

El cine como praxis de representación corporal

Pilar Gómez Diz

Universidad de Buenos Aires

Introducción:

El presente escrito propone una reflexión sobre el modo en que las prácticas representacionales de los relatos cinematográficos pueden ser pensadas a través de la metáfora de la corporalidad. Con el objetivo de abordar los alcances de la misma, se indagará, en primer lugar, el modo en el cual el cine puede ser entendido como un lenguaje a través de una recuperación de la propuesta de Iuri Lotman en *Estética y semiótica del cine*. Esta exploración sobre la posibilidad de considerar al cine como un sistema ordenado de signos utilizado para la comunicación, es decir, un lenguaje, permitirá a su vez establecer un paralelismo entre las relaciones de los elementos de los sistemas de signos con las de los componentes de la corporalidad humana.

Una vez establecida la vinculación entre el cine como lenguaje y el cine como corporalidad, mediante una recuperación de la noción de semiosfera tal como la entiende Lotman, se desarrollará un análisis sobre el modo en que el cine, entendido como corporalidad, es capaz de establecer relaciones con otras corporalidades. Partiendo de la idea de que el cine puede ser concebido como un sistema significativo corporal, se analizará cómo este sistema genera una relación directa con las corporalidades de los espectadores. A través de sus elementos visuales, sonoros, el cine no solo representa, sino que también interactúa con el cuerpo del espectador, moldeando su experiencia y percepción del mundo que se presenta en pantalla.

En vistas a este objetivo, se incorporarán los aportes de Hans George Gadamer sobre la noción de auto-olvido del lenguaje en *El hombre y el lenguaje (1965)* y de Paul Ricoeur acerca de la ideología en *Ciencia e ideología*, con el fin de problematizar la relación entre estas dos formas de corporalidad. Este análisis permitirá comprender cómo el cine,

entendido como un lenguaje corporal, moldea no solo la percepción de los espectadores, sino también sus formas de relacionarse con el mundo y con otros cuerpos.

El cine como lenguaje audiovisual:

La consideración del cine como un lenguaje constituye uno de los ejes centrales en los estudios dedicados a la teoría estética cinematográfica. Entre las numerosas contribuciones que han enriquecido la reflexión sobre los alcances de esta perspectiva, destacan los aportes de Iuri Lotman en lo relativo a considerar la práctica de representación audiovisual como un modo particular de construcción de sentido en el marco de un entramado semiótico más amplio. En *Estética y semiótica del cine*, Lotman reflexiona sobre la posibilidad de entender al cine como un lenguaje a partir de considerarlo un sistema de signos. Si se define el lenguaje como un sistema organizado de signos destinado a la comunicación, entonces, sin lugar a dudas, es plausible sostener que el cine puede identificarse como un lenguaje. Las prácticas de representación audiovisual, por medio del entramado de imágenes y sonidos, configuran una materialidad en la que la comunicabilidad del sistema es una característica definitoria indispensable. Todos los miembros que componen el equipo de realización de una película llevan a cabo su trabajo porque quieren transmitir algo a otros; la película es un mensaje concebido con vistas a la recepción de los espectadores. El receptor del audiovisual no es un elemento secundario en la construcción del mensaje, sino que el mismo ocupa un lugar central, en tanto horizonte hacia el cual está dirigido el film.

Ahora bien, así como para entender un mensaje verbal es necesario conocer el idioma en el que está escrito, para captar el sentido de la combinación visual y sonora de una película, es imprescindible comprender el lenguaje cinematográfico. Esto implica estar familiarizados con los códigos y convenciones que rigen la narración audiovisual, ya que, de lo contrario, el mensaje que la película intenta transmitir no podría llegar a los espectadores de manera efectiva.¹ Como sostiene Lotman “ Sólo cuando se comprende el lenguaje del cine se ve que no se trata de una copia servil mecánica de la realidad, sino de una recreación activa

¹ El hecho de que el mensaje sea recibido de forma efectiva no debe confundirse con la idea de captar lo que el autor, o el conjunto de autores si entendemos al cine como una práctica colectiva, quiso transmitir. Recibir el mensaje de modo efectivo consiste en que se vuelva posible un ejercicio interpretativo, lo cual requiere conocer las convenciones lingüísticas de este modo de comunicación simbólica.

donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conocimiento, proceso, a veces dramático, de la realidad ” (2008, p.10). Debido a los rasgos distintivos de la materialidad del soporte cinematográfico, ha existido la tendencia a identificarlo como el lenguaje que mejor refleja la realidad, en contraste con otros lenguajes como la pintura o la literatura, donde la transparencia de la transmisión se percibe como mediada por la figura autoral. Frente a la idea del lenguaje cinematográfico como espejo del mundo, cobra relevancia reconocer que el cine, como cualquier lenguaje, supone una codificación reglada que, al igual que la del resto de los lenguajes, ofrece una aproximación intencionalmente configurada. En este sentido, para reconocer dicha configuración, es vital tener un conocimiento respecto de los caracteres específicos que diferencian a los lenguajes audiovisuales de otras clases de lenguajes. Para recibir el mensaje, es imprescindible adentrarse verosímil que propone el filme, y para que este ingreso sea posible, resulta fundamental comprender las reglas que rigen el lenguaje cinematográfico.

Para que el mensaje del film pueda ser recibido, es necesario que el espectador esté familiarizado con el lenguaje cinematográfico; solo así la construcción de la imagen en movimiento podrá resultar verosímil. Este conocimiento implica reconocer que el arte audiovisual del cine no reproduce el mundo con el automatismo inherente a un espejo, sino que “convierte las imágenes del mundo en signos, él llena el mundo de significados. Los signos no pueden estar vacíos de significado; ellos tienen que portar información” (Lotman, 2008, p.21). La misión de los lenguajes audiovisuales no es reproducir aquello que representa , sino convertirlo de un elemento capaz de portar un significado a través de una práctica representacional específica. El cine no es un espejo del mundo, sino una práctica representacional cuyo arte radica en fragmentar el reflejo mediante un proceso de significación. A pesar de esto, el cine intenta al mismo tiempo conservar la creencia del espectador de que lo que está viendo es real. La construcción de la verosimilitud exitosa es aquella en la que el receptor del mensaje mantiene la creencia en la autenticidad de lo que observa. Tal como afirma Lotman “Cuanto más rotundo sea el triunfo del arte sobre la fotografía, tanto más necesario es que el espectador, con una parte de su razón, crea que está viendo una fotografía de la vida que el realizador no construyó, sino sorprendió” (2008, p.24).

De este modo, es posible reconocer que la práctica representacional de los lenguajes audiovisuales se caracteriza por una tensión permanente entre el conocimiento de sus reglas y el olvido de las mismas. Es necesaria la combinación de ambos elementos para que la recepción del mensaje ofrecido por el film se lleve a cabo de forma efectiva. Con el objetivo de evidenciar esta tensión inherente, Lotman postula que aquellos receptores que logran mantener dicha tensión se acercan al espectador ideal de cine. Un buen espectador es aquel que es capaz de distinguir entre el cine de ficción y el cine documental, y al mismo tiempo olvidarse momentáneamente de los métodos y elementos de la “cocina cinematográfica”. Por este motivo, el arte cinematográfico requiere de una emoción doble: “olvidar que se trata de una ficción y, al mismo tiempo, no olvidado. Sólo en el arte nos puede horrorizar un crimen y deleitar el actor en el papel del criminal” (Lotman, 2008, p.26). La mutilación transformativa de los cuerpos, a través del recurso del *body horror*, resulta efectiva para el espectador porque este conoce el lenguaje cinematográfico y, al mismo tiempo, olvida que lo que se le presenta en la pantalla es una construcción intencionada. El doble juego emocional permite que el espectador experimente una sensación de perturbación ante las imágenes, mientras su conocimiento de las reglas del lenguaje le da la posibilidad de comprender los significados del relato.² Sin el olvido el deleite no apreciaría y sin la comprensión estaría ausente el significado.

Dicho esto, vale la pena precisar la distinción que Lotman establece entre el cine de ficción y el cine documental, debido a la noción estrecha de ficción que puede suponer esta diferenciación. Para Lotman, un espectador que es incapaz de reconocer la distinción entre un tipo de film y otro está lejos de ser un espectador ideal, puesto que desconocería información relevante acerca de los lenguajes cinematográficos. Ahora, para poder trazar la distinción, es necesario comprometerse con la idea de que el documental posee un vínculo con aquello que pretende representar, diferente al que proponen los films denominados de ficción. Ambos representarían dos enfoques distintos, que un espectador conocedor de las

² El deleite visual que puede surgir al observar el tratamiento del cuerpo en films como *Videodrome* (1983) de David Cronenberg, *Raw* (2016) de Julia Ducournau o *The Substance* (2024) de Coralie Fargeat recae en el olvido del carácter ficcional inherente a cualquier representación audiovisual. Podemos cautivarnos por la mutilación corporal y la combinación de lo humano con lo monstruoso porque olvidamos que estamos viendo una película. Al mismo tiempo, el análisis interpretativo de la problemática en torno a la identidad que puede rastrearse en los tres films solo se vuelve efectivo para aquel espectador que conoce las reglas del lenguaje cinematográfico.

reglas del lenguaje cinematográfico debería ser capaz de reconocer dentro de la misma práctica de representación. Su diferencia principal radicaría en la relación que establecen con aquello que quieren representar. Mientras que el cine de ficción construiría una narrativa verosímil, más o menos realista, el cine documental argumentaría sobre algún aspecto de la realidad.³ Sin embargo, esta diferenciación, aparentemente reconocible para un espectador entrenado en el lenguaje cinematográfico, no logra captar hasta qué punto toda película es, en definitiva, una película de ficción.

Ambos géneros cinematográficos se inscriben en la categoría de ficción, entendida como un horizonte de imaginarios compartido en un determinado contexto histórico. Ambos construyen un verosímil, más o menos realista, en función de la imaginación de los receptores de su época por medio de una práctica representacional que puede ser comprendida como un sistema de signos. Tal como sostiene el crítico francés Jacques Aumont: “La película industrial, el film científico o el documental caen bajo esta ley, que establece que, por sus materias de expresión (imágenes en movimiento, sonido), todo film irrealiza lo que representa y lo transforma en espectáculo. El espectador de un documental científico no se comporta de forma muy diferente al de una película de ficción: suspende toda actividad porque el film no es la realidad y, por lo tanto, permite diferir cualquier acto, cualquier conducta” (1983, p.100). La irrealización, inherente a cualquier representación audiovisual, es un rasgo compartido por todos los géneros del lenguaje audiovisual. Ambos hacen uso de los mismos elementos de este lenguaje (posiciones de cámara, montaje, sonido, iluminación, etc.) para construir la representación del imaginario que se proponen, por lo que la diferencia recae en las expectativas que posee el espectador que conoce dicho lenguaje.

Mientras que al observar un film documental se suele creer que este puede representar la realidad, puesto que su narrativa no contiene elementos de la imaginación del realizador, cuando se observa un film de ficción se cree que el mismo no puede dar cuenta de lo que aconteció de manera fehaciente por el modo en el cual está implicada la imaginación del realizador. Esta diferencia proviene de un conocimiento, convencional y arbitrario, acerca de los lenguajes cinematográficos, según el cual el espectador, que está familiarizado con

³ Ver Bill Nichols *La representación de la realidad* (1997)

dicho lenguaje, asume que el documental proporciona un acceso directo o más auténtico a la realidad. Así, la diferencia, que un espectador no entrenado sería incapaz de reconocer, es el producto de un largo proceso de aprendizaje y familiarización con las reglas de los lenguajes cinematográficos. Desde sus orígenes, el cine ha establecido convenciones que han sido interiorizadas por los espectadores, generando la tendencia a interpretar los documentales como una representación más fiel de la realidad, en contraposición con los films denominados de ficción.

Volviendo a la posibilidad de entender el cine como un lenguaje, es decir, como un sistema de signos, se puede concebir como una forma de dar sentido al mundo a través de una codificación material que combina sonidos e imágenes en movimiento. El conocimiento de las reglas propias de este lenguaje permite al espectador acceder al significado que la película transmite. Para comprender el mensaje del film, el espectador debe estar familiarizado con los códigos y convenciones del cine. Pensar el audiovisual como un lenguaje posibilita reconocer que el cine no es un simple reflejo de la realidad, sino un conjunto de convenciones que crean significados.

La corporalidad del lenguaje cinematográfico:

Tomando como punto de partida lo desarrollado en la sección anterior acerca de considerar al cine como un lenguaje audiovisual, es decir, un sistema de signos interrelacionados; se puede abordar la posibilidad de pensar el lenguaje cinematográfico bajo la metáfora del cuerpo. La idea del cine como un organismo compuesto por diferentes elementos que, en combinación, forman una corporalidad que a su vez se encuentra en relación con otros organismos adquiere relevancia al comprenderlo como un sistema de signos. El cine puede ser pensado como un cuerpo, ya que es un sistema de signos que posee tanto una articulación interna como también una relación dinámica con elementos externos al sistema, como las convenciones culturales y las expectativas del espectador. Los planos, los encuadres, las posiciones de la cámara, sus movimientos y el sonido conforman una amplia gama de elementos que constituyen la materialidad del cuerpo cinematográfico. Estos elementos poseen tanto una relación interna, es decir, dentro del sistema como también una conexión con lo que se encuentra en el exterior del mismo.

En vistas a esta posibilidad, los aportes desarrollados por Lotman en *Acerca de la Semiosfera*⁴ cobran relevancia para establecer un desarrollo del sentido y los alcances de pensar al cine como cuerpo. En el texto mencionado, Lotman realiza una revisión crítica de las dos corrientes centrales de la tradición semiótica. Por un lado, está la corriente influenciada por Pierce y Morris, y por el otro, la que tiene a Saussure y la Escuela de Praga como referentes. Según Lotman, ambas corrientes comparten como punto en común el hecho de centrar el análisis semiótico en un único elemento simple. La diferencia entre ambas radica en el elemento que colocan como eje del análisis; en la primera, ese elemento es el signo aislado, mientras que en la segunda es el acto comunicativo individual, pero ambas coinciden en la simplicidad del elemento sobre el cual focalizan sus investigaciones.

Frente a estas corrientes, Lotman introduce el viraje que ha ocurrido en las investigaciones semióticas, las cuales han comenzado a concebir los sistemas de signos como un campo complejo. Estos ya no se consideran estructuras aisladas que pueden funcionar de un modo autónomo, sino que la forma en la cual deben ser comprendidos es como parte de un *continuum* semiótico. Como sostiene Lotman, los sistemas de signos “Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera” (1996, p.11). Recuperando la noción de biosfera entendida como un espacio ocupado en su totalidad por la materia viva de Vernadski, Lotman propone hacer uso de este concepto para pensar un nuevo modo de entender los sistemas de signos.⁵ Frente a la idea de pensar los sistemas como la sumatoria de elementos separados y aislados, la noción de semiosfera abre la posibilidad de concebirlas como un espacio cerrado y abstracto en el que se realizan la totalidad de los procesos comunicativos y de la producción de nueva información. De este modo la semiosfera se define como “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs,

4 En *La Semiosfera I - Semiótica de la cultura y del texto*

5 Respecto de esta cuestión Lotman señala la importancia de no confundir la *noosfera* de Vernadski con la semiosfera. La *noosfera* es una etapa de la *biosfera* con existencia material que ocupa una parte de la Tierra. En cambio, la semiosfera es un espacio abstracto fundamental para la circulación de signos y significados.

sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular” (Lotman, 1996, p.12). La semiosfera es el espacio en el que los actos semióticos adquieren su sentido, es el campo de interacciones significativas en donde los actos semióticos particulares adquieren valor y significado. No es la acumulación de los actos individuales la que conforma el universo semiótico, sino que es la preexistencia de dicho universo la que dota de significación al acto aislado; sin la semiosfera, el acto carecería de valor.

Ahora bien, respecto de los rasgos distintivos que caracterizan a la semiosfera, Lotman destaca su carácter delimitado y su irregularidad semiótica. En relación al primer rasgo, afirma que el concepto de semiosfera está ligado las nociones de homogeneidad y de individualidad semióticas. La semiosfera es un espacio que posee límites que la distinguen tanto del ámbito extrasemiótico, es decir, de todo aquello que está fuera de lo semiótico, como también del ámbito alosemiótico, de los sistemas semióticos diferentes. Por este motivo, el concepto de frontera resultará central para abordar la cuestión de la delimitación del espacio semiótico. Ahora bien, en la medida en que el espacio semiótico es abstracto, su frontera no debe ser imaginada de forma concreta; más bien, alude a la sumatoria de los filtros mediante los cuales un lenguaje se traduce a otro que está fuera de la semiosfera dada. Por otra parte, el espacio de la semiosfera tiene un carácter cerrado que imposibilita que este pueda estar en contacto directo, es decir, sin traducción, con aquello que excede sus fronteras. Para ilustrar el imaginario de la noción, Lotman afirma que “la frontera de la semiosfera puede ser equiparada a los receptores sensoriales que traducen los estímulos externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella.” (1996, p. 12)

En este sentido, la metáfora del cuerpo como forma de comprender el carecer delimitado de la semiósfera permite considerar que los sistemas de signos funcionan de la misma manera en que lo hace un organismo corporeo. Las partes del sistema signos, así como las partes que conforman un cuerpo humano, forman un espacio cerrado cuyas fronteras con el exterior cierran al sistema, distanciándolo de todo lo que le es externo. Así como en el caso del cuerpo humano los estímulos exteriores necesitan una mediación del sistema nervioso

para poder ser recibidos, en el caso del cuerpo semiótico, lo exterior al sistema también requiere de una traducción para poder ser incorporado. A partir de esta identificación, es posible afirmar que el cine, en tanto sistema de signos, puede ser pensado como un cuerpo. Los elementos que caracterizan a los lenguajes cinematográficos construyen una corporalidad cuyo espacio de delimitación comparte las características del espacio de la semiósfera. Asimismo, los signos del sistema semiótico cinematográfico solo pueden ser tomados como portadores de significado en la medida en que se toma en consideración la corporalidad de su universo semiótico. El sentido de una película no es el producto de la suma de sus fotogramas, sino que el significado del fotograma aparece en la medida en que éste se integra a un sistema determinado. El valor de los signos de los lenguajes cinematográficos aparece, al igual que en cualquier sistema de signos, en la participación de dicho signo en el espacio de la semiósfera. Volviendo a la analogía con el cuerpo humano, del mismo modo en que los órganos no pueden cumplir su función vital de forma aislada, tampoco los planos de una película pueden cumplir su rol comunicativo si se los separa de la totalidad del sistema del que forman parte. El plano, como cualquier otro signo de la semiósfera audiovisual, solo puede significar cuando se sumerge en el *continuum* semiótico de la corporalidad cinematográfica.

El cine como constructor de sentido de la corporalidad espectadora:

Retomando la problemática introducida en la primera sección acerca del receptor audiovisual como un elemento central del sistema de signos de los lenguajes cinematográficos, en relación con lo desarrollado en la sección anterior, resulta pertinente desarrollar la cuestión acerca del rol que ocupa el espectador en la corporalidad cinematográfica. A partir de entender al cine como una práctica representacional bajo la metáfora del cuerpo, la pregunta por el vínculo del cine con otras corporalidades, ya sea otros lenguajes o la corporalidad del espectador, adquiere relevancia. La idea de pensar al cine como una corporalidad comunicativa supone a un receptor con el cual se establece dicha comunicación. Tal como afirma Lotman en *Estética y semiótica del cine* lo que convierte al cine en una práctica artística es “el crédito emocional que el espectador concede a lo que se proyecta en la pantalla” (2008, p.17). El sentido de realidad del público

al que apelan los realizadores es un elemento central en el acto comunicativo. Las expectativas del espectador resultan fundamentales para la construcción del verosímil en la película. En la medida en que el verosímil no refiere a una correspondencia con el mundo, sino a aquello que el público considera imaginable en un contexto determinado, las creencias sobre dicha capacidad imaginativa se vuelven fundamentales para la construcción del relato cinematográfico.⁶ Asimismo, estas expectativas son el resultado de 130 años de aprendizaje del lenguaje producido por la corporalidad cinematográfica. Las expectativas de los espectadores acerca de lo que se considera verosímil son el resultado de las enseñanzas que el mismo cine ha construido desde su creación. El hecho de que los espectadores de las proyecciones de los hermanos Lumière experimentaran un impacto en su corporalidad que los llevaba a salir corriendo de la sala, y que hoy un espectador sea capaz de reconocer el estatuto ficcional de todo film, es el resultado de un proceso educativo.

Ahora bien, en la medida en que los lenguajes cinematográficos pueden ser entendidos como corporalidades comunicativas que interactúan con las corporalidades de sus espectadores, resulta pertinente señalar la necesidad de olvido que el cine requiere para generar un impacto en la corporalidad receptora. Para que el acto comunicativo pueda llevarse a cabo, no solo es necesario que el receptor conozca las reglas específicas del lenguaje, sino también que olvide la ficcionalización que le ofrece la película. Para que la película pueda ser percibida de manera eficaz, el espectador debe olvidar que aquello que se está proyectando frente a sus ojos es una configuración ficcional. Para profundizar en la problemática del olvido de los espectadores audiovisuales, resulta enriquecedor introducir los aportes realizados por Hans-Georg Gadamer en *Hombre y lenguaje (1965)*⁷. En dicho texto, Gadamer sostiene que el lenguaje no es una herramienta que sus hablantes puedan usar de forma voluntaria, ya que cualquier reflexión que se pretenda realizar sobre el lenguaje presupone su existencia. El lenguaje no es un medio de acceso al mundo ni un elemento que sus hablantes puedan utilizar para luego abandonar, sino que cualquier

⁶ El hecho de que el espectador cinematográfico pueda considerar como realistas films pertenecientes al periodo del neorrealismo italiano, rodados en blanco y negro, como *Roma, ciudad abierta (1945)* de Roberto Rossellini o *Ladrones de bicicletas (1948)* de Vittorio De Sica, evidencia la manera en que el verosímil es una construcción convencional, producto del entrenamiento en el lenguaje cinematográfico.

⁷ En Verdad y método II

conocimiento sobre el mundo implica siempre el lenguaje de los hablantes. Tal como afirma Gadamer, “Aprender a hablar no significa utilizar un instrumento ya existente para clasificar ese mundo familiar y conocido, sino que significa la adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo tal como nos sale al encuentro”. (1998, p.148)

De este modo, la corporalidad cinematográfica, en tanto lenguaje, no debe ser entendida como un medio que refleja el mundo a 24 fotogramas por segundo, sino como un entramado de signos que se adquiere mediante un proceso de familiarización a partir del visionado. Si bien, a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje hablado, es posible identificar un momento en el cual no existían los lenguajes cinematográficos, la reflexión de Gadamer acerca de la imposibilidad de pensar el lenguaje como un mero medio resulta útil para reflexionar sobre el modo en que se da el aprendizaje de los lenguajes audiovisuales. Desvincular la idea de lenguaje de la noción de herramienta habilita la posibilidad de comprender el modo en el cual el cine es inherente a nuestras maneras de comprender el mundo y de relacionarnos con él. El cine no es un medio para acceder a la realidad, sino que es un mecanismo constructivo de nuestro sentido de realidad. Atendiendo al modo en el cual a lo largo de la historia del cine se han figurado las corporalidades, se vuelve posible afirmar que dicha representación no refleja el modo en el que se dan las corporalidades en el mundo, sino que es una forma sumamente eficaz de instaurar un sentido de realidad acerca de cómo deben ser las corporalidades. Nuestras propias corporalidades, como también la de los demás, están profundamente moldeadas por el modo en el cual los lenguajes audiovisuales han impregnado nuestro imaginario. No es el cine el que refleja nuestros cuerpos, sino que son nuestros cuerpos los que son construidos a través de la corporalidad del cine.

Retomando la cuestión del olvido como un componente esencial que define al lenguaje, la propuesta hermenéutica gadameriana apuesta por interpretarlo, no como una deficiencia en la facultad mnémica de los hablantes, sino como una dimensión necesaria de cualquier lenguaje vivo. El auto-olvido del lenguaje no es una falta, sino un componente intrínseco a las prácticas lingüísticas que “tiene como corolario que el verdadero sentido consiste en algo dicho en él, y que constituye el mundo común en el que vivimos y al que pertenece

también toda gran cadena de la tradición que llega a nosotros desde la literariedad de las lenguas muertas o vivas.” (Gadamer, 1998, p.150). Cuanto más vivo es un lenguaje, menor es la autoconsciencia que los hablantes tienen respecto de él. De modo similar, en los lenguajes audiovisuales, cuanto menor es la consciencia del dispositivo representacional, mayor es el impacto que genera el film. Para que la corporalidad del espectador sea activada por el conjunto significativo de estructuras intelectuales y emocionales de una película, resulta esencial que este asuma un pacto de credibilidad con aquello que se proyecta frente a sus ojos. En el lenguaje cinematográfico, el auto-olvido es un modo de operación necesario para el funcionamiento del sistema. Sin él, la recepción del significado que otorga la película sería incomprensible. La potencia del audiovisual como practica de representacion corporal reside, justamente, en el fracaso de ver sus signos como signos.

Asimismo, el auto-olvido de los lenguajes cinematográficos, como elemento que habilita la práctica interpretativa del espectador, pone en evidencia el modo en el cual este construye el sentido de realidad de, por ejemplo, sus corporalidades. La metodología operativa del auto-olvido del lenguaje es lo que permite comprenderlo no como un dispositivo representacional similar a un espejo, sino como una corporalidad constructora de sentido sumamente eficaz. Para profundizar en este aspecto, lo aportado por Paul Ricoeur en torno a la noción de ideología incorpora un enfoque innovador sobre los modos en los que las ficciones audiovisuales configuran el sentido de realidad corporal de sus espectadores. En *Ciencia e ideología*⁸, Ricoeur lleva a cabo un análisis acerca de el fenómeno ideológico en el que pone en evidencia el modo en el cual este configura una visión de mundo que justifica y naturaliza las relaciones de poder existentes. La ideología es un fenómeno que opera generando en nosotros la creencia de que el modo en el que entendemos el mundo responde a cierta naturalidad, olvidando que dicha estructuración responde a una organización arbitraria y cambiante. La naturalidad con la que se acepta el orden social existente es análoga a la naturalidad con la que se acepta el realismo de una película.

En este sentido, la concepción de la ideología como un fenómeno que interpreta lo real y obstruye lo posible permite comprender el modo en el cual el cine es un cuerpo que modela y restringe las posibilidades de la corporalidad espectadora. Entender que la ideología es

⁸ En *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*

un fenómeno que “actúa a nuestras espaldas y no es un tema que tengamos ante nuestros ojos” (Ricoeur, 2001, p.284) permite comprender que la construcción de sentido en los lenguajes audiovisuales opera, paradójicamente mediante la invisibilización. Lo que el dispositivo muestra es lo que naturalizamos, haciendo que consideremos como imposibilidad todo aquello que no nos muestra. El lenguaje audiovisual, mediante el auto-olvido del estatuto significativo de los elementos de su corporalidad, construye y limita las formas en las que los espectadores conciben su propia corporalidad. El cine, como lenguaje ficcional, ha educado a sus espectadores de manera tal que estos han olvidado que aquello que naturalizan de la proyección no es más que una construcción de sentido susceptible de ser disputada.

Reflexiones finales:

La potencia de la metáfora de la corporalidad como modo de aproximarse a la construcción de sentido que ofrecen los lenguajes cinematográficos radica en que permite reflexionar sobre el modo en que dicha práctica construye un sentido de realidad en sus espectadores. Abandonar la idea del lenguaje audiovisual como un mero reflejo del mundo y comprenderlo como una práctica de representación corporal permite evidenciar el modo en que este se convierte en un dispositivo sumamente eficaz para modelar la realidad. Lejos de limitarse a espejarla, el cine moldea el mundo a través de la exhibición de lo posible y de la ocultación de lo imposible.

En este sentido, el estudio del modo en que se dan las relaciones entre la corporalidad cinematográfica y la corporalidad espectadora posibilita comprender el carácter convencional de toda configuración ficcional. Toda corporalidad cinematográfica ficcional que construye el mundo en el que vivimos, condicionando nuestros sentidos de realidad de los cuerpos, es convencional y, por lo tanto, disputable. Conocer los mecanismos del funcionamiento de la praxis de representación cinematográfica puede ser útil para comprender las estrategias mediante las cuales es factible construir un sentido de realidad diferente, en el que otros modos de corporalidad podrían ser posibles.

Bibliografía

Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Jacques Aumont, A. B. (1983). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I - Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (2008). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A.

Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.