realmente. Puede decirse que concebí al fantasma. Comprendí la importancia de escuchar y atender al personaje. Natalia Traven dice que “el actor no *imita* lo que piensa o hace, sino que trata de realizar el ejercicio a partir de la motivación original” eso lo trabajábamos con la recreación de experiencias de antaño, esto quiere decir que nuestra memoria afectiva se forma de 0 a 6 años y es algo que según Natalia Traven ya nos formó y seguirá con nosotros. Lo anterior es necesario para repetir la escena cuantas veces sea necesario y si es una vivencia reciente, pasará el tiempo y la magnitud de sentirla se habrá disipado.

¿Qué realicé para aterrizar mis imágenes en el escenario? Estaba sentada, comencé a sentir mi cuerpo pero ya no fue complicado hacerlo porque

⁶² Robert Hethmon. *El método del Actors Studio (Conversaciones con Lee Strasberg)*. p. 78.

había realizado previamente relajación en silla. Sabía que los anteojos eran clave para mi personaje, no quise mecanizar mis imágenes o sensaciones, así que dejé que mi respiración me guiara en la concentración de mi alrededor y en mí. Fue complejo pero sé que lo realicé mejor que en los ejercicios en la clase de Rafael Pimentel. Sentí escalofrío y miedo, sobre todo nostalgia. Traté de no copiar la interpretación de la actriz en la película; quise hacerme reaccionar a partir de mis propias necesidades, ¿cómo lograr la sensación de que estoy perdiendo la vista, si no me ha sucedido? Por lo anterior me dejé llevar sin predeterminar literalidades, no quise forzar nada. Entonces recordé un gran árbol, después fueron destellos de recuerdos de personas conocidas. Sentí un vacío y mi cuerpo se estremeció. Todo comenzó por la respiración y el escalofrío, desencadenó una serie de reacciones que no tenía previstas. Justo en ese ejercicio comprendí la importancia de la imagen-palabra en el escenario. Sin embargo lo sorprendente es que realicé todo el pensamiento y sensaciones anteriores en cuestión de segundos.

“Los personajes sí se atreven a ser vulnerables”, dice Natalia Traven y sentí la vida en el escenario, Selma es un personaje que al verlo provoca impotencia al espectador, porque no se defiende. Yo como actriz de una escena previa al conflicto central de *Dancer in the dark*, mi mayor trabajo fue recordar que el personaje no sabe lo que le pasará así que yo no me tenía que poner a la defensiva, entonces comprendí la gran importancia de ser imparcial ante el personaje. Experimenté la verdad sobre el escenario, viví.

Recuerdo mi hipótesis: la práctica actoral potencializa la percepción de imágenes y ofrece vínculos con el mundo interior y exterior para configurar de otros modos. Con el ejercicio anterior y mi hipótesis puedo constatar que es otro punto a favor para ésta, ya que el ejercicio produjo un vínculo, una intersubjetividad entre mí, el estar en contacto con mi interior y con el exterior al mismo tiempo también expresar ese vínculo en la escena de *Dancer in the dark*. Sé que mis imágenes no eran propias de la pérdida de la vista, justamente ése es el punto más impresionante del ejercicio, la emoción se hizo presente con un recuerdo y me ayudó a configurar mi entorno, hasta yo misma. Por lo anterior

regreso a Georges Didi-Huberman: “las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores”.

Por fin atendí el proceso de cómo lo hice, El Método me mostró una técnica de actuación, no lo estudié completamente sobre todo por el tiempo, pero hallé que no están dissociados mis procesos de actuación, entender la relación de la palabra con las acciones. Entendí que mi atención no debe estar en el resultado, debe estar en mí. Tal vez si hubiera hecho la misma escena en un momento anterior hubiese terminado con resultados menores pero de eso no se trata la actuación desde mi experiencia, el texto de los personajes debe ser la primera palabra dicha, su necesidad de ser escuchado, “el subtexto es el significado verdadero del texto y comprende la sensación y la emoción”, es lo que decía Strasberg y hace referencia a lo que Stanislavski decía: “la pausa estelar”, ésta revela al público la verdad de lo que le está sucediendo al personaje. No sólo es mecanizar las palabras como lo hacemos en nuestra vida cotidiana, como ya dije, es una necesidad. Evidentemente es un ideal, el que siempre haya relación actor-espectador y que las acciones que hagamos en el escenario sean bien leídas por el espectador, que entiendan qué queremos decir; varias veces no sucede el ideal, las palabras se mecanizan por parte del actor y a veces es un efecto dominó con el espectador, entonces él también mecaniza su atención. Sin embargo como exhorta un hacedor de teatro: ¿qué le vamos a ofrecer a las personas que nos ven y nos regalan dos horas de su vida?

Otro ejercicio que me sirvió en demasía fue contar una anécdota en primera, segunda y tercera persona. Una experiencia vivida, un ejercicio tan sencillo sintetizó las diferentes asociaciones para actuar. Comenzaba el ejercicio hablando en segunda persona y se llamaba: lo vi. Durante el tiempo que relaté la experiencia me creí en una exposición, ni siquiera mis imágenes de la historia tenían claridad, eran destellos y si olvidaba algo, no importaba, lo relevante era la historia. Tal vez porque en mi narración no me encontraba inmiscuida en la historia.

Le continuaba el ejercicio en primera persona: lo viví. Con el simple hecho de hablar en primera persona, mi cuerpo se modificó, mi tempo al relatar y por

supuesto, mis imágenes eran más detalladas, revivían al darles palabras, mi cuerpo se mezcló con las palabras, mi respiración me guiaba. Concebí como magia el hecho de revivir sensaciones con la misma intensidad que en aquel tiempo en que viví esa historia.

Finalmente hablar en tercera persona: me lo contaron. Quedó el relato en mero chisme, sin claridad en lo que contaba, sin detalle, quería llegar a lo importante del relato, porque eso es lo sustancial en ese tipo de historias, el final más no el proceso.

Al traer a colación el ejercicio anterior sostengo la importancia de la palabra, aunada con el cuerpo, la voz y las imágenes internas. Cuando conté la historia en segunda y tercera persona no encontraba las palabras exactas para hacer la descripción del espacio y mis sensaciones, como ya dije, me era más importante llegar al asunto principal de la historia. Sin embargo cuando relataba en primera persona, las palabras llegaban solas, se conjuntaban con mi ser. Es por lo anterior que entiendo la importancia de apropiarse de las palabras, no sólo aprenderse el texto por aprenderse, sino reconocerlo como exhalación de necesidad para el personaje. “Aprender a ver lo que hay detrás de las palabras y no a pensar en ellas como un salvoconducto, sino de buscar un entendimiento imaginativo que abandone los propios pensamientos del actor”.⁶³

La apropiación es el primer paso del actor; poder decir, que las palabras se escuchen y las reciban los otros personajes, no como palabras huecas sino con el sentido que adquieren a partir de la historia en el escenario. Cuando hago referencia al “vivir” y “reconocer” el texto, lo vinculo con mi experiencia en mis clases de actuación, comencé no dándole importancia y como mero ejercicio de memoria hasta cuando realicé el ejercicio de la película *Dancer in the dark*; las imágenes me ayudaban a acogerlo como mis palabras, reconocí al texto como necesidad de decir y como ya dije anteriormente, no lo es todo pero cuando logra vivir el actor en el escenario las palabras lo acompañan y propician que el teatro sea un conducto de vida.

⁶³ *Ibidem*, p. 84.

La imaginación es a veces confundida con la fantasía, situación que no es lo mismo ya que la imaginación dialoga con la realidad y con el interior. La fantasía altera la realidad, como dice María-Noel Lapoujade, crea otra realidad.

La imaginación es un proceso *intersubjetivo*: las imágenes imaginarias no yacen en la cabeza, sino que tienen una existencia social. Ahí es donde está la imaginación: en el uso de los signos que manejamos todos. Las imágenes imaginarias son *intersubjetivas*; son, en un sentido amplio, *formas simbólicas* [...].⁶⁴

La intersubjetividad es lo que está entre nosotros, adentro y afuera al mismo tiempo. Por ejemplo, en el teatro: hay una relación entre actor-espectador donde se comunican por la imaginación. No es un reflejo de la vida como la conocemos sino una configuración del entorno. La intersubjetividad es como un cordón umbilical que alimenta la mancuerna: actor-espectador.

Antes de la clase de Natalia Traven no era consciente de mis dos anteriores clases de actuación, las veía dissociadas unas con otras. Sin embargo a raíz de esta investigación puedo constatar que la imaginación siempre fue una herramienta principal para mis clases de actuación, es lo que volvía sólidas las palabras y los movimientos. Específicamente en las clases de Natalia me conocí. Tuve la sensación de estar ante un espejo y mirarme detalladamente; fue doloroso pero también impresionante. También durante esta clase comprendí la necesidad del personaje al decir una mínima palabra o moverse y para que sucediera de manera no fingida.

¿Cómo recordamos? No recordamos lo que exactamente sucedió en el pasado, lo vamos modificando según nuestro punto de vista o nuestro interés por mantener los recuerdos “vivos”. ¿Por qué recordamos sucesos y otros no?, ¿A dónde (parte del cerebro o del cuerpo) se van esas vivencias olvidadas?, ¿realmente olvidamos?, ¿qué o quiénes construyen nuestra memoria? Durante la clase de Natalia Traven encontré la diferencia entre repetir una imagen y revivirla, no fue propiamente una imagen sino hasta la palabra misma. Cuando hacíamos recreaciones sensoriales, con la modificación de la temperatura corporal, las imágenes revivían. No sólo las visuales, no importa el camino en el que vinieran,

⁶⁴ Fernando Zamora. *op. cit.* p. 193.

éstas me ayudaron a accionar y de manera verosímil, porque no sólo las imágenes se instauraban en lo visual, sino en todo el cuerpo y eso propiciaba que se moviera todo en escena al unísono, las palabras fluían de manera natural, no obligada, sentía que mi respiración habitaba todo mi cuerpo. Aún los científicos no saben con exactitud de qué parte del cerebro provienen nuestros recuerdos que en ocasiones sirven para fomentar la imaginación. Ésta nos ha acompañado desde siempre, sigue instaurándose como un gran enigma que contenemos, hay millones de conexiones neuronales y diferentes en cada persona de tal modo que parecería una tarea titánica el encontrar respuestas. Se trata de no mecanizar las sensaciones, es decir, no dar por hecho que ya percibí alguna sensación y que ya no hay nada nuevo que desarrollar o conocer por lo que existe una evolución de la imagen, ni siquiera cuento con la experiencia necesaria para reconocer cuál es su verdadero alcance o potencia de mis imágenes. Sólo doy cuenta de estas tres posibilidades de búsqueda de la imagen interna, que por supuesto no son las únicas vías pero conté con la apertura de consciencia de mí misma y del exterior.

Regreso a los cuatro tipos de representación que menciono en el capítulo I, ahora con particularidad en las imágenes del actor: la *Darstellung* es la “representación física”, que está en el actor o actriz que representa un personaje, está se hace presente y visible ante el espectador. La *Vorstellung*, “representación no física”, está dada con la imaginación fomentada de los actores y el espectador, es la dicotomía de la ausencia y la presencia trabajando en el teatro. La *Repräsentation* es la “sustitución espacial”, al momento de hacerse visible, se crea la convención que la acción se desarrolla en un espacio determinado, aunque los presentes sepan que están en un teatro, a la vez la imaginación trabaja en esta representación para construir el espacio. La *Gegenwärtigen* “representación que consiste en trasladar algo al presente, hacer presente algo que está ausente con el imaginar o la recreación, en el escenario particularmente, están ayudadas por la concentración y atención para generar imágenes en un espacio en “blanco” y que se va poblando poco a poco como un lienzo, las palabras lo fortalecen y permiten que no sea efímero sino que retumbe en quien tuvo la dicha de presenciar

ausencias. Con lo anterior es evidente que la *Gegenwärtigen* no podría ser sin la *Darstellung*, la *Vorstellung* y la *Repräsentation*, son un conjunto.

El teatro es un lugar donde la imaginación puede desenvolverse como lo hacíamos de niños; sí, es un espacio terriblemente despoblado pero paradójicamente también el más poblado. El teatro ha albergado diversas corrientes, se ha pensado que se ha modificado de manera final sin embargo el teatro es un lugar donde se fusiona la realidad y la ficción; las dicotomías conviven sanamente, no se interponen unas a otras, el fantasma (no ser) y el ícono (ser) coexisten. Qué lecciones de vida nos brinda el teatro.

Antes de finalizar este capítulo quiero aclarar que no ejemplifiqué con todos los ejercicios que realicé en las clases de actuación, me centré en los que para mí fueron más relevantes y me ayudaron a vincular con esta investigación.

Capítulo III

Hacia la percepción de imágenes del mundo interior y exterior mediante la práctica actoral.

“Vemos las cosas, no como son, sino como somos nosotros”

Immanuel Kant

“A través de la imagen se mantiene una percepción del infinito: lo infinito dentro de lo finito, lo espiritual dentro de lo material, la inmensidad a través de la forma”

“Cuando se establece un vínculo entre la obra y el espectador, éste experimenta un golpe purificador y sublime”

Andrei Tarkovski

“Me gusta el cine, no la imagen contra el texto, sino algo anterior al texto, que es la palabra”

Jean-Luc Godard

Este capítulo no refiere a que películas de Hitchcock (*Spellbound*, *Rear Window*, *Vertigo*) me han servido como literalidades para construir un personaje, es decir, que he caracterizado personajes a partir de los personajes de sus películas. No se trata de generar una copia de lo mirado sino obtener su fantasma, esto para mí es mirar, es comprender la dirección de refiguración de mi mirada, por lo que considero que las imágenes cinematográficas también sirven como bagaje sensorial. Hago un vínculo con Alfred Hitchcock, un cineasta que logró capturar la esencia de la imagen; con un mínimo movimiento, gesto, color... de tal manera que cuando fui espectadora de sus películas fui consciente de las imágenes que construía. Para mí no sólo es el maestro del suspense sino además el maestro de la configuración con imágenes.

3.1 Una lectura ante la configuración cinematográfica: un asomo al cine de Alfred Hitchcock.

Cuando los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, no fueron conscientes en su tiempo del gran alcance de la concreción de su invento; lograron el movimiento de lo que parecía inamovible. Fue magia, la materialización de la

imaginación o la perdurabilidad de la realidad. Al inventarse el cinematógrafo, sucedió la magia; puedo imaginarme la emoción de esas personas al ver proyectada una película acerca de un tren y el miedo de que traspasara la pared cuando avanzó, la magia se hizo visible en ese instante. Se dice que en el inicio del siglo XX, comenzó a surgir una gran oleada de inmigrantes en Estados Unidos, a la par el cine mudo estaba iniciando, lo que propició una fuente importante de esparcimiento para los inmigrantes que no hablaban inglés.

“El cine es un medio de comunicación muy poderoso” decía Benito Mussolini; si es que el fascismo, el nazismo y el régimen soviético llegaron a ser lo que fueron se debe especialmente a la propaganda y el cine también brindó tal poder. El teatro igualmente tiene poder, ha propiciado guerras ideológicas “pasivas”, pero el cine es por la reproducción y el alcance a un sinfín de personas lo que lo hace aún más poderoso.

Inicialmente, cuando se inventó el cine, servía para grabar la vida; pero entonces era una extensión fotográfica. Se convirtió en un arte cuando dejó de ser un documental. Se comprendió que no se trataba tanto de reproducir la vida como de intensificarla. [...] Alfred Hitchcock a menudo ha lamentado el retroceso que se produjo en el momento del [cine] sonoro, cuando se contrató a directores de teatro que no se preocupaban de visualizar la historia y que se conformaban con registrarla sobre una película. Hitchcock formaba parte de otra familia, la de los Chaplin, Stroheim, Lubitsch. Como ellos, no se conformó con practicar un arte, sino se empeñó en profundizarlo, escapar de sus leyes, más estrictas que las que rigen la novela. Hitchcock no sólo intensificó la vida sino también el cine.⁶⁵

Hitchcock inició en el cine mudo, por lo tanto el énfasis en la imagen era mayor, y siguió así aun cuando el cine sonoro comenzó, Hitchcock seguía priorizando la imagen, por lo que sus guiones eran principalmente escritos a partir de la concepción de imágenes que él ya se había creado previamente. Hago referencia al guión porque en cierto sentido es la materialización de la imaginación.

⁶⁵ François Truffaut. *El cine según Hitchcock*. pp. 374-375.

Yo siempre intento evitar tener en el tratamiento algo que no sea verdaderamente visual. [...] creo que uno debería ir construyendo. Por eso prefiero empezar con un argumento o una sinopsis básica y a partir de ahí, desarrollar un tratamiento completo y puramente cinematográfico. No debes entrar en nada parecido a un relato corto, ni nada descriptivo [...] simplemente necesitas el movimiento o la acción en sí y luego indicar el diálogo.⁶⁶

Anteriormente lo que más me interesaba de una película era la historia más no el conjunto de imagen-palabra-música. La imagen en movimiento acompañada y fortalecida para convertirse en arte. Regreso a los tres ejemplos de películas que hice al final del capítulo I, *Trono de sangre*, *Fanny y Alexander* y *El Sacrificio*: la primera vez que vi estas películas, me resultaron difíciles de atender durante todo el tiempo de duración de las mismas. Sin embargo al valorar el conjunto de imagen-palabra-música, comprendí la complicidad para construir la película, por añadidura, comencé a mirar el cine. Por lo tanto, durante esa toma de consciencia llamó mi atención tres películas de Alfred Hitchcock: *Spellbound*, *Rear Window* y *Vertigo*. Principalmente ejemplifico con ellas porque hablan de algo particular: la ausencia. Está vista desde la recuperación de la memoria, ausencia de la esposa del vecino y la ausencia de la amada. El tratamiento que le dio Hitchcock a ese tema es lo que me interesa, sin embargo no sólo tomo esas películas para hablar de ausencia sino también de la imagen al servicio de la historia, su complementación y ante todo el sentido que hicieron en mí.

Algo curioso en esta investigación es la relación que encuentro con Hitchcock y la actuación, si bien a mí me permitió ser consciente del bagaje sensorial que me abocan sus imágenes, Hitchcock no veía con buenos ojos a los actores: “Walt Disney sabe qué hacer con respecto a sus actores, si no le gustan, los deshecha”. Es revelador el punto de vista de Hitchcock sobre una de las materias primas en el cine. Sin embargo no pretendo “pelear” con su opinión, pero es significativo el hecho de poder emplear a este cineasta en mis reflexiones. La mirada de Hitchcock es de las más relevantes, porque observaba todo y no sólo registraba lo sobresaliente de las cosas o personas, sino también las que casi

⁶⁶ Elisa María Martínez. *Hitchcock: imágenes entre líneas*. p. 84.

nadie mira, entonces hay sorpresa al no estar, como espectador, preparado para que algo “mínimo” sea lo importante. Aquí es mi primer punto de conexión con mi experiencia actoral y con Hitchcock, tal vez no sea necesaria una carcajada tan estridente, con una simple mueca, la historia, el contexto puede cambiar. Lo más asombroso en Hitchcock es un cómo particular que dice de un modo particular. Hitchcock hablaba a través de sus imágenes, lograba con ellas un entendimiento con el público, hecho que muchas veces en el teatro se olvida. La cámara pasa a ser un personaje más de la historia e invita a participar con ella, a ser un cómplice mudo, y además de que lograba que el espectador temblara de empatía al mirar, acompañada de principalmente de la imagen.

La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá.

La cita es de Pierre Reverdy y distingue que la imagen no es copia simplemente sino que la imagen se encuentra entre dos realidades, las cuales son: la imaginación (interior) y la realidad (exterior), la imagen entabla conversación con ellas por lo que la fuerza de la imagen se hace mayor, no ignora a ninguna, al contrario, genera un campo de comunicación, es el punto de conexión con la ausencia traída al presente, es el ser (ícono) y no- ser (fantasma) que la imagen contiene y por lo tanto logra existir con potencia.

La construcción de imágenes en el cine y en el teatro son distintas, principalmente porque son dos medios diferentes: al teatro lo define una palabra: continuidad. Esencialmente en el actor quien al estar en el escenario debe cumplir un tiempo de representación. Al principio de la construcción de la obra se hace con ensayos sin embargo me refiero propiamente a las funciones. En el cine la mayor parte de las películas se han grabado en secuencias, la mayoría de las veces se graba más de una escena para que el editor haga el montaje pertinente. Algo muy poderoso con lo que cuenta el cine es el montaje: el *Efecto Kuleshov*, son tomas intercaladas acomodadas de diversas formas para crear distintas lecturas en el lenguaje cinematográfico.

Obviamente lo que diferencia al teatro del cine es la manera en que se presenta ante el público, ya sea en vivo o mediante la pantalla. La película se repetirá un sinnúmero de veces, igual, no se modificará nada, técnicamente hablando y respecto a su reproductibilidad lo que varía es la mirada del espectador quien al paso del tiempo puede haber cambiado. El teatro no es así, cada función es distinta, a veces falla algo, se olvida un texto, un trazo, en ocasiones la función es sensacional.

El teatro en la mayor parte de las veces se apoya de la imaginación, hay ocasiones en la que los escenógrafos no pueblan todo el escenario, sólo lo necesario y con la imaginación se crea la atmósfera. También el cambio repentino de escenarios es propio de varias películas, no es casi necesario que nombren el lugar en donde está sucediendo la acción: lo vemos. El teatro tiene que construir el espacio con la palabra y el acto. Sin embargo el cine no sólo se trata de imágenes ilustrativas, también trae consigo la significación de un entorno. El teatro es diferente, al coexistir el fantasma y el icono propicia que en la relación actor-espectador convoque a la complicidad de mirar externa e internamente, por supuesto, si la palabra ha detonado en imagen o por alguna acción en particular evoque un recuerdo.

La manera en que es visto el teatro y cine es distinto, varía según el espacio en que sea proyectado o representado, me enfoco en el edificio dispuesto para ver teatro y cine. El teatro es limitado por cierto espacio que conlleva el escenario, el espectador ve ese límite, sin embargo la convención apoya a "ignorar" ese límite. En el cine también se visualiza la frontera de ver y no ver. Las proporciones humanas se modifican, al ser detallista el cine (Hitchcock) frena al ojo que varias veces quiere ver más de lo que es presentado en la pantalla, es decir, la mirada es dirigida a donde quiere el director que vaya y claramente el tiempo que él disponga (dilatación del tiempo, el director elige el tiempo de duración de una imagen o acción). Es esa mirada que rescato de las películas de Hitchcock, porque al conectar la mirada en el cine con las neuronas espejo comprendo que no sólo veo sino también acciono de manera pasiva.

Pongo de ejemplo una secuencia de *Spellbound* (1945): una mujer sentada (Ingrid Bergman) y una pistola apuntándole, no se ve el rostro del atacante, parece como si el espectador estuviera sosteniendo el arma.



Figuras 10 y 11.



Figura 12.

En la última imagen (Figura 12) puede apreciarse el cambio de dirección de la pistola con respecto a las figuras 10 y 11, el poseedor del arma se apunta para finalmente accionarla contra él mismo. Es una secuencia que desencadena el desenlace de la historia, sin embargo la primera vez que vi esta secuencia fue sin conocer los antecedentes que obligaron a tal acción y aun así fue igual de impactante, principalmente por la fuerza que trae consigo. “La imagen no es un cierto significado expresado por el director, sino todo un mundo reflejado en una

gota de agua”, decía Andrei Tarkovski y compagino con él porque así concibo esta secuencia de *Spellbound*, como un mundo en sí mismo, una secuencia independiente de las demás para descansar en la memoria y el recuerdo. Es una secuencia que habla por sí misma, contiene magnetismo a la mirada, tensión e incertidumbre. Al ver caminar a la Doctora Constance la inquietud surge, el trayecto puede durar unos segundos pero el tiempo se dilata al conocer el posible final que tendrá si no se apresura a salir, ella con miedo, no pierde los estribos y sale lentamente. Cuando cierra la puerta tras de sí, hay un silencio y detenimiento, sé que el espectador no se espera tal desenlace.

La ventana indiscreta es la más precisa y meticulosa deconstrucción de la mirada que vertebrara el sistema de representación fílmico clásico. [...] Contar su argumento equivale en buena medida a descubrir una configuración espacial.⁶⁷

La percepción anterior es de Jesús González Requena escrita en el prólogo del libro citado. Es pertinente por la importancia de *Rear Window* (1954), en la filmografía de Hitchcock y por lo que llamó mi atención al ver cómo fue resuelta la película y aunque sea a mediados de los años cincuenta, es reveladora la importancia que Hitchcock vertía al espectador, al darnos a conocer el pasado de L.B. Jeffries, qué provocó que ahora tenga una pierna enyesada. No hace una regresión en la historia ni tampoco utiliza diálogos, sólo pasa la cámara a objetos estratégicos para contar el accidente de Jeffries.

El espacio podría traducirse como cine dentro del cine y que al igual que el protagonista, como espectadora mi mirada es limitada a los demás departamentos e inquilinos, de hecho la cámara no sale del espacio en que se encuentra L.B. Jeffries (Figura 13).

⁶⁷ Mercedes Miguel Borrás. *La representación de la mirada. La ventana indiscreta (Hitchcock, 1954)*. p. 11.



Figura 13.

Sin embargo no quiero referirme al tratamiento que Hitchcock le dio al espacio, sino a una secuencia en particular: Jeffries (James Stewart) hace una llamada anónima a Thorwald (Raymond Burr) para supuestamente citarlo en un restaurante cercano y hablar del asesinato de su esposa; Thorwald accede a verlo. Mientras que Lisa (Grace Kelly) toma la iniciativa de ir al departamento de éste para saber si las joyas de su esposa están en casa. Después de que Thorwald ha esperado cierto tiempo en el restaurante, se dirige a su casa. Jeffries lo ve por su ventana pero no tiene forma de avisarle a Lisa que ha llegado el asesino. Lisa es descubierta y está en peligro. Jeffries llama a la policía (Figura 14).



Figura 14.

Los policías han llegado al departamento de Thorwald, pero Lisa no espera para salir de éste y enseñarle el supuesto anillo de la esposa de Thorwald a Jeffries. Lisa señala al anillo en dirección al departamento de Jeffries porque sabe que él sigue espiando. (Figura 15)



Figura 15.

Sin embargo Thorwald ve ese señalamiento y descubre a Jeffries siendo espectador del suceso (Figura 16).



Figura 16.

Principalmente la mirada de Thorwald es un estremecimiento particular, al descubrir a Jeffries, ha sido “descubierto” también el espectador. Inicia una inquietud de qué sucederá después de esa mirada. Lo que continúa es aún más conmovedor porque Hitchcock planteó un tiempo para que tanto Jeffries como el espectador sintieran miedo. Jeffries está solo en el departamento y discapacitado, se percata de que el edificio ha quedado a oscuras y se escuchan algunos pasos de alguien subiendo las escaleras; es una atmósfera escalofriante.

Cuando entra Thorwald al departamento, camina de manera desafiante a Jeffries pero éste se defiende con focos que utiliza para el flash de su cámara. Hitchcock vuelve a poner al espectador como primera persona porque al momento de detonar el foco, Thorwald queda vislumbrado un breve tiempo, asimismo la imagen registra esa sensación. Se dice que cuando los realizadores buscaban cómo resolver esa escena lo que hicieron fue vislumbrarse para copiar los colores que veían.

Cuando se le acaban los focos a Jeffries, Thorwald trata de asesinarlo aventándolo por la ventana. Hitchcock pone otra vez la cámara “en los ojos” de Thorwald, en esta ocasión para presenciar la caída de Jeffries por la ventana (Figuras 17 y 18).



Figuras 17 y 18.

[...] cuando el asesino entra en la habitación e intenta arrojar a James Stewart por la ventana. Primero, rodé la escena completa, de manera realista; el resultado era un tanto débil y no producía ninguna sensación; entonces rodé el primer plano de una mano que se agita, primer plano de la cara de Stewart, primer plano de sus piernas, primer plano del asesino y luego di ritmo a todo eso; la impresión final era correcta.⁶⁸

Hitchcock era consciente de las sensaciones que se producen al mirar, buscaba generarlas de acuerdo a las secuencias de grabación, se preocupaba por el espectador, antes de presentar una película, Hitchcock era el primero en padecer esas sensaciones y en estar satisfecho con lo que veía. “Es preciso,

⁶⁸ François Truffaut. *op. cit.* p. 279.

incluso, poder sentir en sí mismo las emociones que se quieren lograr del público”⁶⁹. En mi proceso actoral sucedía que cuando presentaba una escena y hablaba rápido o me movía sin control, sabía que no llegaba el mensaje al espectador porque no “sentía” la complicidad en el espectador, no lograba “llevar” al público a interesarse por lo que sucedía en el escenario. A partir de las películas y conjuntando la voz de mi profesor en turno me percaté que hay que tener *tempo* en la acción o en la palabra, el espectador tiene que ver con claridad lo principal que el actor quiere decir.

Como espectadores sabemos lo mismo que Jeffries, no estamos del todo seguros que Thorwald mató a su esposa, en esta ocasión Hitchcock no apostó para que el espectador supiera más, el conflicto se aclara de acuerdo al desarrollo de la película. Evidentemente ya hay sospechas pero no pruebas. Estamos igual de inmóviles que Jeffries, es esa sensación la que da aún más sentido a la película, porque no podemos accionar del todo como le sucede a Jeffries.

“El papel del espectador, es una combinación constante de reconocimiento y de rememoración”⁷⁰. El espectador rememora los datos guardados (aspectos importantes de su vida, ya sea que se trate de sensaciones o emociones) para ensamblar la imagen, por lo que alimenta el significado de la misma puesto que entabla una conversación con su experiencia y memoria. El espectador es quien hace la imagen dijo Ernst Gombrich.

Para recordar un contenido, la conciencia debe antes habérselo apropiado internamente de otro modo distinto de la mera sensación o percepción. Aquí no basta la mera repetición de lo dado en otro momento, sino que en la memoria debe hacer valer a la vez otro nuevo tipo de concepción y formación. Pues cada “reproducción” del contenido entraña un nuevo grado de “reflexión”.⁷¹

¿Por qué se reconoce una imagen? Ernst Cassirer plantea que la consciencia ocupa un lugar importante en el recuerdo, ésta conjunta la historicidad del espectador con la imagen significada y no se trata de repetir por repetir una imagen, es generar vasos comunicantes con la memoria, entonces hay un ajuste

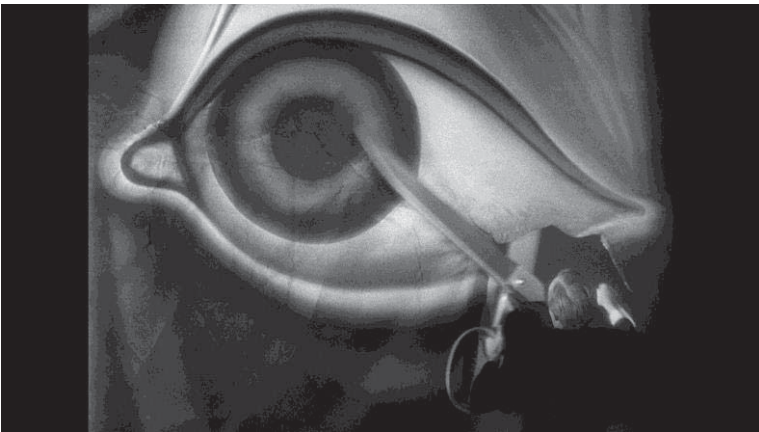
⁶⁹ *Ibidem*, p. 96.

⁷⁰ Jacques Aumont. *La imagen*. p. 94.

⁷¹ Ernst Cassirer. *op. cit.* p. 34.

en la percepción. Al tratarse de un grado nuevo de reflexión cada que se “reproduce” una imagen, puedo decir que se trata de la absorción del fantasma de la imagen consecuentemente existe la *mimesis* (visual o no). El espectador adecua lo que mira de acuerdo a su historia, no existe mirada genuina, ni al azar.

Continúo con una segunda secuencia de la película *Spellbound*: John Ballantine (Gregory Peck) narra un sueño revelador mientras la doctora Constance (Ingrid Berman) lo interpreta con el psicoanálisis. Este sueño apoya el desarrollo de la verdadera historia del “Dr. Edwards”.



Figuras
19 y
20.



Figura 21.

A Hitchcock no le pareció del todo extraordinario el sueño que realizó Dalí, porque la palabra describía a la imagen. Sin embargo como espectadora al ver las imágenes tan bien construidas, me dejo llevar también por una ensoñación, tengo la percepción que el tiempo es pausado y entonces las imágenes son descritas con mayor especificidad, aquí puedo reconocer la contemplación y que

dicotómicamente, se trata de imágenes inteligibles que se dan a conocer mediante un “sueño visible”.

Más adelante de la historia, Constance propone practicar esquí a Ballantine porque se trata de la última actividad que realizaba antes de perder la memoria. Al estar en ese lugar, Ballantine tiene un recuerdo de su niñez, se trata de un complejo, supuestamente él cree que mató a su hermano por lo que también cree que ha matado al verdadero Dr. Edwards (Figura 22).



Figura 22.

Es una toma con estética parecida al cine mudo y es tal la relevancia de la imagen en la historia que se instala en lo bello. Lo importante que reconocí en la película *Spellbound* fue la importancia de los recuerdos en la actuación, específicamente que “reviven” las ausencias en el presente, y en ocasiones no me acordaba de distintos sucesos en mi vida y cuando era consciente de que había recordado algo “olvidado”, mi reconocimiento era revelador. Lo grandioso que guarda nuestra memoria y que varias veces son utilizados como materia prima para generar imágenes en el escenario.

Vertigo (1958) es una película en que no importa si el espectador tiene o no miedo a las alturas, la utilización de la cámara de Hitchcock provoca que aun así el vértigo esté presente al ver las imágenes. Los ojos de Scottie (James Stewart) conducen al espectador para “compartir” su fobia a las alturas.

Hitchcock construye la “pesadilla” con una persecución en los techos de los edificios donde Scottie va persiguiendo, con otro policía, a un supuesto ladrón.

Hay un momento en que Scottie se resbala, pero logra detenerse de un tejado, entonces se ve lo empinado del techo; un policía deja de perseguir al ladrón para ayudar a Scottie, sin embargo se precipita al vacío. Se observa la caída del policía y ésta es seguida por los ojos de Scottie. Terror y vacío en el estómago es acompañante de dichas imágenes.



Figura 23.



Figura 24.



Figura 25.

Alfred Hitchcock: [...] ¿Le gustó el efecto de distorsión cuando Stewart mira la caja de escalera del campanario? ¿Sabe cómo se hizo?

François Truffaut: Pensé que era una “travelling” hacia atrás combinado con un efecto de “zoom” hacia adelante, ¿no es eso?

A.H.: Eso es. [...] solucionamos el problema sirviéndonos de la “Dolly” y del “zoom”, simultáneamente. [...] no hay un personaje en esta escena, es un punto de vista. ¿Por qué no construir una caja de escalera en maqueta,

ponerla horizontalmente sobre el suelo y hacer nuestra toma de vista:
travelling-zoom, horizontalmente?⁷²



Figura 26.

Durante el momento que soy espectadora de alguna película por lo regular no me pregunto cómo resolvió el cineasta la escena, sin embargo en la toma del techo donde se cae el policía y en el campanario, la sensación de vértigo es brutal, es tenebroso, mirar lo que mira Scottie y comprender porque no subió al campanario para evitar que se “suicidara” Madeleine. Como espectadores no conocemos a Scottie al principio de la película, pero sus ojos desorbitados y acompañados con la imagen hacia el abismo, se construye la atmósfera de vértigo sin siquiera mencionar la palabra “vértigo”.

En sus películas se va configurando, una compleja trama de iconos que atestiguan una naturaleza afín al universo mítico. En virtud de esa peculiar transmutación de convenciones realistas en imágenes expresivas logra Hitchcock que éstos se presenten como iconos con valencia y vigor simbólico. [...] Ese simbolismo surge de forma espontánea de la simple mostración de imágenes que se ajustan a cánones realistas.⁷³

El simbolismo que visualiza Eugenio Trías en las películas de Hitchcock es importante rescatarlo porque como dice Cassirer que los símbolos ayudan a manifestar el espíritu humano y éstos se expresan en el lenguaje, el mito, el conocimiento y el arte. Las películas que uso de Hitchcock, tienen en común que a personas comunes les suceden cosas extraordinarias, a partir de ahí podría

⁷² François Truffaut. *op. cit.* pp. 256-257.

⁷³ Eugenio Trías. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock.* pp. 91-92.

generar imágenes “simples”, sin embargo, Hitchcock, en ocasiones, genera símbolos; algunas son importantes para que se desarrolle la historia, son imágenes que dan un vuelco brutal a la trama. A Hitchcock se le facilitaba dialogar y combinar sus dos mundos (interior y exterior) para configurar en el cine. Como dije al principio, Hitchcock observaba de manera detallada y justo donde parecería que no pondría su atención, ahí es donde la historia se desarrolla.



Figuras 27 y 28.



En las figuras 27 y 28, Hitchcock utilizó un plano general del espacio donde se encuentra Madeleine, y ayuda también a la mirada de Scottie para que el espectador asimismo mire a consciencia los objetos que comparten ambas figuras (la pintura y Madeleine), Hitchcock utiliza un tiempo más prolongado para mostrar el peinado de Madeleine y que más adelante propiciara un hecho significativo en la película. “Todas las películas de Hitchcock están llenas de pequeños detalles de esta especie; son los que van configurando la atmósfera y el estilo inolvidable de su manera peculiar de narrar a través de imágenes”.⁷⁴ Me refiero particularmente a las composiciones que forman las imágenes, las que ejemplifico están construidas por un contexto en la historia, es por eso que al ser contempladas generan una resonancia en la mirada y en las sensaciones, como uno de los ejemplos iniciales en esta investigación que mencioné: al imaginarse a Edipo arrancarse los ojos, o ver a Lady Macbeth quitarse la sangre simbólica de

⁷⁴ *Ibidem.* p. 115.

las manos, es un acto de refiguración que realiza el espectador o lector de ambas historias con la carga simbólica que les precede. No hubiésemos llegado al “horror” de cada acto sin el proceso que nos permite construir los universos de los personajes. Lo mismo pasa con los ejemplos de imágenes de la película *Vertigo*, son imágenes que marcan una transición en la historia, además de los personajes y por supuesto del espectador. Algunas imágenes al igual que los símbolos, se construyen o reconstruyen a partir de una historia, de lo social y cultural.

No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me planteo es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción.⁷⁵



Figuras 29 y 30

Las figuras 29 y 30 son muy significativas en *Vertigo*, traen consigo una atmósfera sombría, un halo de misterio. Es tal la atracción de estas imágenes que logran capturar la mirada, ellas dan un vuelco importante a la historia. Nuevamente Hitchcock propicia a que el espectador se entere de los sucesos al mismo tiempo que Scottie, él cree que Madeleine está poseída por el espíritu de Carlota Valdés; en la figura 29 se muestra el lugar donde por primera vez se besan, en la imagen también es importante un árbol torcido, tal vez tenga un significado relacionado con la mente de Madeleine. Así mismo en la figura 30, el espectador ya se ha enterado sobre engaño del que fue objeto Scottie y sabe que

⁷⁵ François Truffaut. *op. cit.* pp. 106-107.

no revivió Madeleine sino que es Judy, haciéndose pasar por Madeleine, pero la atmósfera es inundada de luz verde que proviene de las letras del Hotel Empire en donde está hospedada Judy. La sensación de que Madeleine revive es compartida y hasta emocionante, además de que la situación es acompañada de música, asimismo la mirada de Scottie habla por sí sola al ver caminar hacia él a Judy-Madeleine.

“[...] mostrar cómo un hombre es capaz de *sentir* un recuerdo, no meramente de contemplarlo”⁷⁶. Me sentí identificada con la emoción proyectada en los ojos de Scottie, al presenciar una ausencia, que te inunde todo el cuerpo y que esa sensación ayude a accionar de alguna forma, por ejemplo Scottie no podía creer lo que se materializaba y lo que hizo fue besar a “Madeleine”; lo mismo pasa en la actuación, tal vez no se materialice de forma literal pero la imaginación propicia a creerlo, en el momento en que se recuerda un sabor, un momento, una voz, ese re-vivir las sensaciones es reconocerse y sentir la vida.

“El arte de crear el suspense es, a la vez, el de meter al público en el asunto haciéndolo participar en el film. En este terreno del espectáculo, hacer un film no es un juego entre dos (el director + su película) sino entre tres (el director + su película + el público)”.⁷⁷ Después de saber la verdad en cuanto que Madeleine y Judy son la misma mujer y que Scottie ha sido burlado, el espectador sabe qué pasó realmente en el suicidio de la verdadera Madeleine (Figura 31) y ya cuando Scottie se da cuenta del engaño del que fue objeto, aparece una monja en el campanario y asusta a Judy, lo que provoca que se aviente al vacío, Scottie por fin mira hacia abajo ya aliviado del vértigo (Figura 32).

Hitchcock volvió al mismo lugar donde le cambia radicalmente la vida a Scottie y el final no lo resuelve del todo ¿qué pasó con Scottie? Entonces como espectadora me pregunté si Judy merecía morir de esa manera por haberle mentado a Scottie y además seguirle el juego de transformarla en Madeleine.

Durante la investigación de esta película, descubrí en internet un final alternativo de *Vertigo*, al mirarlo no queda claro que sucederá exactamente con

⁷⁶ Elisa María Martínez. *op. cit.* p. 147.

⁷⁷ François Truffaut. *op. cit.* p.20.

Scottie, por el momento está libre y en el departamento de Midge.⁷⁸ Sin embargo prefiero la versión de la película que no cuenta con ese final porque queda aún más ambiguo el desenlace y hasta se instala en lo explicativo.



Figuras 31 y 32.

A Hitchcock no le gustaba que la palabra le diera “vida” a la imagen, no me refiero a la literalidad de que las películas están habladas sino a la condición descriptiva, por ello estuvo en contra de la llegada de dramaturgos al cine sonoro para escribir guiones cinematográficos. Las tres películas a las que me refiero no son explicativas, el diálogo no es el primer recurso que informa al espectador qué va o está sucediendo en la historia, sino la imagen- palabra-música es utilizada para la acción.

Hitchcock también hace uso de la intersubjetividad porque parte de un espacio real pero también muestra imágenes internas por ejemplo en *Spellbound* e imágenes que se materializan en el caso de *Vertigo*. Son imágenes compartidas que en ocasiones el espectador puede sentirse identificado o (re)conocerse por el modo de construcción de las mismas.

Alfred Hitchcock se burlaba de El Método, en uno de los capítulos de la serie *Hitchcock presenta*, se mofa sobre los actores que siguen esta técnica al hablarle a un elefante y tratarlo como a un actor, se refiere a él diciéndole que se ha asociado a la perfección a tal grado que se ha logrado convertirse en un elefante. El Método es considerado una técnica vivencial y en cierto sentido es así

⁷⁸ *Vertigo* (1958) *Alternate Ending*. <https://www.youtube.com/watch?v=VJBSSkn0Ldw>.

pero no se trata de imaginar que nuestra madre ha muerto o cualquier catástrofe similar, en mi experiencia El Método ha sido la técnica que me ha ayudado a reflexionar sobre mi vida y esto trae consigo mi reflexión en el escenario, el preguntarme lo que estoy haciendo y cómo daré vida a esas acciones en escena con mis propias herramientas, no es que use el escenario como una terapia sin embargo sí creo que hay un diálogo entre lo que es y lo que no es, entre el fantasma y el icono, entonces para mí hace más sentido mis sensaciones y así puedo utilizarlas como materia para generar en el escenario imágenes, así como Hitchcock, él también dialogaba con su mundo interior y su exterior.

Paradójicamente Martin Scorsese, visualiza en las películas de Hitchcock, el alma de los actores, en su mirada, en sus movimientos por lo que me encuentro en una disyuntiva: si es verdad lo que dice Scorsese ¿tenía razón Hitchcock al tratar a los actores como “ganado” (palabra usada por Hitchcock)? Tal vez la mayoría de las actuaciones sólo era repetir lo que pedía Hitchcock, decía que siempre los actores querían explorar las situaciones que les eran dadas pero, Hitchcock se los impedía, ¿quién actuaba realmente?

Andrei Tarkovski tenía una postura sobre por qué hacía cine: “quería demostrar que el cine es capaz de observar la vida sin intervenir, con crudeza u obviedad, en su continuidad. Es ahí en donde veo la verdadera esencia poética del cine”.⁷⁹ El cine tal vez no intervenga de manera “real” a la vida pero sí la alimenta y trae consciencia al ser mirado, evidentemente no en todo el cine sucede este hecho, el realizador se encarga de diseccionar la esencia y transmitirla. Hitchcock me provocó una mirada y por lo tanto una significación, atrapaba lo invisible y lo volvía visible. Esa mirada me ha servido para abastecerme y devolverla como experiencia, a partir de las neuronas espejo y cómo su receptividad me propicia emociones que me provoca el mirar. Me he percatado en varias ocasiones estar al borde del asiento, sé que podría sonar muy común, sin embargo mi estómago, mis manos, no piensan lo mismo, no tengo la manera al ser espectadora de descargar toda la energía que he acumulado mirando la película pero al estar en el escenario mi ideal es que el espectador

⁷⁹ Andrei Tarkovski. *Esculpir el tiempo*. p. 211.

sienta con la intensidad que yo al ser espectadora de películas de Alfred Hitchcock. Con devolver experiencia después de ver me refiero a lo siguiente: como dice Pimentel que reaccionamos como nos enseñaron a hacerlo. Desearía no forzar las emociones, lo que conlleva a la sobreactuación, en ocasiones la experiencia que me pide el personaje a representar no la he vivido y no se trata de vivir esa misma experiencia sino encontrar puntos de conexión, una alimentación recíproca entre realidad e imaginación. Alimentar mi personaje con miradas previas, así como el vértigo de Scottie, el miedo de sus ojos pronuncian un contexto, es decir, presenciar las ausencias y después si fuese necesario darles vida. El cuerpo tiene memoria y tal vez con el movimiento o la palabra menos esperada se pueda “revivir” lo mirado. Tal vez ya había sentido las emociones que expreso de las películas a las que recurro pero no había sido consciente de ellas. Hitchcock trabajaba a partir de él, de sus miedos, fetiches, los sueños, el que alguien se dé cuenta que es mirado, el querer revivir el pasado, sucede que son comunes estas referencias por eso son más fuertes al ser reconocidas con una genialidad y pulcritud lo que provoca “ser” sentida con mayor potencia.

La imagen es indivisible y elusiva y depende de nuestra conciencia y del mundo real al que se trata de encarnar. Si el mundo es inescrutable, la imagen entonces lo será también. Es una especie de ecuación que formula la correlación entre la verdad y la conciencia humana [...] No podemos comprender el universo en su totalidad, pero la imagen poética es capaz de expresar esa totalidad.⁸⁰

Por lo que apuesto es por una imagen que no es “reproducida” sin sentido, esto también lo respalda Cassirer al argumentar que cada vez que se “reproduce” una imagen trae consigo un nuevo grado de reflexión. En las imágenes de las películas a las que recurro, encuentro cosas nuevas al mirarlas o al querer describirlas nuevamente, además de la información que he recopilado y con lo demás que he visto después de estas películas, evidentemente se carga de una lectura más instruida cada vez que vuelvo a mirarlas. Es de lo que habla Boehm al señalar la ontología de la imagen que significa crecer junto con otro, acrecentarse. Regreso a Keith Moxey cuando dice que los objetos se asocian con nosotros, las

⁸⁰ *Ibidem*, p. 116.

imágenes de las películas a las que refiero, hacen sentido en mí, podría decirse que se han convertido en símbolos porque han refigurado mi entorno, estos símbolos que se instalan en el inconsciente y que están aguardando el momento para hacerse presentes en la ausencia, en mi caso en el teatro, donde conversan las dualidades y las escucha, donde hay un “espejo” que configura el entorno pero a partir del actor que está en escena; cualquier persona podría hacer uso de una cámara o del escenario sin embargo ambos necesitan una escucha particular, no sólo es ocupar por ocupar, sino habitar.

El cine respecto a la cámara es una *mimesis* del ojo humano por lo que se vuelve gratificante y mágico el que exista la posibilidad de ser espectadora de cómo mira esa persona que permitió acercarnos a su comprensión del mundo, y cómo lo configura. En el teatro no sucede lo mismo en cuanto a técnica para mostrar imágenes, pero sí sucede, ahí se nos permite creer sin tener la presencia, es una ausencia como modo de construirnos mediante las imágenes que nunca dejan de ser simbólicas.

Lo importante de las películas *Spellbound*, *Rear Window*, *Vertigo*, es la mirada y lo que provoca esa mirada para quien también mira, genera sensaciones o da a conocer al espectador que cuenta con ellas. Provoca que en cierto modo el espectador se conozca al igual que en la actuación, “cuando se establece un vínculo entre la obra y el espectador, éste experimenta un golpe purificador y sublime” decía Tarkovski. Regreso a la *mimesis* y al proceso que habita la mirada para realizar de manera diferente lo que se observa, por supuesto no me refiero a un proceso racional, en varias ocasiones ni siquiera pensamos para caminar o para aprender a hablar y aun así lo hacemos. Hitchcock hizo un acto mimético al combinar la realidad con la ficción y logró momentos de películas que provocan catarsis mientras se les contempla, momentos de silencio mientras sus películas suceden. Es el tipo de *mimesis* que es trascendental para quien mira y se resguarda en el inconsciente para aguardar el momento en hacerse presente y configurar(se) de otros modos.

“Cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición [...]”.⁸¹ Comprendo que Didi-Huberman tal vez hace referencia a las imágenes pictóricas o religiosas, más para mí tiene otro sentido: también nosotros podemos “desaparecer” imágenes que hemos vivido, nuestra memoria puede verse en riesgo pero a lo mejor ya no nos definen o lo vivido se nos olvida. He ahí la gran importancia de valorar nuestras imágenes al darles voz, al permitir que se expresen porque por alguna razón siguen entre nosotros. Además de las imágenes cinematográficas que han burlado distintas censuras en diferentes períodos definidos por dictaduras o por la ignorancia. Es por todo lo anterior que sigue siendo una dicha el compartir o recibir imágenes en cualquier expresión que se elija.

⁸¹ Georges Didi-Huberman. *op. cit.* p.3.

Conclusiones

Sabemos que la imagen no es exclusiva del teatro, ni del cine, y al comenzar esta investigación tenía la ferviente esperanza de que la imagen pudiese ayudarnos a establecer vasos comunicantes: conocer cómo son las relaciones en otras partes del mundo, mirar de manera imparcial y respetuosa; ya que la imagen también se construye a partir de creencias culturales que nos rodean, es complejo encontrar su esencia y transmitirla (o recibirla).

De tal manera que no puedo generalizar al hablar de las imágenes que en mí sí han configurado un cambio y un reconocimiento, no obstante cada uno establece su propia relación con las imágenes, ya que el universo personal se distingue y nos distingue en tanto la pre-comprensión que tenemos del mundo.

Hablar de imagen es referirse a nosotros mismos, a nuestras percepciones, a nuestra memoria, no se puede dissociar y visualizarla como hecho aislado, es muy común que la imagen se lea tal vez más allá de nosotros mismos, que se magnifique y se cargue de sentido de acuerdo a las propias necesidades de quienes construyen ídolos, figuras, objetos de veneración, etc., para intentar satisfacer el “hueco” o vacío que todos compartimos.

Después de exponer algunas voces especializadas acerca de la imagen, es relevante distinguir que la mayoría de ellas provienen de teóricos alemanes, de hecho es de Alemania donde encontré estudios arduos para adentrarse a ella, sin embargo no esperaba encontrar tantas publicaciones traducidas al español. La diversidad de textos que me aportó *Filosofía de la imagen*, es de agradecerse profundamente. Reconozco que no poseo conocimiento suficiente para entender por mí misma algunos planteamientos filosóficos, sin embargo lo importante es que atendí voces que, si bien no comprendo del todo, sí me sirvieron para argumentar mi hipótesis, es decir, sí tuve un nivel de comprensión desde mi perspectiva. Cabe señalar que deseo seguir indagando acerca de la imagen, desarrollar más el tema, entenderlo mejor y distinguirlo en el idioma original, ya que percibo cierta dificultad cuando nos basamos en traducciones de textos filosóficos.

Durante la investigación intuí que mi hipótesis podría ser refutada, porque parece sostenerse en la subjetividad y el único recurso de defensa de la misma, es mi propia experiencia. Qué objeción podría encontrarle si yo misma la planteé. Sin embargo puedo asegurar que me serví de los medios necesarios para reflexionar desde la práctica escénica, hasta el diálogo que intenté con la filosofía. Procuré no sobreponer mi experiencia a la teoría, porque ésa no era la finalidad, sino la de encontrar la comprobación de mi hipótesis. No obstante al tener presente a Paul Ricoeur (cabe destacar que mi primer acercamiento a dicho hermeneuta fue durante mi tesis) y comprender que la *mimesis* es “cíclica”, pude deducir que la actuación no fue el detonador de mi percepción de las imágenes, lo que trajo consigo la actuación fue la consciencia del acto, pero si yo no hubiera mirado a través de la religión y el arte, por ejemplo, tal vez no hubiera querido accionar en el escenario, hacer *mimesis* de mi mundo. También estoy consciente que antes de que tuviera mi primera clase de actuación, había establecido un discurso personal con la cinematografía; el mundo de las imágenes en movimiento ya se había adueñado de mi pensamiento.

La actuación me ofreció vínculos con mi mundo interior, por lo que considero que mi mirada se refiguró, las consecuencias que trajo consigo detonaron algunas preguntas como: qué es lo que me motiva, en qué creo y por qué, qué me indigna o me maravilla, mismas que considero importantes porque van de la mano con la percepción natural que tengo del mundo exterior y a la vez se vinculan con mi mundo interior, lo que me ayuda a compaginar con las *mimesis* y saber cómo se traducen o en qué.

Con mi experiencia en las clases de actuación me di cuenta que a partir de los estímulos con los que cada uno establece un sentido particular, las imágenes “reviven” de modo casi automático en cada uno de nosotros, ya que surge una relación con mi memoria, imaginación y experiencia. Si bien en mi niñez yo me apoyaba de la imaginación, no fue hasta que tuve prácticas escénicas que fui consciente de dicho proceso.

Reconozco una ganancia importante que me ofreció este trabajo, la consciencia en la actuación no surgió durante mis clases, sino cuando

reflexionaba respecto por qué algunas veces hacía una escena bien y otras tantas mal, había olvidado mis vivencias en las clases y sólo me enfocaba en repetir y repetir, pero sin reflexionar, por lo que a la actuación la tomé como el eje de este recorrido, porque con ella establecí vínculos en las reflexiones y además me había percatado que algo en mí se había modificado. Cuando reflexioné sobre los cambios que obtuve con el antes y después de la carrera, pude vislumbrar lo que trajo consigo la actuación.

Existe una dialéctica entre la construcción de la mirada ante las imágenes en movimiento y el proceso de construir un personaje, ya que en ambos intervienen la imaginación, la memoria y la experiencia en su propio proceso de evolución o “asentamiento” dentro de nosotros mismos.

Nuestra mirada se afecta con todo lo que recibimos del mundo, quizá entonces tendríamos que intentar distinguir lo que nos impresiona de manera consciente o inconsciente, para así construir de modo más libre y desautomatizado el cómo nos acercamos al proceso de interpretación de la vida.

A lo largo de esta investigación se acrecentaron mis inquietudes, principalmente: ¿por qué las expresiones humanas han sido censuradas, por qué si cierto gobierno no quiere que sus habitantes vean ciertas películas, se censuran?, o si ciertas religiones o ramificaciones de las mismas evitan que se haga teatro, no se hace. Cuando descubro que la imaginación inicia en la niñez y que de acuerdo a la edad, ésta se va difuminando, entonces pregunto ¿cómo se sigue alimentando?, una de las claves para mí ha sido la lectura y es fantástico el que las palabras generen imágenes como lo he estado describiendo en la tesis. Uno de los hallazgos más importantes que he conseguido aquí, ha sido valorar la importancia de la imaginación, la memoria, la experiencia y, ante todo, que también es una parte fundamental del conocimiento.

El cine y el teatro dan posibilidades de vivir, pero en consecuencia con sus contextos pueden lograr, con sólo una imagen, que una lágrima derrumbe construcciones internas irreconocibles. El cine y el teatro alimentan el alma, nos hacen recordar que somos humanos y que siempre ha sido nuestro deseo ver a otros actuar ante adversidades o alegrías y si llega a atraparnos las neuronas

espejo, nos invita también a actuar. La representación trae consigo reconocimiento.

El cine y el teatro han cambiado mi manera de mirar y no me refiero a un cambio de ideología, sino a una ayuda de re-significación de mi entorno, me ayudaron a coexistir con otredades y a respetarlas, porque algo que me ha enseñado el teatro es apreciar la comunicación entre nosotros, a entender y saber que sí existe una manera de vivir en tranquilidad, no es una utopía, es el poder del teatro y es por eso que ha durado tantos siglos entre nosotros, dialoga y se adapta a sociedades en las que pareciera que ha sido sepultado, el teatro ha dado voz a múltiples deseos, el teatro se ha convertido “en humano”, lo ha logrado al ser instante, al ser efímero como nosotros.

En suma con lo anterior, regreso a los objetivos que planteé al inicio de esta tesis: “plasmear en palabras las imágenes que experimenté en cada proceso de mis clases de actuación”. Fue un proceso engañoso porque en ocasiones se trataba de recordar y no puedo asegurar qué sucedió exactamente con lo que evocó mi memoria, por eso me valí de bitácoras o apuntes para no distorsionar mis percepciones. Las experiencias que recordaba y validaban las bitácoras, las compartí con palabras, traté de ser específica, pero no al grado de que se convirtiera en un diario personal.

El siguiente objetivo fue: “emplear vasos comunicantes con mis clases de actuación y con películas de Alfred Hitchcock principalmente para reflexionar acerca de la construcción de imágenes y cómo se complementan entre sí.” Mientras describía las imágenes que escogí de las películas, trataba de vincularlas con mi experiencia, en la mayoría sí encontré caminos que se conectaban y en otros casos Hitchcock como realizador me permitió obtener reflexiones sobre la actuación.

Y el último objetivo: “subrayar la importancia de la imagen no como objeto reproducible sin sentido y delegado a la mera copia, ya sea en la memoria, imaginación, o durante cada representación teatral y cada vez que se ve una película, sino como un diálogo entre imagen, memoria e imaginación.”

Con esta tesis se puede vislumbrar la imagen a la que me refiero, no es la imagen que sirve como ilustración en la publicidad, sino que tiene un fin de prefigurar, configurar o refigurar los entornos en los que se instala, aquellos que asustan por la verdad que contienen, pero que maravillan aquellas que detienen el tiempo y hasta la respiración. Las imágenes que no se encierran en una sola interpretación, sino aquellas que generan grados nuevos de reflexiones cada vez que se miran o se contemplan. Sé que esas imágenes sí existen, miré “su fantasma” y claramente me faltaban bases sólidas que concordaran conmigo o refutaran mi pensar, para así poner a temblar mis creencias; la imagen está en todos lados, en nuestro interior, sólo hay que darle un lugar o aceptación. Las imágenes que brindan los cineastas, escritores o los actores son como “fantasmas” que deambulan en nuestras vidas, para recordarnos, escucharnos, reconocernos, y así no parecer autómatas, sino para pensar y sentir por nosotros mismos.

APÉNDICE I

En este apéndice ofrezco relaciones que encuentro entre los cineastas que menciono en mi investigación: Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Akira Kurosawa y Alfred Hitchcock. ¿Por qué? es importante conocer la cercanía que tenían entre ellos, especialmente al haber sido espectadores de sus películas.

Opté por agregar voces de estos cineastas para conocer (o tal vez reconocer) sus influencias que existían entre ellos. Si bien Hitchcock no menciona a Kurosawa, a Bergman o a Tarkovski, no se puede deducir tajantemente que no los conocía o que los ignoraba, puedo decir que sus influencias eran vertidas en la pantalla y no en papel como lo hicieron Kurosawa, Bergman y Tarkovski; y no me refiero a que ellos no lo hacían en la pantalla, sino que en este apéndice puedo mostrar que escribieron sus pensamientos o alguien más lo hizo.

Todo lo anterior me ayudó a replantear mi mirada en el sentido de que tal vez ellos realizaron una película por la influencia de otra película ya sea de Kurosawa, Hitchcock, Bergman o Tarkovski. Ellos son contemporáneos, supieron de las mismas crisis, descubrimientos o guerras, pero no por eso significa que vivieron los acontecimientos de igual manera y eso se constata en sus películas, no eran de los mismos países pero los cuatro no se quedaron en su país de origen hasta su muerte por lo que creo que en algún momento pudieron encontrarse.

En cierta manera su mirada también se “impresionó” al ver películas de cada cineasta y puede ser que los “marcaron” de algún modo. Es en la realización de este apéndice en donde me percaté “lo pequeño que es el mundo”, ¿qué habrá pensado Kurosawa al ver *The Birds*?, ¿Tarkovski que sintió al ver *Seven Samurais*?, ¿Bergman “conoció” su mundo espiritual por Tarkovski? No sabré las respuestas, ni tampoco cómo utilizaron todo ese sentir, pensar o reconocimiento en sus películas o en alguna otra actividad, pero sí sé que al igual que ellos ocupé mis impresiones, mis preguntas para contestarlas o verbalizarlas en esta indagación y que es sorprendente pensar que entre ellos aún sigue habiendo algún punto de comunicación aunque sea “místicamente”.

Alfred Hitchcock (1899-1980)

En 1915 descubrió el cine con *El nacimiento de una nación*, de Griffith y se convirtió en un gran lector y observador de la gente. En 1920 comenzó a trabajar para la Famous Players Lasky, una compañía cinematográfica donde se especializó en hacer rótulos para las películas mudas. En dicha empresa trabajó de todo: guionista, director de arte, ayudante de dirección. En 1926 dirige su primera película *El jardín de la alegría (The Pleasure Garden)*, sin embargo, no será hasta su tercer largometraje *El enemigo de las rubias (The Lodger)* donde se encuentra un estilo auténticamente hitchcockiano. En 1937 Hitchcock arribó en Nueva York; en 1938 firmó un contrato con David O. Selznick, en donde realiza la película *Spellbound*. En 1954 firma contrato con la Paramount donde realizó películas como: *Rear Window* y *Vertigo*.

Ingmar Bergman (1918- 2007)

Bergman cursó estudios en la Universidad de Estocolmo y obtuvo la licenciatura en literatura e historia del arte. Hasta 1942 dirigió el teatro universitario y, posteriormente, fue ayudante de dirección del Gran Teatro Dramático de Estocolmo. En 1943, la productora Svensk Filmindustri (SF) lo contrató para el departamento de guiones. Con la película *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens Leende, 1955)* alcanzó el éxito en el Festival de Cannes de 1956 en donde Bergman se convirtió en el autor de moda dentro del cine europeo.

“Mi primer descubrimiento de Tarkovski fue como un milagro. De repente me hallaba junto a la puerta de acceso a un recinto en el que yo siempre había querido entrar, pero cuya llave jamás me había sido dada, y en el que Tarkovski se movía libre y confiadamente. Me sentí animado, estimulado: alguien había expresado aquello que yo siempre quise decir, sin saber cómo. Tarkovski es para mí el más importante. Ha creado un lenguaje nuevo, que se corresponde con la esencia del cine, porque presenta la vida como reflexión, la vida como un sueño. Tarkovski no da explicaciones, ¿por qué tendría que explicarse? Él es un

espectador, capaz de poner en escena sus visiones en el más difícil, pero de cierta forma, el más complaciente de los medios.”

“Creo que es un técnico muy bueno [Hitchcock]. Y tiene algo en *Psicosis*, es una de sus películas más interesantes por la rapidez con la que fue realizada, con medios muy primitivos. Tenía poco dinero, y esta película dice mucho acerca de él, no cosas muy buenas. Él es totalmente infantil, y me gustaría saber más – no, no quiero saber – sobre su comportamiento con, o, mejor dicho, contra las mujeres. Pero esta película es muy interesante”.

Ingmar Bergman

Ingmar Bergman enumeró sus 11 películas favoritas entre ellas están: *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) y *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1971).

Andrei Tarkovski (1932-1986)

Irrumpió en el panorama cinematográfico internacional en 1962 con su primer filme, *La infancia de Iván*, vencedora en el festival de Venecia. Cuatro años después filmó la que es considerada su obra maestra, *Andrei Rublev*, secuestrada por el régimen soviético. Su permanente preocupación por el estrecho espacio concedido a la faceta espiritual del hombre en la sociedad moderna le llevó a adaptar cinematográficamente obras clásicas de la ficción especulativa, como *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979), títulos ambos de fuerte empaque visual y pausado desarrollo. El director ruso, que se había exiliado en 1984, hizo su última película *El Sacrificio* con dinero francés y sueco; ganó el Gran Premio Especial del Jurado en Cannes, el Premio Internacional de la Crítica y el Premio Ecuménico.

“Existen dos categorías básicas de directores de cine. Una consiste en aquellos que buscan imitar el mundo en el que viven, y otros que buscan crear su propio mundo. La segunda categoría contiene a los poetas del cine, Bresson, Dovzenko, Mizoguchi, Bergman, Buñuel y Kurosawa, los nombres más

importantes del cine. El trabajo de estos cineastas es difícil de distribuir: refleja sus aspiraciones internas y esto siempre es contrario al gusto público. Esto no significa que los cineastas no quieren ser comprendidos por su audiencia. Sino que ellos mismos tratan de reconocer y entender los sentimientos íntimos de la audiencia.”

Andrei Tarkovski

En 1972, Tarkovski enumeró sus 10 películas favoritas entre ellas: *Winter Light* (*Nattvardsgästerna*, Ingmar Bergman, 1963), *Wild Strawberries* (Ingmar Bergman, 1957). *Seven Samurai* (Akira Kurosawa, 1954) y *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).⁸²

⁸² Sin autor. *Las diez películas favoritas de Andrei Tarkovsky*. <http://enfilme.com/notas-del-dia/las-diez-peliculas-favoritas-de-andrei-tarkovsky>.

In 1972 Andrei Tarkovsky told Leonid Kozlov about his favourite films. Tom Lasica recently talked with the critic

Tarkovsky's choice

I remember that wet, grey day in April 1972 very well. We were sitting by an open window and talking about various things when the conversation turned to Otar Ioseliani's film 'Once Upon a Time There Lived a Singing Blackbird'.

"It's a good film," said Tarkovsky and immediately added, drawing out his words, "though it's, well, a little bit too..." He fell silent with the sentence half finished, his eyes screwed up. After a moment of intense reflection, he bit his fingernails and continued decisively, "No! No, it's a very good film!"

It was at this point that I asked Tarkovsky if he would compile a list of his favourite ten or so films. He took my proposition very seriously and for a few minutes sat deep in thought with his head bent over a piece of paper. Then he began to write down a list of directors' names - Buñuel, Mizoguchi, Bergman, Bresson, Kurosawa, Antonioni, Vigo. One more, Dreyer, followed after a pause. Next he made a list of films and put them carefully in a numbered order. The list, it seemed, was ready, but suddenly and unexpectedly Tarkovsky added another title - 'City Lights'.

This is the final version of the list he made: 1. 'Le Journal d'un curé de campagne'; 2. 'Winter Light';

3. 'Nazarin'; 4. 'Wild Strawberries'; 5. 'City Lights'; 6. 'Ugetsu Monogatari'; 7. 'Seven Samurai'; 8. 'Persona'; 9. 'Mouchette'; 10. 'Woman of the Dunes' (Teshigahara).

After the list had been typed and signed "16.4.72 A. Tarkovsky", we returned to our conversation, during which he quite naturally changed the subject and started with his gentle sense of humour to talk about something of no importance. Looking back at the list today, 20 years on, it strikes me how clearly his choices characterise Tarkovsky the artist.

Like the numerous top tens submitted by directors to various magazines over the years, Tarkovsky's list is highly revealing. Its main feature is the severity of its choice - with the exception of 'City Lights', it does not contain a single silent film or any from the 30s or 40s.

The reason for this is simply that Tarkovsky saw the cinema's first 50 years as a prelude to what he considered to be real film-making. And though he rated highly both Dovzhenko and Barnet, the complete absence of Soviet films from his list is perhaps indicative of the fact that he saw real film-making as something that went on elsewhere. When considering this point, one also needs to bear in mind the polemical attitude that Tarkovsky became imbued with through his experience as a film-maker in the Soviet Union.

For Tarkovsky, the question lay not in how beautiful a film-maker's art can be, but in the heights that Art can reach. The director of 'Andrei Rublev' strove for the most profound spiritual tension

and extreme existential self-exposure in all his work and was ready to reject anything and everything that was incompatible with this end. His list, which includes three films by Bergman, undoubtedly reflects his taste both as a director and as a viewer - but the latter is subordinate to the former.

As the way he began to compile his top ten shows, this is not only a list of Tarkovsky's favourite films, but equally one of his favourite directors. Tarkovsky's and Bergman's "elective affinity" was noted long ago, well before 'Sacrifice'. But Bresson's film does not come top of the list by chance: Tarkovsky considered him to be a supreme creative individual. "Robert Bresson is for me an example of a real and genuine film-maker... He obeys only certain higher, objective laws of Art... Bresson is the only person who remained himself and survived all the pressures brought by fame."

It would seem to me that the unexpected appearance of 'City Lights' in the list can be explained similarly. What mattered most to Tarkovsky was not so much the film's cinematographic achievements or any philosophical points it made, but rather the comprehensive nature of Chaplin's self-realisation as a director. "Chaplin is the only person to have gone down into cinematic history without any shadow of a doubt. The films he left behind can never grow old."

The essence of Tarkovsky's top ten films shows nothing less than his own manifesto for authorial film-making. Tarkovsky's list was printed in 'Kinovedcheskie zapiski' 14, 1992

Akira Kurosawa (1910-1998)

Fue el séptimo hijo de Isamu un oficial de carrera descendiente de samurais y de Shima Kurosawa, perteneciente a una rica familia de comerciantes. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de Tokio. Comenzó en 1936 a ejercer como guionista y ayudante de dirección del director Kajiro Yamamoto en los estudios Toho, en Tokio. Rodó sus primeras películas bajo el ambiente de nacionalismo exacerbado de la Segunda Guerra Mundial y tuvo que sufrir la “supervisión artística” de las autoridades. Comenzó a ser reconocido internacionalmente con su duodécima película como director, *Rashomon* (1950), protagonizada por Toshiro Mifune⁸³, que en plena posguerra abre las puertas del cine japonés a Occidente al ganar el León de Oro de la Mostra de Venecia. En 1990 le otorgaron un Óscar honorífico al conjunto de su obra.

En una lista sobre sus 100 películas favoritas, Kurosawa menciona a: *The birds* (*Los pájaros*, Hitchcock, 1963, EUA). *Solyaris* (*Solaris*, Tarkovski, 1972, URSS) y *Fanny och Alexander* (*Fanny y Alexander*, Bergman, 1982, Suecia).

En julio de 1988, Ingmar Bergman cumplió 70 años. A modo de gesto conclusivo, el director publicó sus memorias con el título *Linterna mágica*, en donde aseguró que “probablemente lamentaría el hecho de no hacer más películas”.

Como respuesta, Akira Kurosawa, le envió una carta en la que cuestionaba esta renuncia y, a cambio, daba sus razones por la cual Bergman podía pensarla dos veces antes de abandonar la creación fílmica⁸⁴:

⁸³ Consagrado actor japonés colaborador de películas de Akira Kurosawa entre ellas *Los siete samuráis*, *Rashomon* y *Trono de sangre*. Nació en Qingdao, China el 1 de abril de 1920 y murió en Japón el 24 de diciembre de 1997.

⁸⁴ Faena Aleph (seudónimo). *Sobre la edad y la creatividad: la carta de Kurosawa a Bergman*. <http://culturainquieta.com/es/cine/item/11437-sobre-la-edad-y-la-creatividad-la-carta-de-kurosawa-a-bergman.html>.

Dear Mr. Bergman,

Please let me congratulate you upon your seventieth birthday.

Your work deeply touches my heart every time I see it and I have learned a lot from your works and have been encouraged by them. I would like you to stay in good health to create more wonderful movies for us.

In Japan, there was a great artist called Tessai Tomioka who lived in the Meiji Era (the late 19th century). This artist painted many excellent pictures while he was still young, and when he reached the age of eighty, he suddenly started painting pictures which were much superior to the previous ones, as if he were in magnificent bloom. Every time I see his paintings, I fully realize that a human is not really capable of creating really good works until he reaches eighty.

A human is born a baby, becomes a boy, goes through youth, the prime of life and finally returns to being a baby before he closes his life. This is, in my opinion, the most ideal way of life.

I believe you would agree that a human becomes capable of producing pure works, without any restriction, in the days of his second babyhood.

I am now seventy-seven (77) years old and am convinced that my real work is just beginning.

Let us hold out together for the sake of movies.

With the warmest regards,

Akira Kurosawa

Este artículo fue escrito por Kurosawa, quien compartió su experiencia de ver *Solaris* (1972) en compañía del director ruso, Andrei Tarkovski. El texto fue publicado originalmente en el periódico “Asahi Shinbun” el 13 de mayo de 1977. También apareció en “Nihonkai Eigasha”, en junio de 1978.

A continuación la transcripción:

Tarkovski y Solaris por Akira Kurosawa

Conocí a Tarkovski, por primera vez, cuando asistí a mi almuerzo de bienvenida en el Mosfilm⁸⁵ durante mi primera visita a la Rusia Soviética. Él era pequeño y delgado, parecía un poco frágil, y al mismo tiempo excepcionalmente inteligente y extraordinariamente sagaz y sensible. Pensé que de alguna manera se parecía a Toru Takemitsu⁸⁶, pero no sé por qué. Luego se disculpó diciendo: “Todavía tengo trabajo que hacer”, y desapareció, y después de un rato oí una gran explosión que ocasionó que todas las ventanas de cristal del comedor temblaran. Al verme sorprendido, el jefe de la Mosfilm dijo con una sonrisa significativa: “¿Sabes? Otra guerra mundial no se llevará a cabo. Tarkovski acaba de lanzar un cohete. Este trabajo con Tarkovski, sin embargo, ha demostrado ser una gran guerra para mí.” Esa fue la manera en que descubrí que Tarkovski estaba filmando *Solaris*.

Después del almuerzo, visité el set de *Solaris*. Allí estaba. Vi un cohete quemado, estaba allí, en la esquina del conjunto de la estación espacial. Lo siento; me olvidé de preguntarle cómo había filmado el lanzamiento del cohete en el set. El conjunto de la base del satélite estaba muy bien hecho, y seguro con un costo enorme, porque todo su espesor estaba fabricado de duraluminio⁸⁷.

Brillaba ese frío y metálico plateado, y me encontré con los rayos de luz de color rojo, azul o verde que delicadamente guiñaban desde las bombillas eléctricas

⁸⁵ Mosfilm (Мосфильм) es un estudio cinematográfico ruso fundado en Moscú en 1920. Hasta el final de la Unión Soviética, Mosfilm produjo más de 3.000 películas. Su producción incluye obras que van desde los trabajos de los principales directores soviéticos, como Andrei Tarkovski o Serguéi Eisenstein.

⁸⁶ Fue un compositor de música, que exploró los principios de la composición musical propios de la música clásica occidental y la tradición musical japonesa. (8 de octubre, 1930–20 de febrero, 1996).

⁸⁷ Aleación ligera de aluminio con magnesio, cobre y manganeso que es tan duro como el acero y tiene gran resistencia mecánica.

colocadas sobre los equipos alineados. Y por encima del techo del pasillo había dos carriles de duraluminio de los cuales colgaron una pequeña rueda de una cámara que podría moverse libremente dentro de la base de satélite.

Tarkovski me guio por el set, explicándomelo todo tan alegremente como lo haría un niño al que se le da la oportunidad de oro para mostrarle a alguien su caja de juguetes favoritos. Bondarchuk⁸⁸, que vino conmigo, le preguntó sobre el costo del conjunto, y quedó con sus ojos bien abiertos cuando Tarkovski le contestó. El costo era tan enorme: alrededor de 600 millones de yenes⁸⁹. Bondarchuk, que dirigió ese gran espectáculo llamado *Guerra y Paz*⁹⁰, se quedó asombrado.

Ahora me doy cuenta de por qué el jefe de la Mosfilm dijo: “Era una gran guerra para mí”. Pero se necesita un enorme talento y esfuerzo para aceptar el enorme costo. “Esta es una tremenda tarea”. Yo miré de cerca a su espalda cuando él me estaba llevando por todo el set con mucho entusiasmo.

Respecto a *Solaris* me encuentro con mucha gente quejándose de que es un filme demasiado largo, pero yo no lo creo. Ellos encuentran demasiado larga la descripción de la naturaleza en las escenas introductorias, pero estas capas de la memoria de despedida a la naturaleza terrenal los sumerge profundamente debajo de la parte inferior de la historia después de que el personaje principal ha sido enviado en un cohete a la base de la estación de satélite en el universo, y casi se tortura el alma del espectador como una especie de irresistible nostalgia hacia la naturaleza de la madre tierra, que se asemeja a la nostalgia. Sin la presencia de secuencias hermosas de la naturaleza de la tierra como una larga introducción, no se podía hacer que el público conciba directamente el sentido de ‘no tener camino’ albergado por el pueblo “encarcelado” dentro de la base satelital.

Vi esta película a altas horas de la noche en una sala de visualización previa en Moscú por primera vez, y pronto sentí que mi corazón estaba adolorido y sumido en agonía con el deseo de regresar a la tierra lo más rápido posible.

⁸⁸ Serguéi Bondarchuk fue un director de cine, guionista y actor soviético de origen ucraniano. A la edad de 32 años se convirtió en el actor soviético más joven en conseguir la máxima distinción, “el Artista del pueblo de la URSS”.

⁸⁹ Moneda utilizada en Japón.

⁹⁰ Presupuesto de 6 millones de dólares. Película estrenada en 1956.

Maravilloso progreso en la ciencia que han podido disfrutar, pero ¿dónde va a conducir a la humanidad después de todo? Esa emoción temerosa es la que la película logra evocar en nuestra alma. Sin ella, una película de ciencia ficción no sería nada más que una pequeña fantasía.

Estos pensamientos iban y venían mientras yo estaba mirando la pantalla. Tarkovski estaba junto a mí entonces. Él estaba en la esquina del estudio. Cuando la película terminó, se puso de pie, mirándome como si se sintiera tímido. Yo le dije: “Muy bien. Me hace sentir miedo de verdad”. Tarkovski sonrió con timidez, pero felizmente. Y brindamos con vodka en el restaurante del Instituto de Cine. Tarkovski, que no bebía normalmente, bebió mucho vodka, y fue tan lejos como para apagar el altavoz desde el que la música había flotado en el restaurante, y comenzó a cantar el tema del samurái que aparece en *Seven Samurai* con toda su voz. Me le uní. Porque yo estaba en ese momento muy feliz de encontrarme a mí mismo viviendo en la Tierra. *Solaris* hace que el espectador sienta eso, e incluso este único hecho nos muestra que *Solaris* no es ninguna película ordinaria de ciencia ficción. De alguna manera provoca terror puro en nuestras almas. Y es bajo el dominio total de las intuiciones profundas de Tarkovski.

Debe haber muchas, muchas cosas todavía desconocidas para la humanidad en este mundo: el abismo del cosmos que un hombre tenía que mirar, los extraños visitantes en la base de satélites, el tiempo corriendo en sentido inverso, de la muerte a la vida, el sentido extrañamente conmovedor de la levitación, el hogar que está en la mente del personaje principal. Me parece que el sudor y las lágrimas se deben a su agonía desgarradora que padece todo su ser. Y lo que nos hace temblar es el plano que muestra la ubicación de Akasaka Mitsuke, Tokio, Japón. Con un hábil uso de espejos, flujos de faros y luces de coches, amplificó la imagen de la futura ciudad. Cada plano de *Solaris* es testigo de los deslumbrantes e inherentes talentos de Tarkovski.

Muchas personas se quejan de que las películas de Tarkovski son difíciles, pero yo no lo creo. Sus películas sólo muestran cuán extraordinariamente sensible es Tarkovski. Después de *Solaris*, él hizo una película titulada *El espejo*. Este filme entra en diálogo con los preciados recuerdos de su infancia, y mucha

gente dice de nuevo que es inquietantemente difícil. Sí, a primera vista, parecería no tener un desarrollo racional de su narración. Pero tenemos que recordar: es imposible que, en el alma de nuestros recuerdos de la infancia, deban ordenarse en una secuencia lógica y estática.

Un tren extraño de fragmentos de imágenes de la memoria, destrozados y rotos pueden causar la poesía en nuestra infancia. Una vez que estás convencido de su veracidad, puedes encontrar que *El espejo* es una película fácil de entender. Pero Tarkovski permanece en silencio, sin decir cosas así en absoluto. Su misma actitud me hace creer que tiene posibilidades maravillosas en su futuro.

No puede haber un futuro brillante para los que están dispuestos a explicar todo acerca de su propia película.⁹¹

Fernando Zamora Águila:

Lugar y fecha de Nacimiento: Joquicingo, Estado de México, 27 de octubre de 1957. Licenciatura en Letras Modernas (Letras Francesas). Titulado con Mención Honorífica. Tesis: *El realismo de Flaubert y Robbe-Grillet*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Doctorado en Filosofía. Graduado con Mención Honorífica. Tesis: *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*.

⁹¹ Fernando Escobar Páez. *Tarkovski y Solaris*.
<https://hombreaproximativo.wordpress.com/2016/08/12/tarkovsky-y-solaris-por-akira-kurosawa/>

APÉNDICE II

Neuronas espejo

Hace dos décadas, un grupo de científicos se dedicó a estudiar las neuronas y gracias a un experimento realizado en monos, descubrió que existía un grupo de neuronas llamadas espejo. Su descubrimiento desató una serie de discusiones y estudios al respecto pero puso en el mapa a Giacomo Rizzolatti, el neurobiólogo que las descubrió.

Hoy en día se sabe que estas neuronas, también conocidas como neuronas especulares, se relacionan con objetivos específicos. Están activas en cualquier animal o individuo al momento de llevar a cabo una acción o bien observar esa misma acción, es decir, aquello que indica un proceso de asimilación y aprendizaje sobre lo que nos rodea. En pocas palabras: la adaptación.

Un ejemplo de ello es ver a un individuo observar a un bailarín o un gimnasta. Al hacerlo siente una necesidad de realizarlo por sí mismo. Esto se debe al trabajo de las neuronas espejo que buscan reflejar la actividad que se está observando.

Las neuronas espejo reproducen la misma actividad neural correspondiente a la acción percibida. Pero no llevan a cabo la conducta de manera externa, sino lo que corresponde a una representación mental de la acción. En otras palabras, aquello que moviliza una respuesta neuronal refleja en el cerebro.

Estas neuronas están ubicadas en la corteza frontal inferior del cerebro. El que su ubicación esté muy cerca de la zona del lenguaje les permitió a los investigadores analizar la relación existente entre el lenguaje y la imitación de gestos y sonidos.

De acuerdo a varias publicaciones hechas por académicos investigadores del tema, las neuronas espejo juegan un papel fundamental en la psicología, pues explican actitudes y comportamientos como la empatía, el aprendizaje por imitación, la conducta de ayuda a los demás, entre muchos otros.

Sin embargo existen dos corrientes frente a las neuronas espejo, pues mientras está el grupo de investigadores que afirma que las neuronas no

responden a gestos sin sentido o a sonidos al azar, Greg Hickok de la Universidad de California, afirma que las neuronas espejo no tienen un papel central en la empatía, el habla, el autismo y la comprensión. De acuerdo a Hickok, las neuronas espejo proporcionan el mecanismo neutral para la fijación de significados a las acciones motoras.

Quizá pasarán muchos años antes de que los científicos logren ponerse de acuerdo, pero lo que resulta fascinante es el saber que aún falta mucho por descubrir dentro del cerebro humano.⁹²

Memoria y Recuerdo:

Ya Platón hablaba de diferencia entre memoria y el recuerdo. Pero en este caso el fundamento de la diferencia es distinto: la memoria sería la facultad del recordar sensible, la retención de impresiones, en tanto el recuerdo sería un acto espiritual, es decir, el acto por medio el alma ve en lo sensible lo inteligible de acuerdo con los modelos o arquetipos contemplados cuando estaba desprendida de las cadenas y del sepulcro del cuerpo. Según William James, la memoria debe referirse al pasado de la persona que la posee⁹³.

Imaginación:

Esta representación es necesaria con el fin de facilitar diversos modos de ordenación de las “presentaciones”, sin las re-presentaciones que hace posible la imaginación no sería posible el conocimiento. Esta relación entre “conocimiento” e “imaginación” puede parecer sorprendente a quien considere que el vocablo “imaginar” significa sólo “puro fantasear” sin ninguna base real. Sin embargo, la estrecha relación entre imaginación y función cognoscitiva ha sido admitida por varios autores modernos por ejemplo Hume⁹⁴.

⁹² Fundación UNAM. *Neuronas espejo*. <http://www.fundacionunam.org.mx/arte-y-cultura/las-neuronas-espejo/>

⁹³ José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Tomo II. p. 174-175.

⁹⁴ *Ibidem*. Tomo I. p. 913.

Apéndice III

Elogio de la sombra

Jorge Luis Borges

La vejez (tal es el nombre que los otros le dan)
puede ser el tiempo de nuestra dicha.
El animal ha muerto o casi ha muerto.
Quedan el hombre y su alma.
Vivo entre formas luminosas y vagas
que no son aún la tiniebla.

[...]

Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas;
Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar;
el tiempo ha sido mi Demócrito.
Esta penumbra es lenta y no duele;
fluye por un manso declive
y se parece a la eternidad.
Mis amigos no tienen cara,
las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años,
las esquinas pueden ser otras,
no hay letras en las páginas de los libros.
Todo esto debería atemorizarme,
pero es una dulzura, un regreso.
De las generaciones de los textos que hay en la tierra
sólo habré leído unos pocos,
los que sigo leyendo en la memoria,
leyendo y transformando.
Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.
Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches,
entresueños y sueños,
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo,
la firme espada del danés y la luna del persa,
los actos de los muertos,
el compartido amor, las palabras,
Emerson y la nieve y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBERRO Pericay, Ramón. *Platón. Las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia*. España: Ed. RBA, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México: Editores mexicanos unidos, 1985.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Trad. Antonio López Ruiz. México: Ed. Paidós, 1992.
- BEUCHOT, Mauricio. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. México: Ed. Del lirio. BUAP, 2013.
- BLAY Fontcuberta, Antonio. *La personalidad creadora: técnicas psicológicas y liberación interior*. Barcelona: Ed. Índigo, 1963.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo I*. Trad. Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Ed. Artes y diseño, 2013.
- FERRATER Mora, José. *Diccionario de filosofía. Tomo I y II*. Buenos Aires: Ed. Sudamérica,
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. España: Ed. Sígueme. 1999.
- HETHMON, Robert. *El método del Actors Studio (Conversaciones con Lee Strasberg)*. Trad. Charo Álvarez. España: Ed. Fundamentos, 1986.
- KORSTANJE, Maximiliano. *La antropología de la imagen en Hans Belting*. Argentina: Revista Digital Universitaria, Facultad de Ciencias Económicas, 10 de julio 2008.

LAPOUJADE, María-Noel. *Filosofía de la imaginación*. México: Ed. Siglo XXI. 1998.

MARTÍNEZ, Elisa María. *Hitchcock: imágenes entre líneas*. España: Ed. Universidad de Valencia, 2011.

MÁSMELA, Carlos. “*Dialéctica de la imagen. Una interpretación del sofista de Platón*” España: Ed. Anthropos, 2006.

MELOT, Michael. *Breve historia de la imagen*. Trad. María Condor. España: Ed. Siruela, 2010.

MIGUEL Borrás, Mercedes. *La representación de la mirada. La ventana indiscreta (Hitchcock, 1954)*. Valencia: Ed. De la mirada, 1998.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Trad. Jaume Melendres. España: Ed. Paidós, 1998.

PLATÓN. *Diálogos*. Tomo V. Trad. Ma. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos. España: Ed. Gredos, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: Ed. Siglo XXI, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Tomás Segovia. Ed. Bilingüe. Ed. Sin Nombre. UAM. 2009.

SOFIA, Gabriele (coordinadora). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Trad. Juana Lor. España: Ed. Artezblai. 2010.

STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión*. Trad. Evangeline Morphos. Argentina: Emecé editores, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Trad. Miguel Bustos García. México: CUEC, UNAM, 2009.

TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Ed. Taurus, 1998.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Trad. Ramón G. Redondo. España: Alianza editorial, 2008.

WAGNER, Jan. Mitko Panov. *Narración natural. Narración visual*. México: CUEC-UNAM, 2016.

XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM, 2010.

ZAMORA Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Ed. FAD, UNAM, 2007.

ZEMIR, Seki. *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*. Trad. Amaya Bozal. España: Ed. Antonio Machado, 2005.

Apuntes de la clase de José Luis Ibáñez. Agosto 2013- Mayo 2014.

Apuntes de la clase de Natalia Traven. Agosto 2014- Mayo 2015.

Bitácora de la clase de Rafael Pimentel. Agosto 2012- Mayo 2013.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

ELKINS, James. *Un seminario sobre la teoría de la imagen*.
http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/09_elkins.pdf Trad.
Sergio Martínez Luna. Consultado el 21 de abril del 2016. Web.

ESCOBAR Páez, Fernando. *Tarkovski y Solaris*.
<https://hombreaproximativo.wordpress.com/2016/08/12/tarkovsky-y-solaris-por-akira-kurosawa/> . 12 de agosto 2016. Consultado el 14 de abril 2017. Web

FUNDACIÓN UNAM. *Neuronas espejo*. <http://www.fundacionunam.org.mx/arte-y-cultura/las-neuronas-espejo/>. 11 de septiembre 2013. Consultado el 14 de abril 2017. Web.

HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo (1958) Alternate Ending*. <https://www.youtube.com/watch?v=VJBSSkn0Ldw> Consultado el 16 de mayo 2017. Web.

MOXEY, Keith. *Los estudios visuales y el giro icónico*. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf Trad. Roberto Riquelme. Consultado el 23 de enero 2017. Web.

REAL Academia Española. *Concepto*. <http://dle.rae.es/?id=A7Kk6Zz> Consultado el 30 de enero 2017. Web.

_____. *Imagen*. <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>. Consulta el 17 de enero del 2017. Web.

_____. *Mimesis*. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=PHHa8xx>. Consultado el 23 de enero de 2017. Web.

_____. *Representación*. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=W4VMjJb>. Consultado el 17 de julio de 2017. Web.

SERRAT, Andrea. *Gottfried Boehm*. <http://solovemosloquemiramos.blogspot.com/2013/01/gottfried-boehm.html>. Consulta el 26 de enero 2017. Web.

FILMOGRAFÍA

Fanny y Alexander. (*Fanny och Alexander*, Ingmar Berman, Suecia-París-Alemania, 1982.)

Hitchcock/Truffaut. (Kent Jones, Francia-Estados Unidos, 2015.)

Rear Window. (Alfred Hitchcock, E.U.A., 1954.)

Sacrificio, El. (*Offret*, Andrei Tarkovski, Suecia-Francia-Reino Unido, 1986.)

Spellbound. (Alfred Hitchcock, E.U.A., 1945.)

Trono de sangre. (*Kumonosu jû*, Akira Kurosawa, Japón, 1957.)

Vertigo. (Alfred Hitchcock, E.U.A., 1958.)