

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”

MAESTRIA EN PENSAMIENTO CRÍTICO Y HERMENÉUTICA

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA EN LA OBRA FILMICA DE SERGEI
EISENSTEIN: HERMENÉUTICA Y MONTAJE.

MARINA ANDRÉS BECERRIL

ASESOR: DR. LUIS MIRANDA RUDECINO

31 DE ENERO DEL 2025

ÍNDICE

La imagen cinematográfica en Sergei Eisenstein: Hermenéutica y cine

La imagen cinematográfica en Sergei Eisenstein desde el enfoque hermenéutico de Gadamer.

Introducción.....2

Capítulo 1. Cine, historia y hermenéutica.....18

1.1. Hermenéutica y cine.....18

1.2. Origen del cine y primeras formas de cine.....25

1.3. El cine de Sergei Eisenstein.....30

Capítulo 2. La imagen cinematográfica40

2.1. El montaje en Sergei Eisenstein.....41

2.2. La idea de imagen cinematográfica de Sergei Eisenstein.....49

2.3. La imagen cinematográfica en Gilles Deleuze.....52

Capítulo 3. El filme como texto.....59

3.1. La imagen cinematográfica como texto.....62

3.2. Cine, montaje, interpretación y lenguaje.....66

3.3. La experiencia estética como forma de comprensión entre obra cinematográfica y espectador.....70

3.3.1 La experiencia del mundo.....72

3.3.2 Ivan el terrible.....76

Conclusiones.....81

Imágenes.....84

Índice de fotogramas.....88

Bibliografía.....96

Filmografía.....100

INTRODUCCIÓN

El tema central es la idea de imagen cinematográfica desde la perspectiva cinematográfica de Sergei Einsestein, ya que uno de los primeros en analizar y problematizar la imagen en el cine desde lo teórico y filosófico. Para explicar la idea de imagen cinematográfica también me auxiliare de teóricos y filósofos que han centrado su investigación acerca de la misma como es Gilles Deleuze, Jacques Ranciere, por parte de los teóricos me apoyare en André Bazin , Aumont Jacques y Sergei Einsestein; la decisión de tomar a estos autores es porque los teóricos que he mencionado ellos fueron los primeros en considerar la imagen cinematográfica como parte central de su análisis del cine; Gilles Deleuze y Jacque Ranciere han profundizado sobre la imagen en el cine, más tarde serían retomado sus temas y planteamientos filosófico sobre la imagen otros teóricos. La idea de imagen cinematográfica será analizada desde la hermenéutica filosófica de Gadamer. Para ello se auxiliará de la interpretación hermenéutica para el análisis de la idea de imagen cinematográfica. El término montaje del cineasta Einsestein será revisado si puede ser considerado texto.

El tema de tesis se centrará en el análisis hermenéutico de la idea de imagen en la obra escrita por Sergei Eisenstein. Aunque sus obras cinematográficas nos pueden dar una visión de su interpretación en la imagen, sus obras escritas nos esclarecen aún más sus objetivos y su visión acerca de cómo hacer cine y la importancia del trabajo de montaje, donde la idea de imagen es esencial; por ello nos centraremos en su teoría. La hermenéutica que se utilizará será la de Hans Georg Gadamer pues nos posibilita adentrarnos a la significación de la imagen en movimiento e interpretación. El término de imagen en movimiento no se retoma de Gilles Deleuze sino de Eisenstein, pues fue el cineasta que inspiró a Gilles Deleuze a postular el concepto de imagen-movimiento refiriéndose a las imágenes consecutivas que hace posible la existencia del cine. Mi investigación se orientará a entablar una relación entre hermenéutica y cine, la hermenéutica será una herramienta para hacer filosofía del cine. La hermenéutica posibilitará un análisis filosófico sobre la teoría de la imagen de Sergei Eisenstein. Los textos del cineasta que se revisarán son: *Teoría y técnica cinematográficas*, *La puesta en escena*, *La forma del cine*, *El sentido del cine* y *El Greco*, pues en ellos podemos encontrar su teoría de la imagen, pensamientos acerca del cine, el

trabajo con el montaje, el objetivo de hacer una significación con la secuencia de imágenes, así también la relación con el espectador y el montaje final.

La importancia del tema se deriva de fomentar la capacidad de la filosofía para introducirse a nuevos objetos de estudio, y a nuevas áreas; que a primera vista puede acusarse de cruzar campos que no le pertenecen, pero la filosofía es necesaria para un conocimiento crítico y que a la vez surgen nuevas preguntas y planteamientos de determinados temas. El cine es un producto cultural de nuestra modernidad, que interviene en la percepción del mundo. El cine entabla una relación hermenéutica entre obra y espectador donde se suscribe un diálogo de lo que es el mundo. El poder de la imagen para construir una idea de mundo. La investigación contribuye a que haya un puente entre filosofía y cine, y posibilita la hermenéutica como una herramienta para el análisis de este. Hacer del cine un objeto para filosofar, Stanley Cavell se refería a pensar en lo ordinario, no limitar a la filosofía a solo objetos propios de la misma, sino que filosofar sobre lo ordinario también es trabajo de la filosofía.

La relación entre cine y filosofía desata diversos cuestionamientos acerca de cómo se han de relacionar. El cine como un objeto de estudio de la filosofía lleva a entablar nuevos enfoques dentro de la filosofía. Una primera discusión es si es posible que dos áreas con distintos objetivos puedan encontrarse teóricamente, y tengan un lugar de encuentro para dialogar sobre sus contenidos. Un segundo cuestionamiento es cómo a resultar esta relación, es decir, si la filosofía solo debe ser una herramienta para el cine, o si la filosofía debe acercarse al cine como un espectador y desde la proyección del cine, filosofar sobre los temas de las cintas cinematográficas; aunque así es un primer acercamiento de estas dos áreas, la filosofía tiene otros intereses en cuanto al cine como es la imagen, lo cual lo convierte en problema estético.

Los filósofos comenzaron a integrar al cine desde un enfoque lúdico, otra plataforma donde se puede filosofar sin el texto filosófico, así las dos disciplinas se integrarían para el aprendizaje de la filosofía, otros tomarían las cintas cinematográficas para plantear problemas filosóficos como la eutanasia, el existencialismo, la libertad, el cine como un ejemplo y desde ahí, filosofar. Pero antes, tendríamos a los teóricos del cine, que en la mayoría eran cineastas, desde su actividad de hacer cine se plantean cuestiones filosóficas

como es la concepción del mundo, la relación espectador-imagen, y la representación; los cineastas comenzaron a dar respuestas a estas preguntas, así también a preguntarse qué tan importante es la aparición del cine en la humanidad y para qué sirve el cine.

Los cineastas comenzaron a escribir teoría del cine en el aspecto técnico, pero en estas mismas teorías se preguntaban sobre la condición del cine, la imagen, el pensamiento y el mundo; cineastas como Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein, Fritz Lang, entre otros, pero uno de los que influyó en la teoría y en la filosofía fue Sergei Eisenstein; sus preguntas como creadores eran: ¿Cómo se construye el cine?, ¿Cómo es el cine?, ¿Qué refiere el cine?, estas referían a una ontología propia del cine, su problema como creadores es como se concebía el mundo desde el lente de la cámara.

La teoría del cine nos lleva a diversos enfoques sobre todo desde el ámbito práctico del cine, lo cual para este trabajo no será relevante, ni tampoco revisaremos técnicas cinematográficas; en el caso de la filosofía, resumiendo rápidamente, en su mayoría hay dos enfoques, aunque estos no son los únicos, pues hay una variedad de enfoques de acuerdo a la necesidad de cada autor o a lo que se desea discutir principalmente. Los dos enfoques son:

A. El séptimo arte como objeto de estudio filosófico, búsqueda de argumentos en la obra cinematográfica

A. La capacidad de las imágenes en movimiento, que es donde se desarrolla la filosofía del cine de Gilles Deleuze con sus conceptos de imagen-movimiento e imagen tiempo.

El cine también es discutido desde la filosofía del arte y la semiótica, donde su objetivo es estudiar otros elementos del cine. Se puede decir que el cine es tema de estudio de diferentes áreas y por ello han surgido diferentes enfoques. La diversidad de enfoques hace complicado hacer una jerarquía de temas de investigación de filosofía del cine.

En esta diversidad de enfoques se requiere una objetividad al momento de elegir la cuestión a investigar, por ello mi objetivo es acercarme a los teóricos del cine, principalmente a la obra de Sergei Eisenstein pues él fue uno de los principales cineastas que influyó a directores de cine como a filósofos, y que él propuso conceptos y cuestiones que aún hoy en día se siguen discutiendo por parte de los especialistas. La importancia de su teoría del cine hace que nuevamente se analice y se vea desde la perspectiva filosófica. Para analizar en concreto el problema de la imagen y relación entre imagen- espectador. Es aquí donde yo me situé para introducirme a la idea de imagen e iniciar la pregunta sobre si Eisenstein elaboró

una hermenéutica entre imagen- sujeto. ¿Hay una experiencia estética en la obra de Sergei Eisenstein para entender la relación entre imagen- espectador? ¿ El concepto de imagen en movimiento se puede considerar texto?. Por lo pronto estas serían las preguntas que serán ejes en mi trabajo de investigación.

En la filosofía del cine es importante la cuestión de la relación sujeto- cine, las cuestiones pueden llevarnos a que el cine en sí es producir pensar, la relación concierne a decir que el solo observar aparece ya un diálogo entre espectador e imagen. Es entonces importante aclarar la condición hermenéutica de la imagen.

El cine como objeto de análisis de la filosofía lleva a reinterpretar el propio cine. Como mencionamos antes, hay una gran diversidad de enfoques de distintas áreas, por la curiosidad de saber que es el cine, como funciona, que nos inquieta sobre él, y desde su creación a cuantos ha maravillado. El cine hoy en día lleva a millones de personas a las salas, sin importar el género lleva a que el espectador se sienta a saciar un gusto. Se dice que el cine existe por ser una fuente de ingresos. Sin embargo, el cine aún existe porque el espectador aún lo maravilla y le llena un deseo. Al elegir el tema del cine es esclarecer la relación de las imágenes con el espectador, que existe entre el espectador y la imagen. La imagen como una idea.

Mis preguntas de investigación llevan a responder la situación de la imagen como tema hermenéutico. La posibilidad de una relación hermenéutica entre imagen y espectador. Así también, una vez más, se lleva a la filosofía a analizar otras áreas, a comprobar que la filosofía y la hermenéutica como herramientas para esclarecer los conceptos y teorías de diversas áreas, es capaz de generar frutos, así como ampliar los análisis de sus conceptos.

La investigación va dirigida a todo aquel que se interese por el tema de la filosofía del cine, así como a los que se interesan por complejizar en temas de cine. Aunque discutiré un tema en específico de interés para los cineastas y filósofos, puede ser de gran ayuda para los que se introducen en los problemas conceptuales de la imagen. Para limitar un poco mi trabajo, mi trabajo solo se centrará en la imagen en movimiento, no hablaré de la imagen como pintura, dibujo, fotografía, escultura; que nos lleva a otras áreas como es la iconografía y filosofía del arte, que nos llevaría a plantearnos temas de historia del arte. La idea de imagen en movimiento solo la veré desde la teoría de Sergei Eisenstein.

El motivo de mi investigación es principalmente aportar una mirada filosófica de la teoría de Sergei Eisenstein, y además acercar a la filosofía a los problemas teóricos del cine. Los objetivos son los siguientes: Analizar desde la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer la comprensión de la imagen cinematográfica y su relación con la experiencia estética del espectador. Investigar sobre las posibilidades de una experiencia estética de la imagen cinematográfica en el espectador. Responder a la pregunta si la imagen cinematográfica puede llegar a ser concepto y si el montaje puede ser texto. Analizar cómo se puede dar una experiencia estética, de acuerdo a la definición de Gadamer dentro de la hermenéutica filosófica, en la imagen cinematográfica y su posibilidad de interpretación del espectador. Examinar el concepto de montaje a través de la perspectiva de Sergei Eisenstein. La hipótesis a cuestionar en el trabajo de investigación es: La imagen cinematográfica tiene cualidades hermenéuticas y estéticas. La imagen cinematográfica influye en la interpretación del sujeto, el espectador de la imagen interpreta a través de emociones que le confiere a la imagen. Entre el espectador y la imagen cinematográfica surge un diálogo de la experiencia esto se debe a el montaje que tiene una intención de decir algo.

Estado de la cuestión.

En la revisión sobre el estado de la cuestión sobre la hermenéutica de la imagen cinematográfica encuentro que el tema se inserta en la relación entre filosofía y cine. El cine, como objeto de estudio, se cuestiona en diversos en diversas áreas y bajo diferentes perspectivas : "...seguía el encuentro del cine y la filosofía por la fuerza de prácticas teóricas diversificadas en contextos y para destinos heterogéneos"¹ La diversidad es muy amplia, desde la teoría cinematográfica hasta el ámbito pedagógico.

La relación entre cine y filosofía ya ha sido revisada para bajo distintos objetivos. No podemos decir que hay una dirección hacia la que tiende las investigaciones pero si un interés en la idea de reunir cine y filosofía. Aunque no hay una jerarquización de estudios que se pueda ir a ella, para comenzar el balance de las investigaciones, tenemos que si hay una gama bastante considerable sobre la consideración de estudios filosóficos sobre el cine. En esto, podemos encontrar que hay dos tendencias: primero, los estudios que se hacen

¹ Chateau Dominique, *Cine y filosofía*, Buenos Aires, Colihue, 2020, p. 9.

dentro de la filosofía y que tienen a un análisis conceptual y un análisis sobre la teoría del cine que incumbe el ámbito cinematográfico. En segundo lugar, la área de la teoría del cine se destaca por analizar puntos técnicos sobre la cinematografía como la fotografía, el color, y el montaje.

Por un lado tenemos que filósofos como Gilles Deleuze, Jacques Ranciere, Jean Luc Nancy analiza en sus escritos sobre conceptos innatos cinematográficos. En el caso de Gilles Deleuze se acerca a analizar los conceptos del cine evocando que la filosofía tiene como trabajo construir y analizar conceptos, sin importar que sean de otra área de estudios, se auxilia de conceptos descritos por el filósofo Henri Bergson y el cineasta Einstein. Gilles Deleuze tiene diversos textos emblemáticos sobre el cine como son: “*La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*” (1984), en este texto Deleuze nos introduce a lo que él llama una taxonomía, un ensayo de clasificación de imágenes y de los signos, basado en el lógico norteamericano Peirce, su objetivo es indicar que los cineastas pueden ser comparados como pensadores. Principalmente busca analizar con el lenguaje propio de los cineastas sus conceptos imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985), En esta obra se resalta los conceptos técnicos del cine, donde se revisa los conceptos de cineastas que ya se han introducido al análisis filosófico. Hay un acercamiento a la semiología y al lenguaje cinemático. El autor se auxilia de la semiótica, para hacer una clasificación de imágenes del cine tomando obras cinematográficas, desde este ejercicio, postula dos conceptos importantes para su trabajo filosófico: la imagen movimiento y la imagen tiempo.

Las dos obras anteriormente mencionadas, serían de gran impacto en el estudio filosófico del cine, siendo retomado por otros autores como Stanley Cavell, El interés sobre el tema llevó a revisar otros textos como son las clases dictadas de 1981 a 1982, en sus clases revisaría al filósofo Henri Bergson donde retoma los textos *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1986), *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *La evolución creadora* (1907), tomando conceptos como percepción, movimiento y espacio, para introducirlos a sus estudios del cine. En los compilados de sus clases que son: *Cine I. Bergson y las imágenes*, *Cine II. Los signos del tiempo y del movimiento*, *Cine III. Verdad y tiempo potencias de lo falso* y *Cine IV. Las imágenes del*

pensamiento, análisis del pensamiento del cine., en estas obras profundiza sobre teoría del montaje , estética desde la mirada de los teóricos como Gance, L'Herbier y Eisenstein.

Por otro lado tenemos a los teóricos del cine como el interés por la filosofía proviene de su actividad creadora en el cine, cineastas como Eisenstein, Epstein, Godard que propone en sus investigaciones una ontología del cine, además de llevar a cabo análisis sobre problemas cinematográficos. Los teóricos profundizan en técnicas de filmación, como análisis de escenas, cámara y fotografía; son los primeros en considerar en una filosofía del cine pues sus preguntas acerca del cine tenían la consecuencia de fundamentar sus teorías, así como ser capaz de proponer una ontología. Rudolph Aineim, Sigfried Krakauer, André Bazin, Sergei Eisenstein proponían los conceptos de una teoría cinematográfica, algunos otros fueron Hugo Mustenberg y Edgard Morin donde su principal pregunta fue ¿Qué es el cine? ¿Cómo se construye el cine?, dando paso a las primeras preguntas de una ontología del cine. El teórico francés André Bazin publicaría su libro *¿Qué es el cine?(1958)*, donde desarrolla la representación de la realidad del cine.

Uno de los cineastas más importantes de la unión soviética Sergei Eisenstein, un cineasta que tocaba las fronteras de la filosofía para entender su representación del mundo en el cine, la imagen sería de gran importancia en su análisis filosófico de su obra; mejor conocido por su obra cinematográfica como : *El acorazado Potemkin* (1925), *La huelga* (1924), *Octubre* (1928), *Ivan el terrible* (1943-1945) , en la primera obra mencionada es donde experimenta con nuevas formas de montaje². Su obra escrita como “*El montaje de las atracciones*” (1923), *Método de las atracciones* (1923), *La forma del cine* (1928-1945), *El sentido del cine* (1955); serían su obra escrita más importante donde se discutía las formas de hacer cine , una fenomenología y ontología del cine. El cineasta Jean Luc Godard, también mejor conocido por su abundante obra cinematográfica, un ejemplo es *Vivre sa vie* (1962), *El desprecio* (1963), *Pierrot el loco* (1965); pero en su obra escrita destaca *Historia del cine* (1978), donde nos lleva de la mano a un análisis de las obras del cine: “Impulsado por Valéry, Godard estructura su pensamiento en el destino de la cultura europea y hace propio el problema fundamental de Heidegger, que es de la comprensión de la era moderna, de la conquista del mundo como imagen. La imagen es entendida en Historia(s) del cine como

² Eisenstein Sergei, *El greco*, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2019.

paradógica y estratigráfica.”³ En su texto el cineasta profundiza sobre la memoria del siglo XX, el material audiovisual y obras escritas, para hacer un bosquejo de lo estético. Su obra se describe como poema-ensayo, film-ensayo, donde imagen y texto confluyen.

En este análisis solo he retomado a los filósofos que han discutido sobre el cine y sus conceptos y a teóricos que desde una perspectiva filosófica analizan su obra cinematográfica pues podemos ver que hay una variedad de estudios que tienen sus propios propósitos.

El autor Dominique Chateau en su obra *Cine y filosofía* nos dice que:

[...]si consideramos el conjunto de las contribuciones filosóficas para el estudio del cine, la distinción de lo cinematográfico y lo fílmico siempre parece útil en un contexto donde lo fílmico no está reducido no obstante, al discurso en su sentido técnico estructural. El filme es concebido allí no sólo como una forma o una obra, sino también como un texto o un discurso.⁴

Los filósofos han integrado varios temas filosóficos sobre el cine preguntas como si el cine es filosófico se hace una exploración filosófica del fenómeno cinematográfico, filósofos como Stanley Cavill, Scheffer y Deleuze se introducen a analizar el cine como una experiencia filosófica. Los filósofos que he mencionado son los que más destacan en este estado de la cuestión pues desde sus conceptos se ha integrado una filosofía del cine. El estudio sobre el cine desde la filosofía ha llevado a que otras ramas como la fenomenología y la ontología se integren a la disertación. Un caso es André Bazin que llegó a derivar una antología del cine donde integra el problema de la imagen y el lenguaje : “El cine ha nacido y se desarrolla tras esta búsqueda de plasmación de realidad, y por ello, según Bazin, la <<unidad semántica y sintética no es el plano; en que la imagen no cuenta en principio por lo que se añade la realidad sino por lo que se revela en ella”⁵ El cine ha sido integrado a otros análisis en áreas como semiología, ciencias cognitivas teoría del cine, el cine como arte donde se vuelve un problema estético.

³ Godard, Jean Luc, *Historia (s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, p.13.

⁴ Chateau, Dominique, *Op.Cit.*, p.37.

⁵ Bazin André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990, p. 6.

El panorama es diverso, una línea que ha sido revisada por diversos autores que es el problema de la imagen en el cine que se introduce a entender el estatuto filosófico de la imagen. El problema de la imagen se ha revisado desde Platón en su obra *La república*, aristóteles en *Poética*, Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte*, Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad*, y Jean Paul Sartre en su obra *La imaginación*. El problema de la imagen en el cine ha sido revisado por tres autores: Gilles Deleuze, André Bazin y Jacques Rancière ; este último retoma el tema del cine en sus obras *El espectador emancipado* (2005) y *La fábula cinematográfica* (2008), el primer texto deriva de *El maestro ignorante* (1987), donde se afirma que una persona sin intrusión puede enseñar a otra, proponiendo la igualdad de las inteligencias, que llevaría a una emancipación intelectual. En esto se complejiza el problema del espectador:

Por lo demás dicen los pensadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y de poder actuar.⁶

Los capítulos siguientes nos conduce a la capacidad de analizar la imagen a un proyecto político de arte. En el texto de *La fábula cinematográfica*, nombre que toma de Jean Epstein, donde critica como la industria del cine de Hollywood destruye la creación cinematográfica, al estandarizar historias y personajes, opinión que también la compartía Andrey Tarkovski: “La nostalgia culpabiliza entonces a la involución del cine, atribuida a dos fenómenos: la ruptura del sonoro, que dio al traste con las tentativas de crear una lengua de las imágenes; la industria hollywoodense, que confinó a los creadores cinematográficos en el papel e ilustradores de guiones ...”⁷, la estandarización de una industria a favor de la ganancia económica , hizo que los creadores ya no fueran libres, que se sometieran a un modo de hacer cine, derribo las condiciones para un lenguaje de la imagen.

⁶ Rancière Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 23

⁷ Rancière Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, España, Paidós ibérica, 2005, p. 12.

El filósofo americano Stanley Cavell también sería uno de los autores prominentes donde se centra en el análisis entre el vínculo cine y filosofía, sobre todo considera que la filosofía debe tener como objeto de estudio lo ordinario, no solo los conceptos abstractos, debe soltar los objetos de estudio impuestos por la academia y hacer filosofía fuera de los parámetros de la institución:

Según mi interpretación, se trata menos de una disposición a reflexionar sobre cosas distintas de aquellas sobre las que se reflexionan los seres humanos ordinarios, cuando de una disposición a aprender a reflexionar sin dejarse distraer por las cosas sobre las cuales los seres humanos ordinarios no pueden evitar reflexionar o, en todo caso, sobre cosas que les imponen en la mente, a veces como un ensueño divino, otros como un rayo que atraviesa el paisaje.⁸

El autor nos propone a que la filosofía no debe tener un campo de acción solo dentro de los límites de la academia, sino a lo ordinario, es decir a lo común; es entonces que el cine se vuelve objeto de la filosofía. La obra más importante e influyente de Stanley Cavell es *The world viewed. Reflections on the ontology of film* (1971), donde se discute sobre la realidad y el aislamiento del individuo, y una preocupación por la disolución de la comunidad. El cine, para Cavell, tiene la característica de unir, de compartir ideas y de hallar una forma de relación con otros. Algunos otros autores, no toman al cine como objeto propio de la filosofía sino como como una herramienta didáctica, donde a partir de los filmes se propone problematizar temas filosóficos. Uno de ellos es Jacques Aumont, teórico del cine, sus obras: *El ojo interminable: cine y pintura* (1991), *El análisis del film* (1990), *La imagen* (1992), *Estética del cine* (1985), entre otros pequeños ensayos. En sus textos analiza conceptos como el espacio filmico, montaje, narración, lenguaje. En su obra *Estética del cine* analiza las propiedades del texto filmico como es el manejo de perspectiva, profundidad y plano.

En el análisis de la filosofía del cine tenemos a una diversidad de autores que tienen otras propuestas interesantes como es Bill Nichols en su texto *La representación de la realidad*, analiza la imagen desde el filme documental, donde la imagen tiene otra función,

⁸ Cavell Stanley, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, España, Katz editores, 2008, p.28.

aso como expone diferentes estrategias para la producción del filme. La contextualización de escenas introduce a problemas estéticos y éticos. Entre otros autores tenemos a Daniel Framton con su obra *Filmosophy* (2006) donde sostiene que el cine como pensamiento, revisando autores como Hugo Münsterberg hasta Gilles Deleuze, en una teoría práctica del pensamiento cinematográfico, desde el cine contemporáneo. Smith Murray, sería otro autor contemporáneo, sus obras *Film Theory an Philosophy* (1997), *Book film, Art and Third culture: Naturalized Aesthetics of Film* (2017).

Para comenzar con el desarrollo del marco teórico, iniciaré señalando que el planteamiento del problema se desarrolla desde la conceptualización de la idea de imagen cinematográfica desde la filosofía y después desde la teoría del cine. El concepto de imagen cinematográfica se desarrolla desde la teoría cinematográfica, donde los cineastas como Sergei Eisenstein, problematizan la importancia del sentido de la imagen y la interpretación del espectador. Por ello, la imagen cinematográfica ha sido centro de cuestionamiento desde los cineastas hasta los filósofos como Gilles Deleuze. El problema de si se le confiere sentido a la imagen cinematográfica lo expondré desde la hermenéutica filosófica propuesta por Hans - Georg Gadamer.

La hermenéutica filosófica de Gadamer nos ayudará a acercarnos a la imagen fílmica, a su interpretación, así como también el espectador tiene relevancia en el análisis interpretativo. La importancia de la hermenéutica filosófica, señala que hay otro tipo de conocimiento diferente a las ciencias físico matemáticas o las ciencias experimentales, surge una diferente verdad de conocimiento de las experiencias de lo humano y su participación. Gadamer, considera que en el ámbito de la experiencia artística hay un juego de representación en la comprensión (*Selbstdarstellung*), un momento en el cual no hay sujeto objetivante frente a un objeto, sino en un <<thoras>> o sí mismo. Al sujeto se le presenta una experiencia, que puede ser estética o no, es seguro que algo acontece frente a él, y esto lleva una experiencia propia del mundo. En nuestro problema de investigación, tenemos al espectador y al filme, donde se expresa una experiencia, que puede ser estética, pero aquí entra una relación de interpretación por parte del sujeto, y de representación de la imagen. El conocimiento y la verdad se pueden obtener a través de una experiencia del mundo, pero esta experiencia no solo está sujeta al objeto sino también a la actividad del sujeto, de sí mismo. El sujeto y el objeto tiene participación en la comprensión; hay un horizonte de

comprensión donde influye el contexto histórico, pero este no es determinante al momento de interpretar, pues la experiencia del sujeto interviene en esta interpretación:

Cuando estamos comprendiendo el texto, cuando le hallamos un sentido o una verdad, se produce lo que Gadamer denomina una fusión de horizontes, formamos parte de lo que estamos comprendiendo, nos estamos comprendiendo a nosotros mismos y encontrando nuestro sentido o verdad (...)lo que significa, como sabemos, es que su sentido en sí no está dado o cerrado, sino que se va dando o conformando a partir de esas sucesivas y diferentes comprensiones que forman parte del discurso histórico en general del que todo los seres humanos participamos⁹

El texto puede considerarse el filme, el intérprete es el espectador; aunque entre ellos existe un horizonte histórico aquí participa el horizonte del espectador: su tiempo, su presente, y el horizonte del filme. Sin embargo, esto no es suficiente para interpretar la imagen cinematográfica sino también debemos explicar sobre la experiencia o la experiencia estética si la hay.

En el encuentro de horizontes que facilita la comprensión surge el diálogo, donde se abre el sentido; el sentido se presenta cuando se entabla un diálogo entre dos sujetos, pero también surge un diálogo entre el sujeto y la experiencia estética: “ En la experiencia estética sujeto y obra de arte se fusionan surgiendo una verdad originaria”¹⁰ En este trabajo también será importante decir que hay una experiencia estética al visualizar una obra cinematográfica, el sujeto-espectador, por experiencia estética me respaldo en el concepto de Gadamer. El arte y las obras están abiertas a la experiencia de la comprensión, de esto resulta nuevo conocimiento. Al referir que las obras están abiertas a la experiencia estética y a la comprensión, postuló que el filme es una obra artística, un fenómeno que se abre a la experiencia estética, y también un diálogo existente entre obra cinematográfica y espectador. Para analizar una obra cinematográfica tomaré como ejemplo los filmes de Sergei Eisenstein, así como sus conceptos de imagen cinematográfica y montaje, para desde estos conceptos explicar la experiencia estética.

⁹ Lozano Díaz Vicente, *Hermenéutica y Fenomenología. Husserl, Heidegger y Gadamer*, España, EDICEP, 2006.p.98.

¹⁰ *Ibid.*, p.100.

En la teoría de cine de Sergei Eisenstein, el montaje es uno de sus conceptos más importantes, el montaje además de ser un concepto es un proceso de la filmación, donde se eligen varias escenas para ordenarlas de acuerdo con un propósito narrativo; las escenas están compuestas de imágenes, cada imagen es un elemento de una escena. En el montaje se discute que se quiere decir en el filme, que es lo que se quiere mostrar, y como lo recibirá el espectador:

En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo relacionado, sino como una representación particular del tema, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales es una construcción montaje pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada una de ellas y que las organiza en un todo, a saber, en aquella imagen generalizada, mediante el cual el creador, seguido por el espectador experimenta el tema.¹¹

El montaje tiene como relevancia ordenar las imágenes, a la manera de un diálogo, les da una significación a las escenas, cada imagen es ordenada de acuerdo con un tema, y lo que se quiere representar. En este contexto la idea de imagen y representación es importante. Para Eisenstein el concepto de imagen está formulado desde la práctica de hacer cine, desde lo técnico; el cineasta toma como ejemplo un disco blanco, donde la circunferencia está dividida en sesenta partes iguales, al girarla se conforma una imagen de tiempo hecha por estas divisiones. El ejemplo lo compara con un reloj, donde el tiempo está dividido, una hora corresponde a sesenta minutos y un minuto estaría conformado por sesenta segundos. La imagen cinematográfica sería una imagen temporal, desde este ejemplo, pues en un tiempo determinado se mostraría una imagen completa, para un efecto de narración.

El concepto de imagen cinematográfica será importante para el desarrollo de nuestra investigación, pues será desde la imagen donde se continuará a la interpretación del diálogo que existe entre espectador y filme, para así se explique cómo se da una experiencia estética. Por consiguiente, expondré el análisis filosófico que Gilles Deleuze hace sobre la imagen cinematográfica; el análisis de Deleuze sobre las imágenes es importante, pues él abriría un

¹¹ Eisenstein Sergei, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI editores p. 20.

campo en el análisis filosófico del cine; su concepto de imagen cinematográfica serie retomado por otros que se introducirán al análisis del cine. Entre otros conceptos importantes del autor revisaremos imagen- tiempo e imagen-movimiento; que son sus ideas más importantes acerca de la experiencia del cine.

Entre lo importante sobre lo que para Deleuze es el cine, es que lo considera como una expresión del pensamiento. El cine es creación de su autor, hay una relación entre su creación y su autor, en la obra se revelan las inquietudes de su autor, sus preguntas y respuestas. El cineasta revela a través de su obra filmica: “El autor, el realizador cinematográfico, firma las imágenes, pero su “voluntad de arte”- expresión que Deleuze toma de Aloïs Riege- no está radicada en el sujeto sino que es un poder que se despliega en la encrucijada de un Afuera (las fuerzas de lo impensado) y el automatismo de la imagen (o el autómeta), esto es, la lógica inmanente de la imagen cinematográfica” Una de las propiedades de la imagen cinematográfica es la inmanencia, y esta se despliega en el espectador. Sobre la inmanencia de la imagen, encontramos a otro autor, Jacques Aumont en el texto de *La imagen* problematiza como la imagen está dotada de valores inmanentes, la imagen es revisada ampliamente, no solo como imagen pictórica, sino como imagen fotográfica e imagen cinematográfica; el autor revisa la diversidad de imágenes y como han sido interpretadas de acuerdo con su origen. Por ello el autor mencionado nos aporta la idea de inmanencia, será importante revisar su perspectiva de la teoría del cine. Otro de los conceptos importantes para este trabajo será la noción de instante; Jacques Aumont retomaría de Deleuze, que a su vez tomaría de Henri Bergson, para la interpretación de la imagen: “La imagen fija ha tenido, evidentemente, una relación privilegiada con la noción de instante en cuanto esta persigue precisamente extraer imaginariamente, del flujo temporal, un <<punto>> singular, de extensión casi nula, próxima, pues , a la imagen (que tiene, a su vez, una dimensión temporal intrínseca totalmente nula).” La imagen se relaciona con como acontece , al acontecer en un instante, el instante se percibe en imagen. El autor retoma los conceptos conocidos de Deleuze de imagen-tiempo e imagen-movimiento. Su análisis lleva a que la imagen tiene sentido y si tiene sentido hay que interpretarlo, cuando hay un destinatario hay sentido.

La importancia de los conceptos de imagen-tiempo e imagen movimiento en el análisis filosófico del cine, nos lleva a exponer los conceptos de Gilles Deleuze, el plantearía desde su texto *Cine I* y *Cine II*, que serían sus clases, sobre ¿Por qué la imagen cinematográfica puede estar en relación con una imagen del pensamiento?; esto refiere a lo que ya en sus textos sobre cine planteaba: el filósofo hace conceptos, el cineasta hace imágenes, nos lleva a que las imágenes son conceptos.

Los conceptos más importantes que propone Deleuze son: Imagen-movimiento e Imagen- Tiempo, en los textos de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. La imagen-movimiento es el centro de su análisis del filme, así como el instante. El autor retoma el concepto de montaje de Eisenstein, como intersección de imágenes-movimiento, las cuales Deleuze las clasificaría en tres tipos: imágenes percepción, imágenes acción e imágenes afección que correspondería a un tipo de montaje, la clasificación de imágenes se debe a que cada uno corresponde a suscitar en el espectador emociones y pensamientos, a lo largo de sus textos no da varios ejemplos de cada una de las imágenes.

El concepto de imagen cinematográfica, será importante destacar en este escrito, pues será la idea principal de análisis hermenéutico. Aunque las imágenes pueden ser de distintos tipos, como lo señala Deleuze, la imagen del cine solo se puede describir como: “La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento y forzar el pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esto es la definición misma de lo sublime.” El filme se construye de unidades complementarias, cada una como cartas instantáneas, llamadas imágenes.

El instante será otro de los conceptos revisados pues Deleuze lo consideraría para describir una característica de la imagen cinematográfica; el instante es cuando se reproduce movimiento de un momento cualquiera llevándolo a un instante. El instante se puede reconocer en la imagen cinematográfica, pues es un momento en el tiempo: “El instante cualquiera es el instante equidista de otro. Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndose al instante cualquiera”, podemos resumir que imagen-movimiento e instante tendrá referencias en la capacidad que pueda llevar un sentido la imagen cinematográfica. Lo que nace del montaje es la composición de imágenes-movimiento, es la idea. Como mencionamos varios conceptos que introduce Deleuze al

análisis de la imagen cinematográfica son de Henri Bergson, podemos decir que los más importantes para esta investigación son la noción de duración y el concepto del tiempo.

Para terminar resumiré lo que a continuación se pretende hacer en los siguientes capítulos; el presente trabajo de investigación estará dividido en tres capítulos: En el primer capítulo está dividido en tres partes, en la primera parte se desarrolla el tema del cine y su relación con la hermenéutica. En la segunda parte se desarrollará brevemente las primeras expresiones del cine, y como se relaciona la tecnología con la aparición de la imagen en movimiento.

Esta breve historia de la imagen en movimiento se centrará en los años de 1920 a 1940. En la tercera parte presentaré al cineasta Sergei Eisenstein, el cual tomaré su obra cinematográfica

En el segundo capítulo se desarrollará más ampliamente la idea de imagen cinematográfica desde dos perspectivas: la filosófica centrándose en la filosofía del cine de Gilles Deleuze y las ideas del cineasta Sergei Eisenstein. En este mismo capítulo revisaré la construcción del montaje y la perspectiva particular del cineasta sobre esta importante actividad en la creación del cine.

Por último, en el tercer capítulo, constará de tres partes, en la primera parte me centraré en explicar la idea de hermenéutica en Gadamer y analizaré sobre la experiencia estética a la que refiere Gadamer, en este punto no revisaré completamente la filosofía de Hans George Gadamer ya que su trabajo filosófico es inmenso. Pero el análisis de experiencia estética, experiencia del mundo, me ayudará a analizar su relación del espectador con la obra fílmica.

El cine de Sergei Eisenstein tiene una multitud de trabajos donde profundizan el desarrollo de sus filmes y el trabajo técnico fílmico, no es mi intención profundizar en niveles técnicos, porque mi perspectiva es filosófica.

CAPITULO 1.

En este primer capítulo me propongo a describir la importancia de la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein y su trascendencia en el desarrollo de las técnicas cinematográficas, y su repercusión en el montaje cinematográfica a través de sus obras como: *La huelga*, *El acorazado Potempkin* e *Iván en el terrible*. Para comenzar deseo describir brevemente la historia del cine en sus inicios hasta los años cuarenta, pues es donde se desarrolla el cine de Sergei Eisenstein y es cuando surgen las primeras expresiones de cine donde la imagen fue fundamental. En lo siguiente, me centraré en analizar el cine de Sergei Eisenstein y su visión de montaje, específicamente en las obras antes mencionadas. El objetivo es demostrar que la imagen cinematográfica desde el cine de Sergei Eisenstein tiene el cometido de exaltar una experiencia estética a través del montaje. La imagen cinematográfica desde el cine de Eisenstein funciona como un texto que está para el espectador.

1.1 Hermenéutica y cine.

El cine se produce de acuerdo con un contexto y a una sociedad, la obra cinematográfica surge desde una temporalidad, así también la historia que quiere mostrar el cineasta, así como su percepción del mundo. El cine no debe verse separado de su origen, desde la sociedad que es producido, hay una sociedad que produce la obra cinematográfica y una sociedad que lo consume, así el cine es percibido como una herramienta, el cine podría ser una forma de comunicación con las masas, de ahí que tendría que pensarse que se desea mostrar a las masas: "...cualquier film tiene, como todo producto cultural, toda acción política o toda industria, su historia, que es Historia, en su entramado de relaciones personales, su escalafón de personas y cosas en donde se gradúan jerarquías y herencias, privilegios y esfuerzos"¹² La creación del cine esta construida desde una base de jerarquías y privilegios, desde donde los que tienen el privilegio de contar como es el mundo y narrarlo de acuerdo a su propia visión, así la creación de películas están enfocadas a como se quiere mostrar el mundo y que es lo que desean mostrar a los posibles espectadores. Esto lleva a comprender que el cine tiene un

¹² Ferro Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1993, p.25.

contexto social y cultural, que nos exige adherirlo a nuestro análisis de interpretación que se hace sobre cierta obra cinematográfica o cineasta.

El análisis del cine debe partir desde su contexto social: “Eisenstein ya había observado que todas las sociedades acogen a las imágenes en función de su propia cultura.”¹³ La imagen sería el objeto central de la obra cinematográfica para poder contar una historia, al ser el centro, la imagen debe ser capaz de tener un contenido simbólico, y que sea posible una comunicación con el espectador y trascienda en su memoria.

El cine se volvió un objeto de estudio, pues se deseaba conocer como el cine puede trascender en la percepción del individuo y de las masas, así como se interpreta la realidad, como es el caso de Jean- Luc Godard, que llegó a preguntarse si el cine: “no ha sido inventado más que para ocultar la realidad a las masas”¹⁴, Godard tendría una actitud crítica hacia el cine, su función y la forma de producir películas, así como plantearse las dinámicas sociales y políticas que darían origen al cine y sus obras, el cine como un medio de transmisión de ideas sería problema para los primeros teóricos del cine.

El cine entonces sería un instrumento para representar una visión del mundo que no corresponde a la realidad. Los cineastas se preguntarían sobre: ¿Qué es la realidad?, ¿Qué es cine?, ¿Qué es imagen?, y como puede trascender en sus obras estos conceptos, y cuál es la realidad a la que se refiere en el cine, esto último llevarían a preguntarse sobre como el cine como puede interceder en la interpretación del mundo, donde el concepto de realidad proviene del cineasta y su contexto. En la teoría del cine se volverá un tema central sobre el cine cuál es su función y como puede afectar en la sociedad:

El cine produce este efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine construye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre instituciones y personas de lo que ellos querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad¹⁵

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.37

¹⁵ *Ibid.*, p.38

Los teóricos del cine como Jean Luc Godard consideran que en sí no hay una función del cine en sí, pero considera al cine como un factor importante donde puede cambiar visiones e interpretaciones; el cine puede ser un catalizador de representaciones, pero no es suficiente, pues el espectador también traerá un contexto social.

El cine, en un principio de su historia, tuvo una transformación de pasar a un cine-imagen a pasar a una imagen-movimiento, después tendría una segunda transformación del cine mudo al cine sonoro, que incluso cambiaría a la interpretación de los actores; aquí las imágenes tendría una importancia central, pues en el cine mudo la imagen estática sería parte de contar una historia, la expresión de los actores será fundamental para llevar emociones al espectador o asombro, las imágenes serán el centro para llevar el espectador a las emociones. La imagen sería principalmente el texto que llevaría a contar una historia, la imagen estática; después se incluiría un breve texto para darle voz a los personajes, donde se incluiría sonido, una imagen sonora; los primeros espectadores experimentarían estos tres tipos de imágenes, los cuales experimentarían sobre todo sorpresa a la imagen en movimiento.

Esto causaría también al estatus del cine en la sociedad de principios del siglo XX. Por otra parte, hereda de sus orígenes al ser considerado como una máquina vanguardista para científico y técnicos. Se le ve como un instrumento que registre el movimiento y todo aquello que el ojo no puede conservar. Por otra parte, las películas son totalmente ignoradas como objeto cultural; al estar producidas por una máquina, igual que las fotografías, no se atina a clasificarlas como una obra de arte o un documento.¹⁶

Lo anterior, podemos decir que el cine en su primera forma, no se consideró más que una herramienta técnica, las imágenes a las que daban movimiento, no tendrían un significado, ni una intención, más que asombrar al espectador que se acercó a conocer este instrumento. La imagen en movimiento no tendría también una consideración especial, sería después que se consideraría como una expresión artística, dándole al cine un espacio a ser una obra.

¹⁶ *Ibid.*, p.59

Uno de los teóricos del cine, André Bazin, al cine lo describe como una realización del tiempo:

El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también de su duración: algo así como la momificación del cambio¹⁷

El cine se resume en un acontecer de cambio, sobre todo en una manifestación de movimiento y fijación del instante; así el cine ya no es una imagen estática que cumple una función simple, la imagen se le ha atribuido movimiento por el instrumento que la hace moverse, ya no es la imagen fija, sino un intenso cambio, la imagen en movimiento. La imagen estática pasa a ser una imagen no fija, comienza a diferenciarse de la fotografía y de la pintura, los cineastas buscaban entender este nuevo objeto estético.

El cine tiene una condición estética que prevalece desde su origen, pues hace manifestar extrañeza y asombro; André Bazin compara al cine desde sus diferencias con otras artes: “Puede incluso sobrepasarlo en su poder creador. El universo estético del pintor es siempre heterogéneo con relación al universo que lo rodea. El cuadro encierra un microcosmos sustancial y esencialmente diferente. La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como huella digital.”¹⁸ El cine en comparación con la pintura y la fotografía, sus cualidades sobrepasan a su contexto, también a su intención pues el cine puede ser no solo un instrumento para contar una historia, sino también para conducir al espectador a una experiencia.

En comparación con la imagen, André Bazin recurre a la fotografía para explicar esta diferencia entre lo estático y el movimiento: “Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representa por tanto una técnica privilegiada de la creación surrealista ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera”¹⁹; en la imagen es posible tener contacto con el objeto representado,

¹⁷ Bazin André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones RIALP S.A, 1990, p.29

¹⁸ *Ibid.*, p.30

¹⁹ *Ibidem*.

sea un cuadro pictórico o una fotografía, André subraya que es surrealista comprender que estás teniendo contacto con un objeto lejano pero real ,con una imagen estática que la representa, pero que logra conectar con el objeto, puede ser un río, una mujer, un animal, así tu experiencia con lo real que no está ahí es única. El cine puede expandir esa experiencia por la cualidad de movimiento, conocer lo que no está ahí, y experimentar sensaciones desde las imágenes.

El cine se ha querido interpretar como una obra de lectura, es un texto, pero con imágenes bajo distintos enfoques. Los teóricos del cine como André Bazin y Jean Cocteau han teorizado sobre la imagen cinematográfica, después llegarían los filósofos para nuevamente problematizar el asunto estético de la imagen y también su propiedad textual, la imagen se consideraría como palabra de los cineastas, así como el concepto a los filósofos. Los filósofos como Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Jaques Rancière, entre muchos otros, se avocarían al análisis filosófico del cine. Se ha tratado de interpretar la obra cinematográfica que se compone de imágenes bajo la luz de concepto-idea-imagen. Los estetas, estudiosos del arte, han interpretado al cine como obra de arte, desde aquí se designa los parámetros para considerar que obras filmicas se consideran obra de arte o si pueden ser arte. Los psicólogos han analizado el cine bajo su propio enfoque, buscan una interpretación de las imágenes, relacionando la interpretación del individuo con la psique.

Así también el cine, se quiere interpretar desde el engranaje literario, cine como texto, cada una de las imágenes de un filme se consideraría parte de su entramado discursivo. Pero, sobre todo, siempre hay una búsqueda de interpretación por parte del espectador, así como el lector busca significado en un texto:

El espectador está interpretando en todo momento cada una de las imágenes del filme, las asociaciones entre imágenes y sus significados. Cuando sale de la función, se explica así mismo y a sus acompañantes la película, y con ello trata de comprender – decir de Heidegger, el comprender es una manera de ser- entonces el espectador se realiza: es en el mejor sentido del término, al comprender la película.²⁰

²⁰²⁰ Noe Santos, *Hermenéutica y cine. Para una correcta lectura del texto cinematográfico*, En: Cruzando fronteras cinematográficas, Yolanda Mercader, Patricia Luna (compiladoras), México, UAM- Xochimilco, Universidad de Texas en el Paso, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, INAH, 2001, p.68.

El espectador se comporta como un agente hermenéutico, donde decide como incide la obra en su interpretación de esta, hay un contexto que envuelve tanto el espectador como a la obra. El espectador no se encuentra solo desde su horizonte de comprensión, también la obra tiene su horizonte de comprensión, pues la obra tuvo una función en su momento, así como un origen, aquí se destaca, que será necesario una fusión de horizontes para tener un análisis hermenéutico de la obra. El horizonte de comprensión destaca:

... existe una situación y un horizonte hermenéutico. Esto significa que construyo mi objeto de análisis de acuerdo con la historia y con la cultura en que me desenvuelvo. Una tercera etapa es el encuentro entre el intérprete y el texto fílmico, en donde se produce una fusión de horizontes entre el intérprete y el autor ; es decir, se da un encuentro entre lo que el texto dice y el espectador; entre la historia del texto y la historia del espectador que pueden ser coincidentes o no ; encuentro que lleva implícito una experiencia , una comprensión e interpretación de la obra a partir de la selección y el reconocimiento de momentos importantes, de los significados pertinentes , mediante lo cual se produce un nuevo conocimiento. Pero el cine, más que ser una interpretación del tipo racional se comprende a través de los sentidos, es decir emotivamente²¹

El análisis hermenéutico inicia desde el contexto de la obra y desde el contexto del espectador, hay una fusión de horizontes que determina la interpretación de la obra, también no se debe olvidar la intención de la obra en sí, pues desde ahí se puede considerar los signos a interpretar, o para llevar a cabo nuestro análisis desde nuestros propios objetivos con la obra. Así otros, han tomado grandes obras cinematográficas como, por ejemplo: *El ciudadano Kane*, *El padrino*, *El gabinete del doctor Caligari* para hacer un análisis histórico de su contexto, como los historiadores Marc Ferro, Pierre Sorlin y John Grierson, este último considera al cine como una fuente histórica.

En 1928 el cine en su mayoría sería mudo, trabaja con imágenes insonoras, de 1930 a 1940 cambiaría al cine sonoro, esto cambiaría la forma de filmar y también el lenguaje

²¹ Noé Santos, p.71

cinematográfico; aquí es donde el montaje se volvería importante y una herramienta revolucionaria para la creación de la obra cinematográfica: “Del montaje, el cine sonoro había conservado, sin embargo, lo esencial, la descripción discontinua y el análisis dramático del suceso. Había renunciado a la metáfora y al símbolo para esforzarse por la ilusión de la representación objetiva. El expresionismo del montaje había desaparecido casi completamente.”²² El cine visualmente tuvo transformaciones que impactaron en la forma de contar una historia, pero la imagen seguiría siendo el centro del montaje.

El paso del cine mudo al cine sonoro, tendría sus consecuencias en sus tácticas para hacer cine y también en su representación, la secuencia de imágenes cambiaría, al ser un cine expresionista a ser un cine fluido de imágenes unos a otras; así las consecuencias estarían en como representar ideas y transmitir las al espectador, y como las recibiría; la interpretación de imágenes en el espectador sería preocupación de los cineastas, y cada vez daría más importancia al montaje, que es la secuencialidad de imágenes, más que la imagen misma, como era el caso el cine mudo.

El montaje hace que cambie la forma de crear cine, también la forma en como la obra cinematográfica se relaciona con el espectador requiere nuevos enfoques y parámetros para la toma de imágenes y trabajar en las secuencias de estas. La imagen y su representación será importante en la nueva forma de hacer cine, una imagen sonora y con movimiento:

La imagen y su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de mucho más medios para dar inflexiones y modificar desde adentro la realidad. El cineasta ya no es solo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista²³

El cineasta, como lo dice Bazin, se vuelve novelista, porque ahora contará su historia con su juego de imágenes, al igual que el escritor debe tomar que escenas y ordenarlas de acuerdo con sus propias coordenadas, cada coordenada planeada para mostrar lo que se

²² *Ibid.*, p.98.

²³ *Ibid.* P.100.

quiere al espectador. La interpretación juega un punto importante pues desde aquí se planteará como ha de decirse y desde que perspectiva

1.2 Origen del cine y primeras formas del cine

La historia del cine tiene varias facetas, en este capítulo solo hablaremos sobre los orígenes; la producción del cine a tenido varios intervalos y transformaciones de acuerdo con las necesidades de los cineastas, así también del país donde se desarrolla. Para algunos historiadores el cine aparece como un aparato tecnológico, sin ningún fin, solo de dar movimiento a las imágenes, como fueron los aparatos de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Morey, ellos buscaron que el aparato fuera de utilidad para alguna actividad era solo un cilindro giratorio, que en algún momento solo mostraba imágenes inertes donde podían colocarse y cambiarse en el cilindro. Tiempo después el aparato atravesaría transformaciones, que sería importantes para el nacimiento del cine.

En el texto de la Republica de Platón, se menciona el mito de la caverna, en la cual unos hombres se encontraban sentados en una cueva observando sombras del exterior, las sombras podían ser observadas por la luz, los hombres creían que veían imágenes reales, que provenían del exterior de la cueva. Un hombre decide salir para comprobar si las imágenes que ve son reales, descubriendo que no es así, y lo que veían solo eran sombras de lo real. El hombre regresa a la cueva para comunicarle a los hombres sobre las sombras que no son reales, pero los hombres lo ignoran y siguen viendo esas sombras que se mueven por la poca luz que hay.

Las sombras-imágenes, son apreciadas por los hombres antes que lo real. Esta situación me lleva a compararla cuando presenciamos un filme en el cine, por un momento olvidamos el mundo real, y dejamos que las imágenes que se nos presentan nos llevan a ese imaginario, decidimos que lo que estamos viendo sea lo real, las imágenes que desde un primer momento no copian la realidad, quedamos embelesados. Por ello, las imágenes son importantes, porque lleva a lo imaginario, un contenido simbólico, una expresión textual sin palabras, así también logra un impacto emocional al espectador.

Las imágenes en su primera aparición como un elemento del cine fueron trascendentes en el propio aparato filmico. La invención del cine se ha otorgado a los hermanos Lumière,

sin embargo, la máquina que otorga movimiento a las imágenes tiene un origen más lejano, incluso podemos decir que el origen del cine viene acompañado con el origen del teatro. El origen de darle un movimiento a las imágenes viene desde el siglo XI en China: “ Las sombras chinas o chinescas del siglo XI, en China era filigranas dimensionadas y articuladas , realizadas con piel de burro con grasa , haciéndola traslúcida, le daban movimiento con alambres ante una pantalla de papel, esto se extendería hasta oriente, llegando a Italia en el siglo XVII, Johan Wolf Goethe mencionaría esto, en Londres también llegarían.”²⁴ Esta expresión parecida al teatro daba como prioridad la aparición de las imágenes, las imágenes traslúcidas aparecían en el papel, dando una impresión de movimiento, esta forma de hacer aparecer imágenes fue asombrosas para las personas que las vieron en su momento.

Una segunda expresión fueron los panoramas y dioramas, en 1780 un escenógrafo teatral Philippe – Jacques de Loutherbouros, hacia representaciones de batallas históricas de Napoleón y el ejército británico, las representaciones que eran la sensación. El inventor Louis Jaques Mandé Daguerre, en 1822, inventaría los daguerrotipos, que son los antecesores de las primeras fotografías, que era una laminilla negra con una impresión oscura, construye los panoramas y dioramas, con un mecanismo sencillo para darle movimiento a las imágenes.

Una de las invenciones más interesantes fue la linterna mágica, el belga Étienne Robertson en París de 1790, en su teatro llamado *Phantasmagoria* decorado con modelos góticos, montaba una linterna sobre ruedas, donde pasaba imágenes y sombras, el instrumento lograba la ilusión de movimiento.

El inventor Niemiea Philipstahl y Henry Langdon Childe lograría sobreponer imágenes desde dos linternas , lo cual reflejaba en un lienzo blanco; después se inventarían las linternas de tres focos por las ópticas inglesas: “Con un alzado de ochenta y cuatro centímetros, se trataba en realidad de la superposición de tres linternas mágicas provistas con los mismos objetivos que proyectaban distintos estampados en una misma pantalla.”²⁵ Estos inventos evolucionarían rápidamente por el deseo de ver imágenes y después de ver imágenes en movimiento, pues varios inventores se lanzarían a mejorar estos instrumentos para su mejor funcionamiento.

²⁴ Memba Javier, *Historia del cine universal*, Madrid, TYB Editores, 2008, p. 14

²⁵ Ibid., p. 15

La búsqueda de ilusión de movimiento llevaría a entender la imagen y su relación con el ojo humano, los físicos británicos Michael Faraday y Peter Mark Roget formularían un escrito llamado “Persistencia de la visión en lo que afecta a los objetos en movimientos”, donde dice:

“En sus páginas establecerán que el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo después que el sujeto deja de tenerla adelante (...) Si dieciséis imágenes de un movimiento que transcurre a un segundo se hacen pasar sucesivamente, también en un segundo, la persistencia de la visión las une y hace que se vean como una sola evolucionando”²⁶

Este enunciado se pondría a prueba con los siguientes desarrollos en los inventos para recrear esta propiedad del ojo; la importancia de simular una imagen provista de movimiento llevaría que aparecieran rápidamente otros inventos. Le seguirían los aparatos más sofisticados para proyectar imágenes como es el caso del Phenakistiscope en 1833, creado por Joseph Plateau: “...consistía en un disco donde estaban representadas dieciséis Imágenes consecutivas de un mismo movimiento- doce en los modelos más primitivos-, que el espectador hacia girar frente a un espejo para contemplar el reflejo entre las ranuras que se intercalaban entre las distintas imágenes”²⁷ El Phenakistiscope (Figura 1) fue uno de los inventos más exitosos para el desarrollo del cine como hoy lo conocemos, pero no sería suficiente, los inventores deseaban mejorar lo ya visto, es por ello que en 1860 aparece el Zoótrope, en su primera aparición se consideraría un juguete para niños que los hacia ver imágenes de animales; el instrumento estaba dotado de ranuras y se colocaban tiras de papel; el zoótrope lo unieron con la linterna mágica, ya en el siglo XIX, con ello se logró construir un proyector en movimiento sobre una pantalla; otros inventos que convivían con el zoótrope fue el Phosmatrope de Henri R. Heyl y el Praxinoscopio de Émile Reynaud, que tuvieron un éxito menor.

En el desarrollo de la búsqueda de un aparato que diera movimiento a la imagen, paralelamente se desarrollaba la aparición de la fotografía, la emulsión fotográfica fue importante en el desarrollo de esta y del cine, haciendo posible la materialización de imágenes. En 1879, el fotógrafo Eadweard Muybridge realiza un juego de fotografías de un

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibidem*.

caballo en movimiento, realiza las fotografías separadas, y las coloca en un zootropo (Figura 2).

En 1881, las coloca sobre una linterna (Figura 3) combinada con un zootropo y proyecta las imágenes fotográficas del caballo con la ilusión de movimiento en una pantalla. Lo cual muchos elogiarían su inventiva ante este asombroso instrumento; la imagen ya se quedaría en movimiento.

Los que manejaban proyecciones con linternas, los llamarían los linternistas en la historia del cine, como son John Arthur Roebuck, William Freese Gienne, Martin Evans, el invento lo utilizarían para diversas proyecciones de imágenes, pero no trascenderían. El inventor Thomas Alva Edison también aportaría al interés de reproducir imágenes en movimiento, contribuyó con el Kinescopio (Figura 5), pero no trascendería; después colaboraría con William Kennedy Laurie Drukson:

Edison patentó una suerte de tomavista que se valía de un film que pasaba de una bobina, que lo suministraba virgen a otra, a otra que lo almacenaba impresionado. El procedimiento de arrastre de la película eran unos engranajes que tiraban de unas perforaciones horadadas (sic) al efecto a ambos lados de la cinta. Su mecanismo, similar a la de un reloj, permitía que la película avanzara con la cadencia suficiente para impresionar las dieciséis imágenes requeridas en el cine silente²⁸

La colaboración de Edison ayudaría a desarrollar el aparato de imágenes, estuvo cerca de crear el cinematógrafo, fueron los hermanos Lumière quienes se llevarían la primicia. Auguste y Louis Lumière, fabricantes de artículos fotográficos en Lyon, el 13 de febrero de 1895 patentarían el cinematógrafo, aquí una descripción del aparato: “La cámara ideada por los Lumière se valía de un mecanismo de garfio para arrastrar la película hasta el obturador intermitente y recogerla, ya impresionada, en una segunda bobina”²⁹, esto haría que se percibiera el movimiento a una buena calidad, además de que las imágenes correrían a velocidad suficiente.

En 1895 se realizarían las primeras proyecciones con su cinematógrafo (Figura 6), la proyección se llamaría “Salida de la fábrica Lumière”, las proyecciones mostraban

²⁸ *Ibid.*, p.20

²⁹ *Ibid.*, p.21.

trabajadores saliendo de una fábrica, esta sería la primera proyección en la historia, en la *Société d'Encouragement al industrie Nationale*, también se harían otras proyecciones en Congreso de las sociedades fotográficas francesas, Gran Café del Bulevar de los Capuchinos. Sus obras serían: “La salida de la fábrica Lumière y El regador regado”, “Baño en el mar” “Querella infantil”, “El desayuno del bebe” y “La llegada del tren”. Es con el cinematógrafo de los Lumière que la actividad filmica se expande por Europa y el mundo, en especial llegaría después a Estados Unidos de Norte América iniciando la historia del cine en Hollywood.

El nacimiento del filme, fotografías en movimiento, para después capturar imágenes en vivo para después presentarlas en movimiento, llevo a que nacieran los primeros cineastas, los Lumière habían logrado capturar imágenes, pero no contaban una historia, no había guion, eran imágenes de la vida común para después proyectarlas en una pantalla, y asombrar a su público por poder capturarlas. El primer cineasta fue Georges Méliès (1861-1938), tendría una concepción diferente a lo que era una proyección de imágenes, estuvo presente en una de las proyecciones de los Lumière , quedando fascinado por el invento, y por las imágenes capturadas, pero él consideraría que los Lumière no le habían sacado provecho a sus imágenes; para varios historiadores del cine consideran a Lumière con gran imaginario, pues él consideraría que se podría contar historias fantásticas a través de las imágenes: “Porqué Méliès fue el primero en comprender que lo retratado no tenía por qué ser el reflejo exacto de la vida , como acostumbraba a serlo en las filmaciones los operadores de los Lumière. Dicho de otra manera, Georges Méliès fue el primero en introducir la ficción en la incipiente pantalla”³⁰ Su imaginación, después de ver una proyección de los Lumière en el Gran Café del Bulevar de los Capuchinos, lo llevó a comprar una cámara como la que utilizaban los Lumière para la toma de fotografías, llevando a iniciar su experimento, filmando “Salvamento en el río”, Georges Méliès tendría otras pretensiones con el nuevo invento:

“Las creaciones de Méliès son el fruto del encuentro de dos técnicas distintas: la del fotógrafo y la del hombre de teatro e ilusionista. Sus películas suelen estar divididas en <<cuadros>> o <<escenas>> que, concebidas de acuerdo con los canones del arte

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

teatral, hacen progresar la narración, la cámara tomavistas se limita a ser un aparato inmóvil que reproduce fotográficamente lo que ocurre sobre el escenario”³¹

El cineasta utilizaría las técnicas conocidas que tenía a su mano, para poder hacer una historia a través de imágenes: como la pintura, el dibujo, para hacer los escenarios de sus películas, también agregaría escenas desde un dibujo animado y la se auxiliaría de actores.

1.3. El cine de Sergei Eisenstein.

Sergei Eisenstein nació en Riga Letonia en 1898 se doctoró en Historia del Arte, también realizó estudios de ingeniería y arquitectura. En 1914 Vladimir Illich Lenin firma el Decreto de Nacionalización de la Industria Cinematográfica de la URSS. El cine dependía completamente del Estado. Sergei Eisenstein sería considerado como el padre del montaje moderno; el cineasta tendría un gran conocimiento sobre la cultura japonesa, además que se estaría atraído por las expresiones artísticas de Japón, entre ellas el teatro Kabuki, el teatro kabuki sería influencia para desarrollar teorías sobre el montaje: “...es la gestación de sus teorías sobre el montaje, puesto que los ideogramas japoneses se basa en la yuxtaposición de dos conceptos, de los que surge un tercero distinto”³², con este concepto de ideograma, lo entendería en una yuxtaposición de imágenes, que generaría entre en enfrentamiento entre dos imágenes, resultaría un nuevo significado. Cada imagen tendría un valor de significación, para después contraponerlas en una sola escena, para el espectador sería un contenido diferente, las imágenes serían las palabras para generar un texto de imágenes: “De esta idea surgió su separación del montaje clásico, que entendía a éste como una simple sucesión de planos, mientras Eisenstein lo concebía como un choque, colisión, de dos planos que hacían surgir un nuevo concepto irrepresentable o abstracto en la mente del espectador”³³ Sería el cineasta que le daría nueva perspectiva al montaje y aquí iniciaría una nueva técnica de montaje.

³¹ *Ibid.*, p.34.

³² María Pepa Lara García, *Serguéi M. Eisenstein: visión cinematográfica de la revolución rusa*, 2017, p.132.

³³ *Ibidem*.

La idea de montaje clásico cambiaría con el cine de Eisenstein, las imágenes serían las palabras para generar un dialogo con el espectador, el montaje, que ahora sería un trabajo de contraposición de imágenes, daría como resultado un diferente acercamiento a ese dialogo con el espectador, donde las imágenes se expresan y colisionan con nuevos significados. En adelante el montaje desde la perspectiva de Eisenstein sería una nueva forma de escribir cine.

Las obras de Eisenstein son pocas, pero fueron fundamentales para la historia del cine: *La huelga* (1924), *El acorazado Potempkin* (1925), *Octubre* (1928), *La línea general* (1929), *¡Qué viva México!* (1931), *Alexander Nevsky* (1938), *Iván el Terrible* (1943), *Iván el Terrible* (segunda parte) (1958), esta última parte totalmente prohibida en ese entonces la Unión Soviética. Sus obras escritas, que también fueron pocas, también fueron trascendentes: *El montaje de atracciones*, *El sentido del cine*, *La forma del cine*, *Hacia una teoría del montaje*, *El Greco*. Sus ensayos fueron: *El principio cinematográfico y el ideograma*, *La dialéctica de la forma cinematográfica*, *Reflexiones de un cineasta*, *La realización cinematográfica*.

En la teoría del cine, la escuela soviética tiene una gran tradición en los estudios de cine, la cual se desarrolló en la URSS, la historia del cine en ese país inicia después de la Revolución Rusa en octubre de 1917. La industria del cine fue nacionalizada en 1919, se funda la escuela de cine (VGIK), Vladimir Lenin, en 1922, diría que el cine es una de las artes más importantes.³⁴ Por ello se llevaría a considerar el cine como una industria muy importante. Los medios de comunicación serían los que difundirían los lineamientos para la organización de la URSS, por tanto, es necesario un medio de comunicación masivo que llegara a todos y dar información a la población. En este contexto aparecerían las primeras producciones rusas, donde saldrían cineastas como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudavkin, Alexander Dovzhenko, Dziga Vetron y Sergei Eisenstein³⁵

En Sergei Eisenstein se puliría la técnica del montaje para narrar historias, pero antes del montaje tenía una base simple, solo ordenar imágenes; después de él , el montaje sería

³⁴ Prigorian Nelly, *Escuela Soviética de cine: A propósito del 120 aniversario del nacimiento de Sergei Eisenstein*, Centro de estudios Latinoamericanos, SaberVLA, 2018, p.3

³⁵ *Ibidem*

una base importante para el cine se daría relevancia a la actividad misma de montar imágenes, la importancia del montaje es por la composición de secuencias que pueden intervenir en como se explica una historia o narración, la composición de secuencias donde se logra transmitir ideas sin necesidad de palabras, por medio de la yuxtaposición de imágenes fílmicas en movimiento

La función del arte cinematográfico tiene la finalidad de despertar una curiosidad del espectador, al mismo tiempo llevar a una empatía con los personajes de su historia, en diversos filmes se apela a la emotividad. La imagen cinematográfica debe ser capaz de despertar la empatía y la emotividad. Por ello el montaje repercutirá en cómo se han de contar las cosas desde las imágenes, el cine ruso, en específico la teoría del montaje de Eisenstein sería crucial para habilitar un nuevo cine donde las imágenes cautiven y desaten en el espectador emociones:

... el simbolismo en el cine comienza precisamente en esa temprana etapa del cine mudo soviético, a partir de la experimentación con el montaje para transmitir ideas en imágenes y despertar en el espectador el sentimiento y afectando emocionalmente sin necesidad de acudir a la palabra. Los “Eisenstein” de su época descubrieron que el cine posee la cualidad de narrar más allá de la trama dramática de los acontecimientos. Que adquiere su propia textualidad a través del lenguaje simbólico, creado por medio del montaje³⁶

La nueva teoría de montaje de Sergei Eisenstein será importante para las siguientes obras del cine ruso, así también en el trabajo de Eisenstein consolidaría su trabajo cinematográfico al darle prioridad a la imagen contrapuesta a otra imagen, generando emociones. La forma de filmar también llevaría a escribir secuencias impactantes en su obra fílmica como es en *El acorazado Potempkin*.

El acorazado Potempkin (Figura 7), una de las obras más emblemáticas del cineasta soviético, la obra cinematográfica es parte de la historia del cine de Rusia; la obra es considerada una obra de arte por su montaje y juego de imágenes:

³⁶ *Ibid.*, p. 8

Esta característica se debía a varias particularidades, tanto del montaje como de la estética de los propios encuadres de las tomas. Sin embargo, la fundamental distinción frente a las demás producciones es la particularidad de que las tramas de estas películas no tienen protagonistas o, mejor dicho, el protagonista es la masa, la multitud que a veces se detalla a través de algunos rostros anónimos. Es la masa quién protagoniza el desarrollo dramático, no sólo es la película, sino de la historia del país: los obreros en huelga; los marineros en el alzamiento; los soldados en la toma del Palacio del Invierno; los campesinos en la transformación de la vida en el campo.³⁷

Las imágenes contrapuestas es el principal trabajo de Eisenstein para que su escena resulte impactante, cada una de las imágenes corresponde a grises, negros, blancos saturados. El juego de imágenes resulta melodioso; las primeras escenas se centran en las imágenes de hombres en grupo trabajando, continuamente nos presentan hombres con otros en diversos escenarios, en el acorazado, en el agua, en la cocina, no hay protagonista que seguir sino un grupo de hombres en la misma situación. Aquí la individualidad se destaca negativamente, representada en los oficiales del barco y del capitán, se asume que su trabajo resalta por la autoridad que tienen sobre otros, sin embargo, trabajan solos. El enfrentamiento entre grupo e individuo se destaca en las escenas donde se contraponen un grupo de hombres trabajando en la maquinaria del barco contra el oficial observándolos con desconfianza sin hacer nada. (fotograma 1)

La película “El acorazado Potempkin” cuenta sobre un grupo de marineros que trabajan en el acorazado Potempkin, un barco militar ruso, donde se inicia una querella, entre los oficiales del barco y los marineros, pues uno de los oficiales ha decidido darles de comer carne podrida (Fotograma 2); los marineros deciden reclamarla al alto mando para pedir comida de buena calidad, el resultado es que deciden castigarlos con más trabajo, ante esto surge una sublevación por parte de los marineros, las diversas escenas nos indican, que la mayoría de ellos trabajan con precariedad, sin comida, y haciendo trabajos pesados y difíciles. En correspondencia, el capitán y dos oficiales reciben la mejor carne. Uno de ellos decide enfrentar a los oficiales, solo recibe un castigo, sus compañeros lo defienden y deciden

³⁷ *Ibidem.*, p. 11.

castigarlos a todos para finalmente sentenciarlos a muerte. Su castigo es la muerte por desobedecer, lo que ocasiona que la situación en el acorazado se complique; comienza una sublevación por el castigo exagerado por solo pedir un mejor alimento. En esta escena, hay una imagen que sobresale sobre las demás, la imagen de un sacerdote con una cruz en la mano, el sacerdote decide dar el juicio final sobre los marineros que desobedecieron, él dice que su pecado fue sublevarse por eso merecen el castigo (Fotograma 3).

La sublevación persiste en el barco ante el enojo de los oficiales y el capitán, en eso aparece el sacerdote con una cruz en la mano, para difundir el miedo y obediencia hacia a la autoridad, la aparición del sacerdote resulta como un símbolo que sostiene un sistema de obediencia. La religión como parte de un sistema de control, el castigo hacia la indisciplina, sus ojos se dirigen a los sublevados, entornando la cruz ante la desobediencia. (Fotograma 4)

Los marineros son asesinados por los oficiales del barco bajo la orden del capitán, es cuando la sublevación estalla, y es asesinado otro marinero, el cual será considerado como un mártir, se presenta en la plaza de Odessa, donde la población se da cuenta de lo acontecido y se llena de indignación, pues han matado a un marino que defiende al pueblo. (Fotograma 5) La escena continua con el pueblo de Odessa manifestándose contra lo sucedido, pero el gobierno ruso decide enviar soldados para eliminar a la población. Aquí se da otra escena importante, que es el disturbio en la escalinata, considera como una de las escenas míticas del cine ruso. (Fotograma 6).

Es en las escalinatas donde se centra la acción, el pueblo que es representado con granjeros, obreros señoras, madres, vagabundos, son asesinados. Las imágenes se concentran en la población, en grupo, vemos como primero se juntan, y después huyen de los soldados rusos; se presentan escenas de rostros asustados, sumadas a las escenas del acorazado *potemkin*, pues la marina rusa lo ha rodeado para destruirlo por la sublevación. (Fotograma 7) Podemos ver como los marinos del acorazado están asustados, pero en ese momento sucede que los demás acorazados no lo atacan, pues consideran que su sublevación tenía razón y lo dejan ir.

La película tiene un contexto histórico, pues el suceso que trata de relatar Eisenstein sucedió en el mismo puerto donde filmó, que es en el puerto de Odessa. La rebelión del acorazado *Potemkin* representa lo que sucedió a la nación de Rusia, donde el pueblo sus representantes se enfrentó a los zares, pues el problema de la hambruna se disparaba en varios

lugares de Rusia. La revolución de Odessa se reveló porque ya no tenían recursos para sobrevivir, enfrentándose a los soldados. Sin embargo, nuestro análisis será hermenéutico, en el tercer capítulo veremos cómo hacemos una interpretación a través de la hermenéutica gadameriana.

Una segunda película es *La Huelga*, en esta película se retrata como un grupo de trabajadores se enfrentan a las imposiciones de los dueños de una fábrica y se revelan ante la justicia. La Huelga, hecha en 1924, se entrelaza entre imágenes de los trabajadores de la fábrica, un adentro de la fábrica y lo que sucede afuera de la fábrica, en el montaje sigue perseverando las imágenes donde actúa el grupo, un grupo de obreros se decide enfrentarse a las injusticias de los dueños de las fábricas donde trabajan. El filme nos presenta dos grupos el de los empresarios, dueños de las fábricas y los obreros, que trabajan en condiciones precarias por un salario ínfimo. El relato comienza con el robo de una herramienta en la fábrica, de un micrómetro de veinticinco rublos, eso significaba para un obrero de tres semanas de trabajo. Uno de los obreros es acusado por el líder de la fábrica de robo, el cual era inocente dice que él no podría pagar esa herramienta y no tiene motivo para robar. Al ser presionado se suicida, porque no podría pagar la herramienta y consideraba injusto que haya sido culpado por el robo, cosa que nunca haría. Los obreros al darse cuenta se sublevan contra los dueños de la fábrica, toman la fábrica y se organizan para exigir justicia, también conforman una tribuna del trabajo.

A diferencia del filme del acorazado Potemkin, aquí hay diálogos más largos, y se muestran extractos escritos para que el público leyera y tuviera más información para interpretar la película. En cambio, en el acorazado Potemkin, la imagen es la que lleva la fuerza para comunicar al espectador, por ello Eisenstein le da más contundencia a la imagen en su obra fílmica. Al ser *La Huelga* uno de los primeros trabajos, necesitaba de lo escrito, por ello en el filme podemos ver notas intercaladas, para llevar una mejor comprensión de lo que sucede en la historia.

A lo largo podemos ver escritos como: “Sin nosotros, los humos se apagan, las máquinas se paran, la fábrica muere...”, “Somos la fuerza cuando nos unimos en la lucha contra el capital”³⁸, estas frases son intercaladas con imágenes de los obreros en su lugar de

³⁸ Eisenstein Sergei, *La huelga*, 27:38.

trabajo, así como su vida cotidiana en la fábrica. En el filme es relevante la participación de las mujeres en el conflicto.

Los trabajadores se organizan y formulan sus demandas: ocho horas de trabajo, el buen trato por parte de la administración y un aumento de salario de treinta por ciento. Los empresarios se reúnen para resolver el problema, pero con desprecio minimizan las acciones de los trabajadores. En las siguientes escenas se centran la acción en cómo se desarrolla la huelga, primero en una fábrica y después en las cercanas, se unen para presionar las peticiones. En este arco surge imágenes con diversos simbolismos, el cineasta ahora incluye imágenes simbólicas como gatos colgados, hombres viviendo en barriles que parecen madrigueras, continuamente se presentan ojos mirando al espectador, con pestaños o parpadeos. El espectador actual es sorprendido con simbolismos, la imagen cinematográfica ahora contiene símbolo. Las imágenes simbólicas se repiten como los gatos colgados y los ojos; hombres saliendo de barriles a manera de madrigueras que se repite en diversas escenas; hombres que se nombran animales.

Los símbolos hacen alusiones a distintas referencias a las clases sociales y en específico a las luchas obreras, como es el gato colgado, que muchas veces se refiere al límite de los obreros en las fábricas, pues siempre sacrificados por el sistema de producción capitalista. (fotograma 8) La mención de diversos animales se refiere a los lacayos, a los que sirven al sistema a pesar de ser de la misma clase social. Una referencia importante son los ojos, los ojos aparece parpadeando, ya sea de un obrero, o un ojo que aparece entre la maquinaria u objetos que siempre está observando; esto último tiene relación con la teoría de Cine-Ojo de Dziga Vértov, cineasta y teórico, considerado como parte de las vanguardias cinematográficas, el cine-ojo, también conocido como Kino- Glaz :“...plantea un ataque frontal contra la organización burguesa del trabajo intelectual y una consideración del significado de 1917 como ruptura absoluta y utópica.” Así como: “...Vértov dejó claro que el cine-ojo perseguía <<descifrar la vida como tal>> habida cuenta de que trataba <<la influencia de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores”³⁹ Para Vértov, no debería haber un guion, ni crear una escenografía, ni contratar actores profesionales, porque se

³⁹ De la Arada Acebes Raquel; Sánchez Margalef, Ferran; Vilanou Torrano, Conrad; *El primer cine soviético y la educación de masas: un proyecto pedagógico al servicio de la revolución*, Hist. Educ, 42,2023, p33.

deseaba atrapar la realidad misma en la lente de la cámara, la realidad no debería de escapar a una construcción, la realidad debería ser la imagen cinematográfica. (fotograma 9)

El cine que deseaba Vértov no era una ficción o una fantasía que se podría construir, sino debía ser la realidad. Es así como Eisenstein retoma la teoría de Cine-ojo en sus cintas, pero derivando en ellas, un simbolismo, el ojo presente constante de la realidad. Los ojos presentes en la película, que surgen de la oscuridad, o de los ojos de los obreros que parpadean, siguen manifestando el simbolismo de lo quienes observan o quienes observan, también juega con la participación del espectador: “el que siempre ve”, ojos por doquier adentro de las imágenes como afuera, el espectador también resulta ese ojo observante, que está en la realidad, pero ve hacia la ficción.

La teoría cine-ojo persigue la realidad contundente ante la cámara que la ficción, por ello se rechaza la escenografía, la actuación, todo lo que conlleva a una construcción ficticia de la realidad. El trabajo final del cineasta debe estar fundamentado en lo existente: “La obra cinematográfica es el estudio acabado de la vista perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara, que experimenta el espacio y el tiempo. El campo visual es la vida; el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida, los artistas son la vida.”⁴⁰ La importancia de lo que capta la cámara, no lo deja a la interpretación del espectador sino a lo que se desea representar, y este trabajo cae en el cineasta, no llevarlo a lo intelectual sino a la imagen contundente de lo real.

La situación del cineasta es utilizar a la cámara como la perfección del ojo humano, el ojo humano no puede percibir un todo, pero la cámara es un instrumento para perfeccionar la observación:

...el cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones de una forma totalmente distinta, a la del ojo humano. La posición de nuestro cuerpo durante la observación, la cantidad de aspectos que percibimos en éste o aquel fenómeno concreto no obligan en modo alguno a la cámara, que, cuanto más perfeccionada está, más y mejor percibe. No podemos convertir nuestros ojos en

⁴⁰ Vértov Dziga, *El cine ojo*, Madrid, Editorial fundamentos, 1973, p.47.

mejores de tal y como han sido hechos, pero la cámara, por su parte, puede ser perfeccionada infinitamente”⁴¹

El ojo humano es un órgano que es limitado, por ello la cámara es un instrumento para la impresión de las imágenes, captar las imágenes, la relación entre el ojo y la imagen lleva a considerar que tan importante es el cineasta en este deseo de filmar la imagen de lo que es.

Hasta este momento, tenemos la introducción de dos películas de Sergei Eisenstein, que son dos de las más importantes de su filmografía, la primera hecha en 1924, *La huelga* fue uno de sus primeros trabajos, donde trabaja con la imagen cinematográfica llena de símbolos. La segunda *El acorazado Potemkin*, el cual sería uno de los trabajos donde se experimenta con el montaje a través de las imágenes, así como la saturación de grises y distintas tonalidades de negro, sin embargo, no se aleja de los simbolismos:

El Acorazado contiene muchas metáforas simbólicas: a) El motín del barco sirve para materializar la gran epopeya obrera y campesina de 1905, b) La carne agusanada se eleva como símbolo de la condición inhumana a la que se encuentran reducidos, no sólo la marina, sino toda la población de trabajadores rusos, c) La escena de la lona resume la crueldad con la que el zarismo asfixia toda tentativa de protesta, d) La presencia y actitud del pope ante los acontecimientos representa una fuerte crítica anticlerical, d) El cortejo fúnebre de Vakulincuk encarna los sentimientos del pueblo ruso, e) La escena de la escalera es una reproducción de la jornada del 9 de enero.⁴²

La diferencia entre la película *La huelga* y *El acorazado Potemkin*, tiene una transformación en el montaje, así también en distintas formas de acoplar el simbolismo; en la primera refiere a símbolos como el ojo, refiriendo a la teoría de Vértov, pero también utilizándola como representación del sistema, lo cual no se presentaba claro ante la audiencia sino se tenía presente la teoría cinematográfica de Vértov ; la segunda se quiso ser más

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴² Paz Rebollo, María Antonia, *El acorazado Potemkin. La memoria de la revolución en La historia a través del cine: la unión soviética*, Santiago de Pablo Contreras, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 27.

contundente con el simbolismo, y se lograron hacer escenas más significativas, que hicieran que el público conectara con referentes cercanos.

Es en esto punto sobre el simbolismo, que quisiera retomar en el siguiente capítulo, pues quisiera esclarecer la relación entre la función de la imagen cinematográfica y el simbolismo en las imágenes, lo cual para tener claro el concepto de imagen cinematográfica lo abordaré desde tres perspectivas, y profundizaré en la idea de imagen cinematográfica de Sergei Eisenstein, y poder entender su simbolismo que hay en las diversas escenas de estas dos películas.

En la tercera película, *Iván el terrible*, solo quiero mencionar la primera parte, pues su trabajo consta de dos partes, pero mi objetivo solo es señalar el tipo de montaje que realiza en este trabajo. En películas como *La huelga* y *El acorazado Potemkin*, destacan escenas donde no hay protagonista, ni personaje principal, en cambio en *Iván el terrible* cambia a que, si hay un protagonista, y entorno a él gira la trama, esto también lleva que los personajes dependan de las acciones del personaje principal, cuestión que no se veía en las anteriores películas. Se representa un individualismo exacerbado que puede afectar a un todo. Por este detalle se considera esta película como una crítica al estalinismo de ese momento y por mucho tiempo estuvo prohibida, sobre todo la segunda parte.

CAPITULO 2. La imagen cinematográfica.

En este capítulo desarrollaré en tres partes la idea de imagen cinematográfica en dos autores, el primero es la visión del cineasta: Sergei Eisenstein, desde este punto de vista desarrollo el concepto de imagen cinematográfica a través de la actividad del montaje y la construcción

de imágenes y su relación con el espectador a través del filme. La relación entre filme y espectador nos lleva a preguntarnos sobre la interpretación, en este punto hay una impresión sobre lo visto, para después alcanzar un análisis interpretativo. Como lo mencioné en el capítulo pasado, elegí a Sergei Eisenstein por su visión de lo que es el montaje, el montaje como trabajo principal del cineasta, desde ahí describiré su historia, trabaja a la par con sus conceptos e interpretación de la realidad a través de su trabajo filmico. En segundo lugar, desarrollaré el concepto de imagen cinematográfica desde Gilles Deleuze, desde una perspectiva filosófica, que nos ayudará a profundizar sobre la idea de imagen e imagen cinematográfica y sus diferencias.

Los dos conceptos de imagen cinematográfica, desde la perspectiva de un cineasta y de un filósofo, nos llevará a esclarecer el término y profundizar sobre el efecto de la imagen cinematográfica en el espectador, así mismo, comprender como participa la actividad de interpretar en el espectador, y derivar la interpretación hacia un desarrollo cognitivo sobre el mundo y una experiencia estética del mismo a través de la imagen cinematográfica. La imagen cinematográfica contaría con cualidades que nos llevan a interactuar cognitivamente con ella para así sostener una interpretación a través de la imagen filmica.

Para iniciar desarrollaré la idea de montaje de Sergei Eisenstein y su relación con la hermenéutica. El montaje es lo más importante para un cineasta en el momento de crear escenas para crear una historia. Por ello, antes de adentrarnos a la idea de imagen cinematográfica quiero precisar que es lo que se hace en un montaje, porqué es tan importante para llevar a cabo una escena. En el montaje se realiza distintas actividades técnicas y teóricas, pues desde la interpretación del cineasta se describen ideas que las llevará a cabo a través de una orden de escenas.

En el primer capítulo, de este trabajo escrito, introducimos al cine como un objeto de estudio para la filosofía, su desarrollo a través del tiempo, y como cambia la intención de los cineastas de acuerdo con el desarrollo de la tecnología que tienen para hacer su trabajo filmico, así como su concepto de imagen cinematográfica y que llevar al espectador. En ese mismo capítulo, introduciremos el trabajo de Sergei Eisenstein, su contexto y su idea de cine. Así mismo que a través de la transformación del cine y de las herramientas para hacer cine,

cambia el sentido de la imagen cinematográfica, considerando las formas de cine. En este capítulo, mi intención es profundizar sobre la función de montaje de acuerdo con la visión de Sergei Eisenstein, así como analizar el concepto de imagen cinematográfica, desde dos puntos de vista: desde el filósofo y desde el cineasta; aunque Gilles Deleuze retoma el pensamiento de Eisenstein e ideas para después interpretarlas en un marco filosófico.

2.1. El montaje en Sergei Eisenstein.

Uno de los procesos más importantes para los cineastas al momento de hacer un filme es el montaje, donde se construye la historia que se lleva a escena. En el montaje es la actividad más importante en el proceso de creación de un cineasta, en el montaje se decide que escenas tomar, cuál será su orden, y cual es el propósito del filme.

El montaje para los soviéticos se considera parte fundamental de la creación del cine, es comparado con el arte, el concepto de montaje de los soviéticos refiere al director como artista, y una escena puede ser considerada como resultado artístico de ese artista y de cómo ha dibujado la realidad a través del montaje; el montaje es la actividad de pintar o dibujar la realidad, para pasar a un lienzo, el film sería la pintura terminada.

El montaje es la acción del cineasta de tomar escenas, elegir y ordenarlas de acuerdo con su visión de la historia que desea mostrar, hay un trabajo intelectual, de interpretación de lo que se quiere contar; de un rango de imágenes, decide ordenarlas. Los directores soviéticos consideran el montaje va más allá de un orden consecutivo de imágenes. En el montaje se busca una experiencia intelectual en el espectador así también una experiencia estética, su función no es únicamente dar un orden en la cinta, sino que el espectador tenga experiencias y sensaciones. La experiencia conecta con el espectador. Las imágenes cinematográficas posibilitan una realidad a través del filme. El montaje también está conectado con lo poético; el cineasta puede elegir ciertas imágenes para un propósito que puede ser meramente poético, las imágenes juegan una especie de lenguaje parecido al texto, que pueden suscitar en el espectador poesía. En los siguientes subcapítulos explicaré a profundidad esta relación entre imagen y lenguaje. El montaje tiene un sinnúmero de recursos para crear todo tipo de realidad como lo poético. La imagen cinematográfica también disfruta de cualidades que pueden

considerarse poéticas. Una primera descripción del montaje que deseo exponer es la de Eisenstein:

Lo cierto era, y sigue siendo, que la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una contra otra se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una creación, porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente. Sin duda, nadie olvida que cantidad y cualidad no son diferentes propiedades.⁴³

Eisenstein destaca la unión de dos tomas como creación, resultado de la yuxtaposición, que crea nuevas imágenes, nuevo significado, contra la presencia de una sola toma o de solo una imagen. Las imágenes pueden ser ordenadas para el bien de la historia, pero enfatiza que es el encuentro de estas donde está el verdadero sentido del montaje, porque puede dar nuevas imágenes y significaciones. Para el cineasta el montaje significa yuxtaposición de imágenes, empalmes que se dirigen a crear una nueva escena. El montaje es creación donde las imágenes son el material, en el cual se empalman unas a otras para el surgimiento de significado.

El resultado del montaje lleva a considerar que se ha construido un nuevo organismo, en este caso el resultado final sería el filme:

En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo ir relacionado, sino como una representación particular del tema, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un todo a saber, en aquella imagen generalizada, mediante el cual el creador, seguido por el espectador experimenta el tema.⁴⁴

El filme es considerado una representación, una representación hecha de imágenes en yuxtaposición, en esta representación surge una experiencia, la experiencia que es vivida por el espectador resulta en conocimiento que transmite la experiencia ante la presentación

⁴³ Eisenstein Sergei, *El sentido del cine*, Argentina, Siglo XXI editores, 1974, p.18

⁴⁴ Ibid., p.20.

filmica; el espectador siempre está en actividad que observa, escucha, interpreta, desde las sensaciones que experimenta ante el filme.

Una escena puede ser compuesta por diversas imágenes, el número de imágenes se determina de acuerdo con lo que se quiere representar y la velocidad de la escena, al yuxtaponer las imágenes, se enfrenta una a otras como lo describe Eisenstein, un impacto donde surge otra imagen con diferente significado, en la orden de imágenes se precisa el tema, y así surge una imagen generalizada como la llama el cineasta, en esa imagen se contiene información y precisa el tema del filme. El montaje de las imágenes ha logrado construir un nuevo significado diferente al de cada una de las imágenes, la imagen generalizada comprende el resultado de estas contraposiciones de imágenes, esta conecta con el espectador y hace posible una comunicación, entre la imagen generalizada y el espectador. El montaje logra comunicar: significado, impresión, idea, objeto, símbolo; en la construcción del montaje, las imágenes derivan a una comunicación.

Para Eisenstein, es en el montaje donde se construye la estructura de la película y se consolidan las ideas que se quieren comunicar. El cineasta considera que la imagen tiene un sinnúmero de cualidades: para aclarar este punto, toma un ejemplo de la literatura del libro de Anna Karenina, hay una escena en el libro donde Anna Karenina informa al conde Vronsky que está embarazada, este se queda pasmado por la noticia, no sabe que decir, mira a su alrededor y pone atención a un reloj, pero solo pone atención a l objeto en sí, las manecillas, los números, la forma del cristal, el color del reloj, pero nunca vio la hora, ni consideró que tiempo es ese momento. La imagen se manifiesta así:

“En su caso la imagen de tiempo creada por el reloj no surgió. Vio solamente la representación geométrica formada por la esfera y las agujas. Como podemos ver en este simple ejemplo, que solo se refiere al tiempo astronómico, a la hora, la representación formada por el cuadrante del reloj es insuficiente en sí misma. No basta ver; algo más debe acompañar a la representación, algo más debe hacerse con ella antes de que deje ser percibida como una simple figura geométrica y se convierta en la imagen de la “hora” particular que ocurre un acontecimiento”⁴⁵

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

La imagen del reloj no es suficiente, no está acompañada de su significación, así también la representación de “reloj” debe ser acompañada por otras ideas. Aquí el cineasta nos da ejemplos filmicos de como el reloj ha llevado a representar una hora alegre o nefasta, acompañada de campanadas, de movimientos de cámara, que nos dice que es una hora crucial, el reloj se ha vuelto una representación en estos casos, pero también lleva a que los cineastas acompañen a la imagen de reloj con dramatismos como sonidos o movimientos. El cine puede jugar con esto hasta llevar una representación de fatalidad en una hora determinada. La imagen se compone de figuras individuales, surge representaciones en la imagen, así el reloj manifiesta otra representación. La representación se consolida o se sugiere en la imagen:

Resumiendo: entre la representación de una hora sobre el cuadrante del reloj y nuestra imagen de esa hora, hay una larga cadena de representaciones de aspectos separados característicos de esa hora. Y repetimos que ese habito psicológico tiende a reducir el mínimo la cadena intermediaría de modo que sólo se percibe el principio y el fin del proceso. Pero tan pronto como necesitamos por cualquier razón, establecer una conexión entre una representación y la imagen que ella evoca en la conciencia y en los sentimientos, nos vemos obligados inevitablemente a recurrir de nuevo a una cadena de representaciones intermediarias que, en conjunto, forman la imagen⁴⁶

Primero, es la representación que puede ser un objeto, en el ejemplo que nos dio el cineasta fue el reloj, que a simple vista es un objeto que no nos dice nada, sin embargo este objeto se vuelve una representación de indicación de hora, cualquiera que esta sea, nos puede señalar un suceso; pero esto tiene que pasar por la conciencia que nos lleva a interpretar que el objeto reloj significa hora, nos lleva a considerar la imagen del reloj que está relacionada como una hora donde sucederá algo, como las doce campanadas de la cenicienta, era una hora donde sucedería el final del hechizo, acompañado de campanadas; esta imagen se

⁴⁶ *Ibid.*, p.22.

repetiría en diversos filmes; la imagen de reloj lleva a una representación que la conciencia ya procesó como un suceso que pasará al aparecer la imagen del reloj.

La relación entre representación, conciencia e imagen, nos la da en esta escena literaria: cuando el conde Vronsky ve el reloj no lo ve como una representación de tiempo, ni siquiera pone atención a ello, lo ve como una representación de lo que le acaba de decir Anna Karenina, como algo funesto para su vida, trata de ver las manecillas, pero no le dice nada, porque su conciencia está prestando atención a las palabras de Anna, y para siempre el reloj será la imagen de lo que sucedió en ese momento. Las imágenes están llenas de representaciones. a través de la conciencia surge una representación, la representación surge cuando la imagen desde la conciencia se interpretó de acuerdo con una experiencia. En este procesamiento de imágenes en la conciencia:

“Además, aunque la imagen entre en la conciencia y en la percepción por agregación, cada detalle se concibe en las sensaciones y en la memoria como parte del todo. Ello tiene lugar tanto en una imagen auditiva, en una serie rítmica, o melódica del sonido, como en una imagen plástica visual, que choca en forma pletórica una serie recordada de elementos aislados”⁴⁷

La imagen juega un proceso muy importante en la conciencia, acompañada por elementos auditivos, se vuelve una imagen plástica visual, donde las sensaciones disfrutan de conocerla de interpretarla y de tomarla, aquí existe un proceso cognoscitivo, donde participa la conciencia, la imagen acompañada de sus elementos ha penetrado en la conciencia donde suceden procesos cognoscitivos, donde se acumulan en la mente y la memoria, que será parte de nuestro conocimiento del mundo.

El montaje está dirigido a la ordenación consecutiva de imágenes , las imágenes con tomadas en la conciencia , surge una interpretación de lo que se ve, la interpretación surge como parte de esta aparición de imágenes ordenadas ante el espectador; aquí pueden suceder dos procesos: uno es, ante la aparición de la imagen fílmica , la conciencia toma el material buscando su significado, su interpretación viene de la imagen, de lo que quiso mostrar el

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

cineasta, un significado que ya puede venir en la ordenación de las imágenes; otra es: que el significado viene desde el espectador, el espectador interpreta las imágenes aunque pueden ser dirigidas hacia un cierto mensaje, el espectador puede interpretar desde su propio contexto o desde su propio interés. Eisenstein considera que la obra, el film, puede tener repercusiones insospechadas en el espectador, esto no lo puede controlar ni el cineasta ni el propio mensaje del film, pues la imagen está abierta a interpretación, y esa es una de sus cualidades: “Una obra de arte, concebida dinámicamente , consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador.”⁴⁸ El espectador es libre de interpretar, así también su experiencia cognitiva lo hará, sin que un mensaje dentro del film lo impida. El espectador interpretará ideas desde las imágenes, pero no estará sometido al mensaje del cineasta:

El montaje ayuda a solucionar esta tarea. Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quién es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador ve no sólo los elementos representativos de la obra ya terminados, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor”⁴⁹

El montaje tiene una afección hacia el espectador , hacia las emociones , sentimientos y representaciones; lo hace vivir una experiencia desde la aparición de la imagen fílmica; hay un proceso creador donde el cineasta crea imágenes bajo el montaje, las imágenes tiene un contenido simbólico, que también trasciende en la conciencia del espectador, pero la imagen por sí misma puede ser un conjunto de ideas que están separadas del interés del cineasta, como Eisenstein lo afirma, también el espectador participa en la imagen. La conciencia del espectador será importante porque es donde se procesará la información que contiene la imagen; aunque el montaje puede ser de suma trascendencia en la construcción del mensaje en el filme, el espectador será aún más importante porque él es el receptor de la imagen.

⁴⁸ *Ibid.*, p.24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

El espectador como consumidor de la imagen fílmica es el centro de la interpretación y de la recepción de representaciones:

En realidad, cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con el guion representativo sugerido por el autor, que lo lleva a entender y vivir su tema. La imagen planteada y creada por el autor, es al mismo tiempo, la imagen creada por el espectador⁵⁰

El espectador no está sometido a la interpretación del cineasta, ni a sus imágenes, el montaje es una herramienta para crear una historia, pero la interpretación no necesariamente está sujeta al montaje; la imagen fílmica puede ser retomada por el espectador bajo su experiencia o como lo describe Eisenstein, bajo la fantasía. El cineasta puede proponer un tema desde el montaje, pero es el espectador quien tomará la imagen nuevamente para su reinención y reinterpretación. El montaje tiene como propiedad crear un hilo conductor de comunicación:

La eficacia del método reside también en la circunstancia de que el espectador es arrastrado hacia un acto creador en el cual su individualidad no esté subordinada o la del autor, sin que se descubra a través del proceso de fusión con la intención de aquél, del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la de un gran dramaturgo en la creación de una imagen escénica clásica⁵¹

El cineasta, aunque está en una posición de creador, no determina lo que el espectador experimenta con la imagen fílmica, y no está subordinado al mensaje o la idea principal del montaje, es un hilo conductor de trama, pero no impositivo ante la experiencia libre del espectador. El espectador se une a la imagen a través de su individualidad, de lo que para él le dice una imagen.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

Aunque para algunos cineastas soviéticos , el montaje está dirigido a que el espectador alcance un mensaje ya escrito en el montaje, y esa es la diferencia entre otros cineastas soviéticos, Eisenstein considera que el montaje aunque específicamente se quiera dirigir un mensaje al espectador y que se dirige al público a una determinada idea, el espectador puede enfrentarse a un mensaje, ser crítico , y desde sus experiencias interpretar lo que se le muestra, pues la interpretación no está sujeta a solo la visión del cineasta. El montaje puede guardar un discurso, pero la individualidad⁵² del espectador puede cambiar la interpretación del mensaje. El trabajo del cineasta es escribir sobre un tema que será representado a través de imágenes, únicos en su significado y contenido dentro de un contexto, pero después que está afuera, que el filme ha sido mostrado, pertenece al contexto del espectador. El montaje se compone:

“La toma de manera alguna es un elemento del montaje. La toma es una célula de montaje. Así como las células forman con su división un fenómeno de otra orden, el organismo o el embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje. ¿Con qué, entonces, se caracteriza el montaje y, consecuentemente, a su célula, la toma? Con un choque. Con el conflicto de dos trozos en oposición. Con el conflicto. Con el choque”⁵³

El montaje es el centro de imágenes en conflicto, la yuxtaposición antes mencionada, encuentro de dos imágenes, genera conflicto, Eisenstein lo afirma como choque que produce un percance y se manifiesta en la experiencia de la imagen, impactando al espectador. El montaje es un choque de imágenes, de dos factores, donde nace un concepto, en el conflicto nace el concepto, este choque es violento: “El conflicto dentro de la toma es un montaje potencial, al desarrollar su intensidad haciendo estallar la jaula cuadrilátera de la toma y al hacer estallar el conflicto en los impulsos de montaje entre los trozos de montaje”⁵⁴. Las imágenes juegan un proceso de enfrentamiento, antes que un orden de imágenes es un conflicto. Aunque Eisenstein nos nombra diferentes tipos de montaje: como el montaje

⁵² Al referirse a individualidad, se refiere a las experiencias particulares de cada persona, pues hay contexto diferente en cada una de las personas que experimentan un filme.

⁵³ Eisenstein Sergei, *La forma del cine*, México, Siglo XXI editores, 1995, p 41.

⁵⁴ *Ibid.*, p.42,

métrico, montaje rítmico, montaje tonal, montaje intelectual; todos los montajes los preside la misma regla, un choque de imágenes, que de alguna forma u otra llevan a un conflicto, frente al espectador.

El cineasta debe tener como principal actividad, el montaje, así como un ensayo es imprescindible para un filósofo, el montaje es donde deliberará las ideas: “Para los capaces, el montaje es el medio composición más poderosa para contar una historia. Para quienes no saben de composición, el montaje es una sintaxis para la construcción correcta de cada partícula de un trozo filmico”⁵⁵, Eisenstein pondera que para la mayoría de los cineastas-creadores es un método o sistema para ordenar trozos de un filme, pero para él, es arte porque desde el montaje hay creación. Hasta este momento, hemos esclarecido que es el montaje para Sergei Eisenstein y porque es importante en el desarrollo de una comunicación entre un filme y el espectador.

2.2. La idea de imagen cinematográfica de Sergei Eisenstein.

En el capítulo anterior revisamos lo que es montaje, como vimos, el montaje se realiza como parte de una ordenación de tomas, tomas compuestas por imágenes, aquí Eisenstein nos indica la diferencia entre una imagen y una imagen cinematográfica o imagen filmica; la imagen cinematográfica tiene movimiento y se consolida en el espectador. La imagen puede referirse a una pintura, foto, escultura, dibujo; la imagen cinematográfica hace su aparición en aparatos tecnológicos, y en sí tiene movimiento, también puede tener un contenido intelectual en específico.

El cine es referente de arte, cuando se hace montaje se hace arte, es una práctica artística que apela a expresiones creativas como la narración, fotografía, las artes visuales, las artes plásticas y pictóricas, artes sonoras.⁵⁶ La relación del cine con el arte lleva a que el cine se compone de imágenes, imágenes en movimiento; el arte tradicional también está lleno de imágenes, pero imágenes petrificadas, como son la pintura y la escultura, aquí nos rescata una frase de Goethe: “El concepto de un fenómeno formalmente estático como función

⁵⁵ *Ibid.*, p.106.

⁵⁶ Cfr., Nelly Prigorian, *op.cit.*

dinámica tiene una imagen dialéctica en las sabias palabras de Goethe: Die Baukunst ist eine arstorite Musik (la arquitectura es música congelada)⁵⁷ El arte refiere a una imagen, la arquitectura también es una imagen, que en sus estructuras se consolida la belleza de sus formas, en una forma que no se mueve, pero también es imagen estática, que también el observante puede acceder a su armonía, de ahí que se compare con la música, pues tanto la arquitectura como la música son armoniosas.

El cineasta nos lleva a considerar que el cine es arte, y no por sus temas, sino por su método de creación, el montaje; el montaje lo lleva a posicionarse como arte: “El arte, según su metodología, es siempre conflicto, Aquí consideraremos el problema general del arte en el ejemplo específico de su forma más elevada: el filme”⁵⁸ El cine es comparado con la pintura, los dos tienen métodos de creación; el cine depende del montaje que es choque de imágenes, donde hay conflicto, por tanto el filme es arte.

Para Eisenstein, el filme es arte, así cada una de sus partes es arte, la imagen cinematográfica es arte por sus cualidades. La imagen cinematográfica destaca por una de sus cualidades que es el lenguaje: “En la pintura, por ejemplo, la forma surge de los elementos abstractos de la línea y el color, mientras que en el cine la concreción material dentro de la imagen dentro del cuadro presenta como un elemento- lo más difícil de manipular”⁵⁹, en la imagen la forma que hace que el espectador establezca una comunicación con la pintura, en el cine es concreto, y posibilita un lenguaje desde la imagen.

La relación entre imagen y lenguaje se explica con el ejemplo de los ideogramas japoneses, que es en lo que Eisenstein refería al explicar la imagen cinematográfica. Para Sergei Eisenstein los ideogramas japoneses constituían una imagen, un ideograma estaba acompañado de una imagen, así también la mezcla de estos daba origen a un nuevo significado y a una nueva imagen en el hablante. Así es como corresponde con su idea de montaje y como puede funcionar las imágenes en un filme:

La imagen filmica no puede ser nunca una inflexible letra del alfabeto, sino que siempre debe permanecer como un ideograma de significado múltiple. Y pueda ser leído sólo en yuxtaposición, de la misma manera que un ideograma adquiere su

⁵⁷ Eisenstein, *La forma del cine*, p.50.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51

⁵⁹ *Ibid.*, p.62

importancia, significado y aun su pronunciación (en ocasiones diametralmente opuestas) únicamente cuando se combina con una lectura indicada separadamente o un pequeño significado – un indicador para la lectura exacta- colocado junto al jeroglífico exacto⁶⁰

Lo anterior afirma una superioridad de la imagen cinematográfica, su cualidad es que la imagen puede presentarse como individual o puede ser parte de un conjunto, no es necesario un subconjunto de imágenes para explicar alguna, la imagen por sí sola no depende de otra, pero también puede presentarse con otras para tener nuevos significados, también para poder ser contemplada en grupo. La imagen cinematográfica es capaz de transformarse y ser flexible.

La referencia a los ideogramas japoneses, también llamados kanjis, es que uno solo puede referir a un enunciado, una imagen completa o paisaje; dos kanjis pueden dar un escenario completo en un texto; para Eisenstein no son palabras o enunciados sino es todo un paisaje que nos están dando en un escrito en japones con ideogramas, así es como intuye la imagen cinematográfica, capaz de exaltar al espectador a través de su aparición y una sola imagen cinematográfica representar un escenario complejo de ideas.

La imagen cinematográfica nos ayuda a dibujar a que tengamos una impresión de una idea compleja. La importancia de la imagen cinematográfica es que puede generar un vínculo hermenéutico con el espectador, es capaz por sí sola de integrar interpretaciones, siempre y cuando intervenga el espectador:

...el pensamiento de la imagen: es lo que Eisenstein llamaba <<la nueva esfera de la retórica filmica, la posibilidad de emitir un juicio social abstracto>>. Se elabora un circuito que comprende a la vez el autor, el film y a espectador. El circuito completo comprende, pues, el choque sensorial que nos eleva de las imágenes al pensamiento consciente, y después al pensamiento por figuras que nos remiten a las imágenes y nos devuelve un choque efectivo.⁶¹

⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁶¹ Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985, p. .216.

Hay un juego hermenéutico donde interviene autor, que en este caso es el cineasta, filme y espectador, todos ellos intervienen en este circuito donde hay choque sensorial, la cualidad de las imágenes es lo que lo genera, en este choque, las imágenes resultan en otras imágenes donde interviene la conciencia, aquí Deleuze lo llama pensamiento consciente. Nuevamente, la idea de choque es crucial para decir que el cine debe encauzar las imágenes hacia un choque con el pensamiento del espectador. Esto último es importante para decir que entonces podríamos decir que este “choque” que menciona Eisenstein, es una experiencia hermenéutica.

Entonces, tenemos que la imagen cinematográfica para Eisenstein tiene cualidades importantes como son: primero, a diferencia de la imagen estática (pintura) tiene movimiento porque es impulsada por un medio tecnológico; se equipara al arte por su configuración armónica desde el montaje. Es capaz de vincularse con el espectador a través de las imágenes, la yuxtaposición o el choque con otras imágenes genera un lenguaje. Hay posibilidad de un vínculo hermenéutico entre cineasta, filme y espectador.

2.3. La imagen cinematográfica en Gilles Deleuze.

En el capítulo anterior nos concentramos en analizar los conceptos de Sergei Eisenstein que tenía acerca de la imagen cinematográfica, ahora en este capítulo revisaremos el concepto de imagen cinematográfica de Gilles Deleuze, ahora tomaré su concepto desde la filosofía, pues, aunque retoma ideas de Sergei Eisenstein, lo retoma para analizarlos desde una perspectiva filosófica. Por ello, deseo rescatar su noción de cine y su interpretación sobre la imagen cinematográfica. Deleuze, en varios escritos sobre cine, analiza la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein, y también retoma conceptos sobre la imagen cinematográfica:

Eisenstein los comparó con ideogramas y después, más profundamente, con el monólogo interior como protolenguaje o lengua primitiva. Pero, aun con sus elementos verbales, no es una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y este formada semiótica, estética y pragmáticamente.⁶²

⁶² *Ibid.*, p.49.

La imagen cinematográfica es descrita, en un primer momento, como una materia que puede contener todo y a la vez nada, pero tienen propiedades semióticas y estéticas, entonces es capaz de contener información, la narración en la imagen no es dada, pero está presente. Deleuze retoma al semiólogo Charles Sanders Peirce⁶³, para esclarecer la aparición de imágenes: “Dicho esto, el signo aparece en Peirce como algo que combina las tres clases de imágenes pero no de cualquier manera: el signo es una imagen que vale para otra imagen (su objeto), bajo la relación de una tercera imagen que constituye su “interprete”, siendo esta a su vez su signo, y así hasta el infinito”⁶⁴ Para Deleuze, basado en la semiología de Peirce, la imagen contiene el significado del objeto, siempre habrá una referencia hacia la imagen, sucesivamente la imagen hará referencia al objeto. La semiótica para Peirce consta de tres elementos: signo, objeto e interprete; Deleuze lo equipara con signo-significado, objeto-filme, e interprete-espectador.

Gilles Deleuze basándose en la clasificación de imágenes de Peirce, hace una clasificación de imágenes cinematográficas, donde clasifica seis tipos de imágenes: la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-pulsión (intermediaria entre la afección y la acción), imagen-acción, imagen-reflexión, y la imagen-relación, de todas ellas destaca la imagen- percepción. Las anteriores imágenes son matices de la imagen-movimiento: “La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos, cuya posición relativa ella hacia variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen movimiento al plano...” Para Deleuze, la imagen-movimiento es la imagen que tiene movimiento, la que es extraída en la movilidad, imagen es: “Llamas imagen al conjunto de

⁶³ Semiólogo interesado en las cuestiones lógicas y filosóficas, pragmático y fundador de la semiótica moderna. “Para Peirce, la semiótica no es una mera división del saber que recoja una definición del signo y unas clasificaciones, sino que constituye el instrumento mismo que usamos para conocer la realidad. Para Peirce todos es signo y nuestro conocer en el mundo no es sino una manera no es sino una manera de interpretarlo. Por lo tanto, el papel de la semiótica es central en su obra, y la considera como equivalente a la lógica, esto es como aquello que nos va a permitir ordenar nuestras ideas y avanzar hacia la verdad” P.9, La semiótica de Peirce es considerada una lógica filosófica, donde no solo consiste en el análisis del lenguaje sino también es un análisis de pensamiento: “Profundamente anticartesiano, Peirce afirma que hay un puente entre el mundo y la mente, una continuidad que los signos hacen posible. Nuestras ideas no viven en un mundo aparte ni estamos encerrados en nuestras mentes. Los pensamientos no son incognoscibles en sí mismos, sino que todo pensamiento se da en signos y podemos acceder a él, no solo a algo que lo representa” *Charles Sanders Peirce, “Claves semióticas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Cactus Perenne, 2024, p11.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

lo que aparece.”⁶⁵, la imagen -movimiento aparece con movimiento, su explicación llega a desconcertar a relacionarla con la teoría de la relatividad: “El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga <<sin resistencia y sin pérdida>>. La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz.”⁶⁶ La imagen-movimiento, no deja su movilidad, se abstrae desde el movimiento, por ello su nombre aparece unido imagen-movimiento. La imagen al aparecerla al espectador fluye con movimiento, así desde el movimiento es interpretada, es una imagen que no se queda quieta y va transformándose, por ejemplo, una escena que se va diluyendo a otra. La imagen tiene movimiento propio, por tanto, su característica la hará percibir en la conciencia del espectador, con el movimiento.

La imagen-movimiento, forma una trayectoria principio y fin rápidamente, una imagen se diluye a otra imagen en una fracción breve de tiempo, el tiempo también es característica de la misma, el tiempo atrapado en el movimiento: “De ello Schefer extrae la consecuencia más rigurosa: la aberración de movimiento propio de la imagen cinematográfica libera e tiempo de todo encadenamiento, opera una presentación directa del tiempo invirtiendo la relación de subordinación que él mantiene con el movimiento normal; <<el cine es la única experiencia en la cual el tiempo me ha dado como una percepción>>”⁶⁷ La imagen cinematográfica tiene movimiento, la imagen cinematográfica se convierte en imagen-movimiento.

La imagen cinematográfica cuenta con una potencia que la hace movimiento, es el movimiento automático, imagen autómatas. La imagen no es pasiva, sino que el movimiento la mantiene viva. Regresando a Eisenstein, la imagen cinematográfica es descrita como: “La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento y forzar el pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta es la definición misma de lo sublime”⁶⁸; Deleuze evoca a la imagen cinematográfica como una imagen del tiempo, el tiempo en relación con el movimiento, la imagen cinematográfica pasa a ser una representación del tiempo⁶⁹. El autor, nos menciona la diferencia entre la imagen-movimiento

⁶⁵ Deleuze Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983., p.90

⁶⁶ *Ibid.*, p.92.

⁶⁷ Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p.59.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁹ Cfr., Gilles Deleuze, p. 284.

y la imagen tiempo: “Por la otra, esta imagen-tiempo pone el pensamiento en relación con un impensado, lo irrevocable, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmensurable. El afuera o el envés (sic.) de las imágenes han reemplazado al todo, al tiempo que el intersticio o el corte han reemplazado a la asociación.”⁷⁰ La relación entre la imagen- tiempo e imagen movimiento, es que una subyace en la otra, puede existir una asociación o estar separadas, y la imagen cinematográfica puede tomar estas formas. Deleuze desarrolla que la imagen cinematográfica es la imagen movimiento, el concepto de imagen-movimiento describe a la imagen cinematográfica:

“La imagen cinematográfica es automática. Lo que digo no puede dejar de incumbir a la imagen del pensamiento. No es la única imagen automática, pero la imagen cinematográfica es la primera de las imágenes automáticas. ¿Qué quiere decir automática? Lo vimos mucho durante los años precedentes, no vuelvo sobre eso: la imagen cinematográfica es la imagen movimiento”⁷¹

Al describir la imagen movimiento, está describiendo la imagen cinematográfica, que es automática, pues su principal cualidad es ser una imagen en movimiento. La imagen cinematográfica es auto movimiento, en todas sus clases, pues esta interviene en la imagen del pensamiento; el cine sería tanto la imagen que se mueve como la imagen pensamiento⁷², es decir la imagen movimiento está integrada a la imagen- pensamiento, es un vehículo.

El movimiento de la imagen cinematográfica es auto movimiento, se mueve ella misma por sí misma. Esto es lo que llamo el carácter automático de la imagen cinematográfica. Un cuadro es una imagen que no es automática, no se mueve. La

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Deleuze Gilles, *Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, Semiótica y actos de fabulación*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Cactus, 2023, p. 30.

⁷² La imagen-pensamiento, concepto tomado de Henri Bergson: “¿Qué son pues, por fin, esos movimientos, qué papel juegan esas imágenes particulares en la representación del todo? No podría dudar de esto: son movimientos destinados a preparar en el interior de mi cuerpo, iniciándola, la reacción de mi cuerpo a la acción de los objetos exteriores. Imágenes ellas mismas, no pueden crear imágenes; pero marcan en todo momento, como haría una brújula que se desplaza, la posición de cierta imagen determinada, mi cuerpo, con relación a las imágenes circundantes. *Henri Bergson, Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p.39.

imagen autómatas es lo propio de la imagen cinematográfica, es su carácter más general, es la imagen que se mueve, como el cuerpo del bailarín. No es una imagen que no se mueve, como un cuadro. Es la imagen automática que se mueve. Y digo que esto su carácter automático, basta para darle una relación extraordinaria con la imagen del pensamiento. La imagen cinematográfica solicita la imagen del pensamiento en cuanto que imagen automática⁷³

La imagen cinematográfica está en relación con la imagen pensamiento, a su vez la imagen pensamiento se relaciona con el espectador, el espectador vibra con la imagen. La imagen movimiento puede reproducir momento cualquiera, la imagen está constituida por instantes, infinitos instantes que se producen automáticamente. En este punto podemos decir que el filme está constituido por imágenes, cada una produciéndose constantemente por el movimiento, el movimiento que está en un fragmento de tiempo, duración. Aquí reiteramos el concepto de montaje de Deleuze: “El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo.”⁷⁴ Para ejemplificar lo anterior, tenemos el dibujo de una barricada en los escritos de Eisenstein para desarrollar una escena, en el dibujo de la barricada se mantiene que hay una tensión entre la representación y la esencia de la barricada: “Las características de la barricada, se entiende como un objeto concreto, incluirían además de esta idea general de la barricada, siempre incluiría la particular imagen de la idea peculiar o la situación en que la barricada figura”⁷⁵ Podemos decir que hay dos sentidos de barricada, en el sentido concreto de barricada, que sugiere una función práctica, para protegerse o detener; y también está en un sentido de figura, podría decirse simbólico, es decir de resistencia, revolución, las luchas de las masas. El objeto de barricada, que está en la escena, representa la resistencia, pero también está como una función necesaria en la escena. El análisis sobre la barricada nos lleva a considerar que Eisenstein, retomado a su vez por Deleuze, consideran que la imagen es poderosa por su poder de representación:

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Deleuze Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p.52

⁷⁵ Arsenjuk Luna, *The notes for General History of Cinema and the dialectik of the Eisensteinian Image* in *Sergei M. Eisenstein. Notes for a general history of cinema*. Edited by Naum Kleiman & Antonio Samaini, Amsterdam, university Press Amsterdam, 2016, p. 296.

Se supone, en concreto que nos muestra con precisión como se construye una imagen en lugar de simplemente un cuadro o una escena (kartinka); como un dibujo puede llevarnos repentinamente a una experiencia de imaginatividad (abraznost) en lugar de la mera figuración o representación (izabrazhenie). Estas son las caras de la oposición fundamental eisensteniana- imagen contra pintura (cuadro), imaginación contra figuración- que el texto de Eisenstein tendrá que animar de manera dialéctica.⁷⁶

Aunque el ejemplo de la barricada se refiere a un dibujo dentro de los apuntes de Eisenstein, podemos referirnos también común un ejemplo de imagen cinematográfica, pues las imágenes pueden ser dirigidas, en dos perspectivas, como referencia al objeto concreto o también referencia a un simbolismo, así como el reloj que toma Eisenstein para ejemplificar cómo funciona la imagen.

Para terminar, deseo indicar que Deleuze retoma conceptos de Henri Bergson, se su texto *Materia y Memoria* y la idea de imagen cinematográfica de Sergei Eisenstein, pero reinterpretando la función de la imagen. Sus conceptos se centran en la imagen-movimiento, la imagen que se sustenta en el movimiento y sonido:

Deleuze argumenta que la imagen cinematográfica no es singular, sino que se compone de un conjunto infinito. Los cinéfilos ya lo saben: una idea cinematográfica basada en la pantalla nunca está completa: pueda haber otra versión, escenas o finales alternativos en circulación; puede haber formatos alternativos; puede haber una extensa discusión y revisión de una forma cinematográfica. La imagen siempre está en proceso de determinar su vestimenta: un conjunto de imágenes que forman material significativo⁷⁷

La imagen cinematográfica no está completa en sí, refiriéndose a su existencia en la pantalla del cine lo está, pero sigue siendo infinita e inacabada, el espectador es el que puede reescribir la imagen, interpretarla desde su experiencia y dibujarla nuevamente. En este capítulo nos centramos en dos conceptos de imagen cinematográfica desde la visión del

⁷⁶ *Ibid.*, p. 290.

⁷⁷ Colman Felicity, *Deleuze & Cinema. The film concepts*, Nueva York, Berg, 2011, p.16.

cineasta y la del filósofo., de esto nos lleva a tener una idea total sobre el concepto. En primer lugar, la visión del cineasta, el creador de la imagen y el cine toma a las imágenes como parte de su paisaje cinematográfico, cada imagen es una pieza para constituir una escultura. En tiene una comprensión de la imagen cinematográfica, resultado de una yuxtaposición de imágenes, hay choque de imágenes donde se origina otra, en esta última se consolida la representación, significado y conciencia, a su vez se concibe a través de sensaciones y memoria.

La imagen es descrita como una imagen con movimiento. En segundo lugar, la visión del filósofo: la imagen cinematográfica tiene una relación con el objeto, la imagen contiene información del objeto. La imagen cinematográfica es imagen- movimiento, es autómata, y lleva a la imagen- pensamiento. La imagen cinematográfica estará relacionada con la tecnología, el aparato que la hace tener movimiento. Con las cualidades ya mencionadas, hay posibilidad de un lenguaje a través de la imagen, la imagen es capaz de contener significado, un significado múltiple, pues es flexible, y una de sus más importantes cualidades es generar un vínculo hermenéutico con el espectador. Finalmente, podemos considerar, el montaje, como actividad de creación, y capaz de consolidar un lenguaje donde hay un texto que se escribe con imágenes cinematográficas.

CAPITULO 3. El filme como texto.

En capítulos anteriores hemos revisado sobre el origen del cine y la importancia de la imagen cinematográfica. El cine desde su aparición ha sido un transmisor de ideas, primero ante un pequeño público que experimentaba al ver una imagen en movimiento, para después pasar a ser un medio de comunicación de masas, pues el cine llegaría a una gran difusión, como hoy lo conocemos. El filme también sería una herramienta política, que llevaba discursos a los posibles espectadores. El cine es un producto cultural que tendría diferentes funciones de acuerdo con su contexto histórico. Los cineastas también tendrían sus propias intenciones al crear cine, desde intenciones estéticas, políticas y sociales, así como representar la historia que se les encomendaba, como fue el caso de Eisenstein.

El cine es construido desde la perspectiva del autor, muestra su representación de mundo y su visión desde su propio contexto social. Estas representaciones pueden ser

jerárquicas, pues plantea su posición en el mundo y su visión. El filme viene con un planteamiento y visión del mundo, que crea el cineasta, pero debemos destacar la participación del espectador, el espectador también interpreta el filme, no analiza y lo reinterpreta desde su experiencia. Hay aspectos del filme que destacan en la interpretación del espectador y otros aspectos que serán más importantes para el cineasta.

El espectador participa en una comunicación que se da en la observación del filme; cineasta, filme y espectador juegan para interpretar el significado a través de imágenes cinematográficas. Al haber una intención de interpretación hay un texto que se busca leer y ser entendido. El texto filmico puede estar determinado por cierto mensaje, pero el espectador participa en la interpretación del mensaje, no está absolutamente determinado.

Para Sergei Eisenstein considera que las diferentes sociedades acogen las imágenes filmicas de acuerdo con su contexto cultural, la interpretación dependerá de lo que conoce y con lo que se relaciona. El mensaje que se haga presente en un filme no puede ser totalizador, porque el espectador siempre está interpretando de acuerdo con su contexto.

La imagen cinematográfica evoluciona a la vez que se transforma su plataforma tecnológica, como en un principio fue el zootropo hasta el cinematógrafo, estos cambios de aparato tecnológico también hicieron que la imagen se transformara, desde una imagen estática hasta que la imagen tuviera movimiento, o de una imagen en blanco y negro hasta una a color, así se plantearon nuevos procesos para hacer cine. El montaje fue un proceso de evolución en el cine, así como las diversas técnicas de montaje. El montaje tendría diversidad de procesos de creación, es Eisenstein el que considera que el montaje es choque de imágenes para originar nuevas imágenes. Es en el siglo XIX donde tendría diferentes transformaciones la imagen y la forma de hacer cine; el cambio de una imagen muda o a una imagen sonora sería importante para renovar las técnicas de filmación y de montaje.

La imagen muda, donde las expresiones de los actores eran importantes, una sola imagen contenía información para pasar a otra imagen para continuar con la historia que se quería contar. La imagen sonora tendría más peso la dramatización de los actores, para finalmente pasar de una imagen de grises a blanco y negro, y después a color. La cinematografía, en todo este tiempo, se revitalizaría de nuevas herramientas para filmar, así como los cineastas teorizarían sobre cómo hacer cine y cual es la función del cine. El acceso a los filmes también cambiaría, de un pequeño grupo de personas que podrían disfrutar de

una función con escenas cortas de un hecho común a masas enteras de poder disfrutar un filme de dos horas o más.

El espectador es un agente importante, pues surge un lazo con el filme, el filme genera una experiencia en el espectador. El espectador tiene a una interpretación fuera del contexto de la obra, pues su experiencia resulta que integre nueva información, desde su propio contexto sin hacer a un lado el propio contexto de la obra filmica; sin embargo, la experiencia del espectador es significativa para dar un nuevo significado a la obra, la obra filmica siempre está abierta al espectador a una nueva interpretación.

La imagen cinematográfica y el espectador se encuentra en la experiencia, rompe una barrera de alejamiento, pues hay un contexto de la obra que se encuentra alejado del espectador, pero la experiencia hace acercarse a realizar una interpretación. La experiencia se refiere a como el espectador recibe sensaciones al experimentar el filme y desde ahí recibe información el espectador. El espectador funge como un agente hermenéutico de la imagen cinematográfica. La imagen cinematográfica tiene un mensaje del cineasta que desea transmitir, su idea, pero este mensaje puede ser reinterpretado desde el espectador. El espectador como intérprete de la imagen filmica propone una interpretación desde su experiencia, la experiencia de sensaciones ante el filme; hay una fusión de horizontes entre el cineasta y el autor.

Para tener una mejor claridad, debemos auxiliarnos del análisis del montaje, la herramienta de creación del cineasta; la actividad principal de cineasta que lleva a crear un mundo, el mundo que será construido en el filme; en el montaje es donde se escribe el texto filmico, pues es donde se eligen o descartan imágenes para escribir el texto filmico.

Uno de los principales exponentes del montaje moderno es Sergei Eisenstein, aunque el montaje ya existía, el modificaría la técnica del montaje, con una nueva visión de lo que es el montaje; el montaje se referirá al choque de imágenes, en este choque se genera una significación en la integración de dos imágenes; el llamaría “choque” porque la secuencia de imágenes sería una tras otra. El orden de imágenes llevaría a construir un dialogo, la secuencia de imágenes nos llevaría a una narración.

El montaje en Sergei Eisenstein llevaría a entender al cine como una nueva forma de narración, el montaje sería crucial para construir escenas, pues las imágenes son el centro de narración, llevaría a describir como un lenguaje. Así tenemos el filme como un texto filmico

y el espectador como un intérprete. El montaje es la herramienta para escribir con imágenes cinematográficas.

En el segundo capítulo profundizamos sobre un análisis de la imagen cinematográfica, comparando las ideas de Gilles Deleuze y Sergei Eisenstein, quise enfrentar dos visiones sobre la imagen cinematográfica, para tener un análisis más completo, desde la perspectiva del cineasta y desde la interpretación filosófica, tener una idea unitaria sobre que es la imagen cinematográfica y de qué se compone. El montaje también tendría relevancia en la imagen cinematográfica: El montaje es la acción del cineasta de tomar escenas, elegir y ordenarlas de acuerdo con su visión de la historia que se desea mostrar, hay un trabajo intelectual, de interpretación de lo que se quiere contar, de un rango de imágenes, decide ordenarlas. Los directores soviéticos consideran el montaje como una acción que va más allá de la vida.

Las imágenes cinematográficas posibilitan una realidad a través del filme, en la yuxtaposición de imágenes surge un significado, que el espectador interpreta. La imagen no está determinada a un solo significado. El montaje debe posibilitar una interpretación del espectador. Las imágenes pueden tener un significado independiente al dado por el cineasta en la secuencia de imágenes ordenada en el filme, fuera de este orden, el espectador puede tomar imágenes o escenas completas para interpretarlas, así como tomar solo un extracto del sentido original.

El filme es considerado una representación, una representación hecha de imágenes en yuxtaposición, en esta representación surge una experiencia, la experiencia que es vivida por el espectador resulta en conocimiento que transmite la experiencia ante la presentación filmica; el espectador siempre está en actividad que observa, escucha, interpreta, desde las sensaciones que experimenta ante el filme.⁷⁸

⁷⁸ Véase *Supra*, p.43.

El espectador está en una experiencia estética al confrontar el filme, que se presenta como un texto, en este choque, persiste el contexto desde donde se está llevando la experiencia, sin dejar a un lado la intención del cineasta, que está presente en el filme. El filme también proporciona nuevos conocimientos y preguntas, desde su origen, su argumento, y la misma expresión del filme: su historia.

3.1. La imagen cinematográfica como texto.

La pregunta para considerar en este capítulo es: ¿Se puede considerar la imagen cinematográfica como un texto, en donde el espectador descubre un dialogo entre imágenes?, como podemos llegar a esta aseveración. La imagen cinematográfica es vivida, tiene movimiento, estas cualidades posibilitan un dialogo con el espectador.

En el capítulo anterior analizamos sobre la imagen cinematográfica y determinamos ciertas características desde las descripciones de Gilles Deleuze y Sergei Eisenstein; la conclusión fue que la imagen cinematográfica es inacabada; el espectador puede reescribir la imagen, la interpretación parte desde su experiencia. El significado de la imagen cinematográfica es múltiple y es flexible. El montaje es el instrumento con el que se realiza la escritura del filme, las imágenes consolidan el lenguaje en el texto cinematográfico.

El filme y el espectador se integran en el proceso de interpretación; la imagen cinematográfica es el vínculo para iniciar este proceso, que se lleva a cabo con la experiencia estética de la observación del filme. En este punto como el espectador puede leer la imagen cinematográfica, ¿es a través de la experiencia fílmica? o ¿es a través de la idea en la imagen cinematográfica?

El historiador del arte, Erwin Panofsky, había propuesto un método para leer la imagen, un proceso de análisis donde divide la imagen en tres dimensiones: formal, narrativo y simbólico. La imagen cinematográfica cuenta con estas tres características, pero nuestra imagen no es estática como a la que se refiere Panofsky, sino que tendría movimiento. Panofsky describe un proceso de estimulación en el espectador que la imagen hace que suceda, un encadenamiento de reacciones, que se genera al observar la imagen, también existe un proceso de interpretación y producción de significados:

“El <<estímulo>> o influencia produce una <<reacción>>, una respuesta o mejor, un cúmulo, un encadenamiento de reacciones que genera, de manera consciente o inconsciente, en el observador, estrategia de acción que ponen de manifiesto el rico proceso de interpretación y producción de significados que la imagen dio origen. Se muestra así, la unidad fundamental entre la motricidad y la actividad del pensamiento abstracto”⁷⁹

El espectador tiene la principal participación en la interpretación de imágenes, no es el objeto, que en este caso sería el filme, sino que la participación del espectador juega una parte crucial de la interpretación del objeto, aquí juega la experiencia práctica cotidiana, el autor menciona que hay connotaciones que relacionamos y surge un entendimiento de la imagen. Las connotaciones se refieren a que la imagen la relacionamos con la vida, experiencias comunes diarias; así también recurre a la memoria, para auxiliarse de lo ya experimentado. Las vivencias intervienen en la interpretación, pues son las experiencias que nos llevan a entender el mundo, así que, en este proceso hermenéutico, la vivencia participa en la comprensión del mundo.

El contexto histórico y social es un peso en la interpretación, pues nuestro conocimiento se forma desde nuestras experiencias, que se forja en un contexto, esto deriva en interpretar de acuerdo con lo que conocemos:

Se pone en juego el vasto universo de significaciones que están presentes en la cultura específica dentro de lo cual ha sido educados, formados y condicionados tanto el observador como el propio creador de las imágenes. A esta connotación cultural específica, a este conjunto de códigos localizados, pertenecientes a una cultura particular – que están presentes en la imagen- Panofsky las denomina: universo ultra práctico⁸⁰

En las imágenes aparecen códigos que ya son conocidos por la convivencia con los demás, hay en común el acuerdo con su significado, entonces hay una interpretación con un

⁷⁹ Bech Julio Amador, *Notas acerca de una hermenéutica de la imagen*, en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Vol. 40, N° 161, mayo 19, 2015, p. 11.

⁸⁰ *Ibidem*.

significado. Las imágenes tienen un contexto, social, cultural e histórico que define condiciones determinadas para la recepción. En la imagen hay un aspecto narrativo, hay estructuras, palabras, hay un discurso visual, la intención de la imagen es comunicar una idea. La imagen puede contener discursos, pero también es capaz de abrirse a otros diálogos con el espectador, es el espectador es el que puede abrirse a otras narraciones diferentes a la que tiene la imagen; al mismo tiempo, el espectador puede acercarse a la obra pictórica o fílmica, con el objetivo de comprender los significados, se abre una oportunidad de interpretación. La acción de intención de comprender, se llama Polisemia:

La polisemia que es el intento de descifrar el sentido hallado en un discurso hacia un nuevo significado. Inevitablemente, toda interpretación oscilará entre esta doble tensión existente entre el intento de ser fiel a la letra del texto y la voluntad de descubrir nuevas significaciones en él⁸¹

Los espectadores en cualquier ámbito, el pictórico, el fílmico, el escrito, buscan significados a lo que se les presenta, hay voluntad por reencontrar un símbolo o algo que podamos entender, entonces se presentan las interpretaciones desde el contexto del espectador, pero a su vez querrá conocer algo nuevo de lo que ya está escrito en el texto. Es en la polisemia que se encuentran nuevos significados pues no solo basta lo ya dado, sino encontrar nuevas interpretaciones.

En el espectador que depende la interpretación de lo visto, ya sea imagen, pintura, filme, escrito, no basta lo dicho en el objeto: “Todo lo que, en el sentido más amplio, nos habla como tradición, plantea la tarea de la comprensión, sino que comprensión, en general, signifique actualizar nuevamente en uno mismo los pensamientos del otro.”⁸² La polisemia y la actualización son dos terminos importantes que nos ayuda a comprender el sentido de la interpretación; la polisemia es la voluntad para acceder a nuevos significados y la actualizar, es desde nuestro interiorizar el pensamiento del otro, accede a su significado, una especie de empatía hacia el otro para tratar de entenderlo. Nuevamente el espectador ante la imagen y otros recursos, siempre actualizado en su horizonte de comprensión; aunque esté separado

⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

⁸² Gadamer Hans-George, *Estética y Hermenéutica* en DAIMON. Revista de Filosofía, N° 12,1996, p. 9

históricamente del origen del objeto, el sujeto que quiere comprender va más allá de la tradición para buscar su significado. El espectador siempre está en diálogo con la obra, se enfrenta a ella, la interpreta, en su acercamiento suceden varios procesos, de acuerdo con Gadamer:

Gadamer llama la fusión de horizontes. Poniendo en juego los prejuicios es posible destacar aspectos del pasado que son significativos para el intérprete, los que a su vez permiten destacar aspectos del presente que abren perspectivas de análisis del pasado. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado, pero el horizonte del pasado también está sometido a los efectos del presente: ≤≤Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes por sí mismos” [...]”⁸³

El intérprete, en el caso específico del filme el espectador, se enfrenta a hacer una selección de aspectos del presente para retroalimentar el análisis del pasado, es decir el pasado no podemos separarlos del presente y el presente lo podemos separar del pasado, porque siempre hay una retroalimentación, comprender es la fusión de estos dos horizontes: presente y pasado. En el caso del filme, se tiene que estar atendiendo al contexto y momento que se hizo la película, el fin por la que se realizó, o se creó bajo ciertas características y el presente, el horizonte del espectador, su comprensión del filme dependerá de su presente y de su experiencia. En la obra fílmica se une el pasado y el presente, es en un punto medio se debe encontrar el límite de interpretación, tanto pasado y presente tienen una narración sobre el filme.

3.2. Cine, montaje, interpretación y lenguaje.

La siguiente pregunta para responder es: ¿La obra fílmica se puede considerar un texto? Para ello debemos de describir que es espectador, el que lee la obra fílmica, cuál es su participación. Hay un sentido integral en la obra fílmica, un sentido que no se pueda cambiar porque así es como el cineasta lo representó; la hermenéutica nos lleva a plantear si hay un

⁸³ De la Maza Luis Mariano, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*, en Teología y vida, Vol XLVI (2005), p.134.

solo significado en la obra, por el contrario, el espectador puede encontrar un nuevo sentido a la obra. Hay que tener en cuenta que el espectador no está separado del mundo sino que es parte de él y sus vivencias son parte de como interpretará el mundo, hay una situación hermenéutica : “El espectador está sobredeterminado por condiciones sociales e históricas, es decir, se desenvuelve dentro de una situación hermenéutica concreta en el momento en que parte de su análisis; esta situación siempre es diferente, y en ellas confluye aspectos intelectuales, emotivos y afectivos que van a influir en su análisis.”⁸⁴ Se hace énfasis que el sujeto no se encuentra en una tabula rasa o se encuentra expectante fuera del mundo, sino que es parte de él, de una experiencia, de un contexto.

El espectador tendrá aspectos que hagan que interprete el filme bajo distintas aristas, como se menciona, condiciones sociales e históricas, él espectador se encuentra en una situación hermenéutica que hace que se traslade a su análisis, así también los aspectos emocionales influyen. Entonces podemos considerar el cine como un texto fílmico, que se puede interpretar, y leer, ante la situación del espectador, capaz de poder leer o analizar el filme, como aparece ante el posible interprete. “El texto fílmico es siempre una traducción que está relacionado con la interpretación principalmente, la del tipo semiótico, en donde el espectador reconoce los códigos y convenciones del texto, y evalúa su grado de narración adecuación a modelos de transmisión de mensaje”⁸⁵ El filme es un texto porque hay una actividad de interpretación, donde el espectador busca un mensaje, al haber un mensaje, códigos o simbolismos, resulta un lenguaje, un lenguaje a través de imágenes.

El texto siempre tiene un parámetro de lectura, desde donde escribe el autor- cineasta y como lo recibe el espectador, hay una intención de mensaje por parte del creador. El espectador debe contar con cualidades, el espectador es crucial para definir el significado de una obra fílmica, interpretarla y analizarla, la percepción del espectador también juega un importante episodio en la comprensión del filme, pero es una percepción que se liga al sentir de la experiencia del individuo.

El cineasta Sergei Eisenstein consideraba el montaje como la parte más importante al momento de realizar una obra fílmica, desde el montaje se escribía lo que quería mostrarse,

⁸⁴ Noe Santos, *Hermenéutica y cine*, p.68.

⁸⁵ Noe Santos, *Op. cit.*, p. 71

y es también desde el montaje que se describe como conoces el mundo, como se interpreta y experimenta. El montaje es una de las formas donde se expresa la vida, el orden de escenas encausa a una imagen viva del mundo, pero no en su totalidad: “Un artista puede lograr una ilusión externa, un efecto parecido a la vida, pero eso de ningún modo equivale a examinarla con profundidad”⁸⁶ En la anterior cita el cineasta es comparado a un artista, pues es el que crea a través del montaje, construye un mundo, un mundo que muestra a través de su obra. El autor parte de una sensibilidad de cómo se experimenta la realidad, del modo que se presenta; no basta que el cineasta sea capaz de construirla en escenas, sino que hay que experimentarla, para poder producirla. Así mismo, la realidad debe ser experimentada a ser solo observada en el filme. Tarkovski señala que la imagen se experimenta, la imagen se expresa en lo visual, así también Eisenstein expone el fenómeno de la sinestesia:

“Eisenstein asimila los armónicos de la imagen visual con el fenómeno llamado “sinestesia”. Saben ustedes lo que son fenómenos de sinestesia: en apariencia, son fenómenos de yuxtaposición de diferentes sentidos. Por ejemplo, yuxtaponer un sonido y un color (...) Para Eisenstein, decir que hay armónicos visuales quiere decir que a partir de la imagen visual se liberan datos, que concierne a los otros sentidos y que son considerados como armónicos de la imagen visual”⁸⁷

Los armónicos son las exaltaciones de los sentidos a través del sonido, color, apariencia; los sentidos proporcionan toda la información cognitiva, a través de la yuxtaposición de escenas, de sonido y color, que exaltan las sensaciones, así se recibe información de determinada escena por el calor o por el sonido, si una escena nos mantiene en cierta sensación, la yuxtaposición, el choque de escenas nos llevará a nuevas sensaciones y nos llevará a nueva información. La sinestesia nos mantendrá en un fluir de sensaciones que nos lleva a integrarnos al filme, también a rechazarlo. En este caso, la sinestesia es el medio por el cual el espectador recibirá información. Aquí, en el fluir de escenas lleva a resaltar el montaje, pues el montaje es el que ordena las escenas, así también las yuxtaponen unas a otras para llevar al espectador a pensar, a reaccionar ante el choque de escenas.

⁸⁶ Tarkovski Andréi, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2019, p.26.

⁸⁷ Deleuze Gilles, *Cine IV*, p.271.

En el montaje se producen conceptos a partir de la secuencia de imágenes, las imágenes llevan ideas, que el espectador puede leer. En el montaje se encuentran las yuxtaposiciones de imágenes que da como resultado el concepto, hay una aparición de conceptos. La relación entre imagen y concepto nos lleva: “El concepto deriva de las imágenes, pero depende del montaje. De modo que , entre las imágenes y el montaje hay una especie de construcción vertical, pero de construcción vertical que hace falta recorrer en ambos sentidos: voy de las imágenes al montaje y vuelvo a descender del montaje que las imágenes”⁸⁸ En este vaivén surge la posibilidad de una escritura continua, a su vez podría decirse que surge una poética que se realiza en el montaje, en la ordenación de imágenes y contraponiéndolas, de este movimiento surge la comunicación entre espectador e imágenes.

La composición, como la llama Eisenstein, que es una escritura con imágenes, es donde se relatara la historia que se desea mostrar, el espectador recibe el mensaje a través de las escenas, con imágenes yuxtapuestas. La diferencia entre los conceptos que derivan de las imágenes, que solo con la imagen cinematográfica, nos lleva a esclarecer otro termino muy utilizado en el ámbito del cineasta y es el lenguaje cinematográfico.

El lenguaje cinematográfico es un proceso creativo donde intervienen factores técnicos para la realización de un filme como son: el espacio, ritmo, movimiento, sonido, iluminación, color y montaje. Es en el montaje donde el cineasta ordena las imágenes que sería el corazón en la realización de un filme. Los factores técnicos que se mencionaron son externos. Todo ello configura un lenguaje cinematográfico para la comunicación con el espectador. El sonido, el color son factores externos de la imagen cinematográfica que pueden acentuar cierto sentimiento o emoción. Eisenstein considera que la imagen puede ser leída, la música y el sonido pueden incidir pensamientos o sentimientos

La gran revolución que nos llevó al nacimiento del lenguaje cinematográfico fue el descubrimiento del montaje y la cámara como elementos expresivos. El montaje representa el control temporal de una película mediante la unión de los diferentes planos que la componen. Un plano es la unidad mínima de un filme y consiste en cada uno de los fragmentos que se originan cuando se da motor a la cámara y después se detiene⁸⁹

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 277

⁸⁹ Racionero Alexis, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p.11

Eisenstein lleva al montaje más allá, eso marcaría la diferencia con otros cineastas, el montaje se vuelve escritura. El director de cine Pier Paolo Pasolini señala al cine como una lengua, una lengua de la realidad, la imagen y la realidad son una misma porque comparten un mismo objeto. Pasolini menciona que hay códigos donde hay una continuidad cinematográfica.⁹⁰ El lenguaje cinematográfico se compone de todos los componentes técnicos para la construcción de un filme, así como el color o el sonido, esto ayuda a construir atmosferas que solicita el cineasta, o a realizar una escena que lleve una complejidad ardua. Pero esto está afuera del montaje. Las escenas son tomadas bajo estos factores y técnicas, y se tienen imágenes que después pasaran a la realización del montaje. Para los cineastas el lenguaje cinematográfico se encuentra en toda la realización del filme y sus herramientas. A lo cual para este análisis que realizo, enfatizo en la imagen cinematográfica donde puede resultar un código, un mensaje, en la imagen misma, donde el espectador participa en la interpretación de la imagen cinematográfica.

En las imágenes hay armónicos, en los armónicos del filme surge en el espectador una reacción emocional ante la imagen⁹¹, la imagen cinematográfica puede compararse a una metáfora. El espectador tiene afecciones lo que resulta una lluvia de emociones, aquí hay una relación imagen-efecto, de ello surge una metáfora o significado que consigue ser enunciado. El largo encadenamiento de imágenes logra construir un filme, donde imágenes en movimiento pueden llevar un mensaje o un discurso; Deleuze aclara que desde siempre el cine ha sido considerado la lengua universal, pero semiólogos lo han contradicho diciendo que el cine no es una lengua, entre ello Christian Metz. El lenguaje cinematográfico, aunque se compone de imágenes, no se considera que sea un sistema de comunicación, como lo serias un lenguaje, el sistema debería componerse de signos determinados.

3.3 La experiencia estética gadameriana como puente hermenéutico de obra fílmica y espectador.

⁹⁰ Deleuze, *Op. cit.*, P. 260

⁹¹ *Ibidem*.

La hermenéutica filosófica de Gadamer tiene como objetivo una integración entre ciencia y pensamiento en una concepción o idea de experiencia del mundo que se origina en el lenguaje. Para la hermenéutica filosófica es importante la existencia donde se puede alcanzar el conocimiento a un conocimiento objetivo. En su método para llegar al conocimiento se centra en la fenomenología:

“La fenomenología se presenta como una reflexión filosófica que quiere fundamentar firmemente la objetividad del saber mediante un método , cuya principal regla es dejar que <<que las cosas mismas>>se hagan patentes en su contenido esencial, a través de una mirada intuitiva que haga presentes las cosas tal como se dan inmediatamente para él que las vive y poniendo entre paréntesis el juicio sobre la validez de los presupuestos, opiniones o interpretaciones acerca de ellas”⁹²

Gadamer busca un modelo de interpretación donde las ciencias del espíritu y la experiencia humana no estén separadas para la obtención de conocimiento; para el filósofo es en la obra de arte donde se encontraría estos elementos porque trasciende subjetividades; la obra artística está sujeta también a interpretación, la obra no puede estar sujeta a un solo punto de la historia, con esto se considera que : “ Gadamer sigue la concepción hegeliana según la cual la esencia de la historia no consiste en la restitución del pasado, sino en la mediación del pensamiento actual”⁹³ Por ello para Gadamer será muy importante la idea de actualización en la interpretación.

Lo anterior muestra que la obra artística está sujeta a una interpretación que puede traspasar su contexto, el punto en el tiempo donde fue producida, la interpretación puede actualizarse, hay espectadores del presente que desean comprender la obra y ahora puede ser desde un contexto diferente acompañados de su tradición. El concepto de tradición también será uno de los elementos analizados por Gadamer:

“El concepto de tradición – una forma de autoridad consagrada por el pasado, que se ha hecho anónima, que determina nuestra acción, comportamiento e instituciones – es fundamental para la comprensión de la medición histórica que propone Gadamer,

⁹² De la Maza, Luis Mariano, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*, p. 123.

⁹³ *Ibid.*, p. 132.

pues a partir de él describe la comprensión como inter penetración del movimiento de la tradición y del movimiento del interprete”⁹⁴

La obra u obras pertenecen a una tradición que, valida su existencia, las características de la obra pertenecen a un momento histórico y a un contexto de la tradición, como es a una institución (escuela, gobiernos, procesos). Las características de la obra la hacen única y propia de su tradición. El intérprete de la obra que es el espectador de la obra también nace o está dentro de una tradición, que es desde donde partirá hacer una interpretación de la obra, la hermenéutica sería capaz de estos dos horizontes que parecen conflictivos entre sí para alcanzar el conocimiento pleno de la obra.

En el texto *Verdad y método* Gadamer rechaza que la hermenéutica sea solo un método o herramienta para la comprensión de textos. El giro hermenéutico consiste en pasar de que la hermenéutica solo sea un método objetivo a una comprensión existencial, histórica y lingüística en el acto interpretativo. El sujeto que interpreta está bajo estos tres paradigmas lo existencial, lo histórico y lo lingüístico. Entre texto-obra, lector-espectador hay un proceso dinámico, en la actividad de la interpretación resulta un choque de horizontes: interprete y autor. En la fusión de horizontes se llega a un entendimiento entre el autor y el intérprete.

3.3.1 La experiencia del mundo.

La interpretación tiene un carácter lingüístico pues su objetivo es transmitir un significado que contiene una experiencia del mundo, todo lo que esté bajo la efigie del lenguaje es resultado de una experiencia del sujeto con el mundo, el sujeto no puede ser considerado fuera de este juego de interpretación, el sujeto es parte de una experiencia bajo cierto tiempo histórico y tradición, que será parte de lo lingüístico y de la interpretación. La

⁹⁴ *Ibid.*, p. 133.

experiencia del mundo se transmite lingüísticamente⁹⁵, el sujeto está entrelazado con las experiencias y de ahí parte a explicar el mundo.

El intérprete su primera intención es comprender cuando se le presenta un texto, cuando hay una primera intención de comprender el texto se abrirá. Hans George Gadamer considera que la interpretación no se encierra bajo el texto, sino que el intérprete es activo, así como el intérprete está bajo una experiencia, ese texto siempre es llevado a una actualidad de la mano del interprete. El texto siempre es actualidad pues está bajo una nueva interpretación o una diferente tradición del interprete. En el caso de la obra fílmica que considero como un texto bajo la visión de Sergei Eisenstein, también se actualiza bajo una nueva lectura del espectador, sin olvidar que el texto fílmico procede de un contexto histórico y de una experiencia del mundo del cineasta. La actualidad permite nueva interpretarse y nuevamente discutir dentro de la tradición del filme. Como se mencionó anteriormente en el montaje se realiza la escritura de la obra fílmica, es un texto que es susceptible a una interpretación a través de las imágenes. Hay una relación hermenéutica entre el cineasta, la imagen-obra fílmica, y el posible interprete que es el espectador.

El espectador se conduce a una tarea de interpretación, que a veces no puede ser el objetivo ante un filme, pues está dispuesto a recibir información, pero no ha interpretarla; pero el espectador que desea ir a una interpretación del filme retoma una tarea de comprensión, que es actualizar uno mismo los pensamientos de otro, a través del texto fílmico, y las imágenes. El filme tiene su historicidad, un propósito del porqué fue realizado dentro de su contexto; el espectador actualiza al filme pues ahora puede hacer una interpretación desde su contexto presente.

La tarea del interprete para Gadamer es actualizar el pensamiento del otro, incluso la necesidad principal del individuo es comprender al otro, porque comparte el mundo con el otro y las experiencias, conocer al otro es una cualidad del interprete:

“Gadamer llega a hablar de la necesidad de aprender la “virtud hermenéutica”: la exigencia de, ante todo, comprender al otro. El sujeto está en relación consigo mismo, se autopoiese, no de manera estética sino a través de su continuo proceso de relación

⁹⁵ Véase Gadamer Hans- George, *Estética y Hermenéutica*, DAIMON. Revista de Filosofía, N° 12, 1996.

con el otro y con su mundo. La hermenéutica conlleva una exigencia moral: llegar al otro a través de la palabra y del esfuerzo del concepto.”⁹⁶

Una virtud hermenéutica es acercarse al otro y comprenderlo, el sujeto el que se acerca a comprender está abriéndose a otra experiencia de cómo entender el mundo. La hermenéutica es un ejercicio de llegar a comprender no solo el texto, sino el símbolo, el significado, lo extralingüístico que dice el texto. Para Gadamer hay ciertos momentos de la interpretación que se dan en la experiencia; estos momentos son capaces de llevar a internarnos en lo que no entendemos del otro: *el Erleben*, término alemán que se describe como vivencia. La vivencia nos lleva:

“Erleben significa para empezar << estar todavía en cuando tiene lugar algo>> A partir de aquí la palabra *erleben* adquiere un matiz de comprensión inmediata de algo real, en oposición a aquello de lo que cree saber algo, pero a lo que le falta garantía de una vivencia propia, bien por haberlo tomado de otros o por haberlo simplemente oído, bien por ser inferido, supuesto o imaginado. Lo vivido (*das erlebte*) es siempre lo vivido por uno mismo”⁹⁷

La vivencia conduce a una experiencia propia, la vivencia nos permite introducirnos a la experiencia de otros, en la interpretación es lo que se atiende al conocimiento desde lo exterior. El concepto de *Erleben*, también tenemos el concepto de *Erlebnis*, lo inmediato en un soporte de interpretación:

“La vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae de todo intento de referirse a su significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado o el que pertenezca a la unidad de este <<uno mismo>> y manifieste así una referencia inconfundible e insustituible el todo de esta vida una”⁹⁸

⁹⁶ Aguilar, Luis Armando, *La hermenéutica filosófica de Gadamer*, p.62.

⁹⁷ Gadamer, Hans George, *Verdad y Método 1*, p.97.

⁹⁸ *Ibid.*, p.103.

Hay inmediatez en la vivencia, Gadamer aparta de la vivencia común, a la vivencia estética, toda vivencia es continuidad de la vida misma, permanece a una experiencia siempre presente en el individuo. La experiencia nos lleva a sustraer conocimiento de lo vivido. Entonces tenemos que la experiencia estética gadameriana como puente hermenéutico entre obra filmica y espectador, se formula desde la siguiente manera, la experiencia estética es aquella que modifica al que lo experimenta, lo exalta o lo cambia, de alguna forma experimenta lo vivido desde una obra de arte. El sujeto está experimentando a través de la obra, en este caso desde el filme, lo hace vivir, así también conocer, sucede una experiencia del arte: "...la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta."⁹⁹ La obra filmica hace posible una experiencia estética a través de la imagen que conduce al espectador a conocer y a vivirla.

La obra y el espectador se retroalimentan, por conducto de la imagen: "El sujeto de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino de la obra arte misma."¹⁰⁰ Esto conduce a una nueva forma de conocer y también un puente hermenéutico entre obra y sujeto: "Gadamer propone a partir de la noción de "juego": comprender una obra de arte en dejarse prender por su juego...el que juega se halla más bien arrebatando por una realidad << que le sobrepasa >>."¹⁰¹ Hay existencia de un puente hermenéutico entre obra y espectador, sin embargo debe saber que existe un pasado y un presente desde donde surgen los juicios, , en su horizonte de interpretación juega el pasado, que es difícil llevarlo a la distancia.

La comprensión de la que se suscita en el espectador es una experiencia del arte: "Como nos han enseñado la experiencia del arte, la comprensión es una experiencia tan fusional que ya casi no puede distinguirse entre lo que concierne al objeto y lo que concierne al sujeto que comprende. Ambos se <<fusionan>> entonces en un encuentro logrado del sujeto y objeto, donde se puede reconocer la versión gadameriana de la *adaequatio rei et intellectus*., de la adecuación de la cosa del pensamiento, que constituye la definición de la verdad"¹⁰² El intérprete de la obra, intenta comprender la obra con su contexto y desde su

⁹⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Grondin Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008, p.74.

¹⁰² *Ibid.*, p.84.

propio horizonte, hace suya la obra, la obra es vislumbrada bajo su contexto, cultural, social e histórico.

3.3.2 Iván el terrible de Sergei Eisenstein.

La película *Iván el terrible* sería uno de los filmes más sobresalientes de Sergei Eisenstein, considera como película de culto y ser un filme lleno de simbolismos. Eisenstein trabajó cinco años en el filme, de 1941 a 1946, el plan del cineasta sería contar la historia de Iván el primer zar de Rusia, en tres partes, solo lograría terminar dos partes. El estreno de la película fue en 1958, mucho después de la muerte de Eisenstein, ya que en su momento se consideró controversial su contenido. La tercera parte quedaría incompleta por el fallecimiento de Eisenstein en 1948.

La filmación de Iván el terrible tendría muchos obstáculos pues se filmaría en tiempos de guerra. En 1941, cuando los alemanes invadieron a la unión soviética¹⁰³, la producción de la película se detuvo. El estudio cinematográfico de la URSS cambió el lugar de las producciones cinematográficas para levantar la moral en el campo de batalla, el rodaje se retrasaría hasta 1943.

¹⁰³ En el marco de la Segunda Guerra Mundial, los alemanes iniciarían la operación Barbarroja, bajo órdenes de Adolf Hitler de eliminar el comunismo y expansión territorial, la operación tendría como objetivo tomar Moscú, el 22 de junio de 1941 los alemanes invadirían la Unión Soviética, los soviéticos lograrían detenerlos antes de entrar a Moscú, lo que se llamaría La batalla de Moscú fue de octubre de 1941 a enero de 1942, con la victoria soviética.

Para la realización del guion, el cineasta se auxilió de libros de historia, dibujaría los escenarios basándose en el arte bizantino y barroco, las escenas él mismo las dibujaría para dar una idea más completa de lo que quería a los actores, y tener más claro el orden de las escenas en el montaje. El objetivo del filme sería impactar emocional e intelectualmente al espectador, para que él pueda interpretar libremente las imágenes. El filme se apoyaría de diferentes fuentes históricas, pero se consideró que sería más importante la interpretación de los personajes, Eisenstein dio prioridad a los sentimientos e ideales del personaje de Iván más que a las situaciones históricas, el filme sería contado desde la individualidad de Iván, dejando a un lado, como en sus anteriores producciones, al pueblo. El filme se centraría en contar como Iván se rodeaba de poder y los enfrentamientos entre las familias nobles que estaban en el poder; el autor quería demostrar que el juego del poder cambia a los hombres, y como las personas caen víctimas de este juego. El cineasta puso un reto a los actores: los gestos de los rostros, la gesticulación del cuerpo sería importante para la actuación y para poder comunicarse con el espectador. En la realización del filme sería importante contar la historia de Iván el terrible su ansia de poder y los conflictos que nacen desde el ansia de poder y control. Por ello Eisenstein señalaría a los actores la importancia del conflicto del poder en la personalidad de Iván, y como afecta a cada uno de los personajes el poder; sería crucial la interpretación de los actores:

Para atraer al espectador y despertar sentimientos más profundos y su pensamiento más complejo. Eisenstein idea dos estrategias paralelas. Primero, creía que los espectadores responden consciente e inconscientemente incluso a los detalles más sutiles que vemos y oímos al ver una película. Así que se descompuso cada elemento de la imagen cinematográfica en sus partes constitutivas, lo que él llamó su estructura ósea esencial; para que el público lo reconstruyera gradualmente hasta convertirla en algo significativo y conmovedor.¹⁰⁴

Los actores tuvieron que hacer hincapié en sus expresiones faciales, casi exageradas, el objetivo es que el público pudiera apreciar sus movimientos, sus

¹⁰⁴ Neuberger Joan, *Eisenstein's "Ivan the Terrible" in Stalin's Russia*, en NOT EVEN PAST, The University of Texas at Austin, marzo 1, 2019. En línea: <https://notevenpast.org/eisensteins-ivan-the-terrible-in-stalins-russia/>

acciones, las emociones de los personajes a través de las facciones, las miradas. La interpretación de los actores se llevaría a la exageración. Para que el público se acercara a la emoción del personaje, o las expresiones deberían de conducir a la actitud del personaje y de la escena. Las actuaciones serían acompañadas con una escenografía religiosa. No habría un género determinado en el filme, sino que sería melodrama, tragedia, grotesco, sátira y comedia¹⁰⁵

El juego de la interpretación sería dejado al espectador, no habría significados determinados, el espectador participaría en los conflictos de Iván para dar un sentido ante lo que está sucediendo. El espectador tendría las gesticulaciones de los actores, los simbolismos de las ropas y los escenarios, las referencias a la biblia, para hacer una interpretación desde su contexto, el cineasta no daría una interpretación absoluta desde una historia lineal, Eisenstein dejaría simbolismo a lo largo del filme y las expresiones actorales para dejar que la imagen cinematográfica hable al espectador. (fotograma 11)

El Filme de *Iván el Terrible* de Sergei Eisenstein lo tomaré como ejemplo de un diálogo con el espectador a través de las imágenes; tomé este filme porque en específico la forma de filmar de Eisenstein exigió que se le diera prioridad a la escena, a la imagen, donde los actores se les daba la orden de enfatizar sus actuaciones, dejando al espectador que interprete. Actualmente el cineasta toma un guion y lo sigue al pie de la letra, puede modificar o cambiar escenas, pero el cineasta siempre dirige el mensaje que quiere dar en la película, o la historia que quiere describir.

El cineasta ruso, aunque su personaje es histórico, su propósito es que el espectador pueda interpretarlas y que el espectador sea el que emita un juicio del personaje, por ello las escenas tienen un intervalo de tiempo grande, para que el espectador pueda analizar la imagen.

El filme comienza con la coronación de Iván y de cómo las familias nobles responden a esta coronación, algunos con alegría otros con decepción. La opulenta

¹⁰⁵ *Ibidem*.

vestimenta estará a lo largo del filme, desde los ministros, su esposa y sus concejales, hasta la “oprichina”, su cuerpo de opresión del zar, todos ellos luciendo vestimentas ricas ante un zar desconfiado del poder de sus súbditos y la nobleza rusa que lo rodea. (fotograma 12)

El primer filme cuenta sobre su coronación, la derrota de gobiernos extranjeros, así como la expansión de Rusia, eso no evitaría tener enemigos internos como es la familia noble de los boyardos, ese sería su más grande enfrentamiento, tener enemigos dentro del reino, así nacería una gran desconfianza hacia todos, poniéndolos constantemente a prueba para enojo de varios. (fotograma 13)

El reinado de Iván transcurriría entre enfrentamientos con ejércitos externos, la política interna de las familias, y decidiendo que necesitaba un cuerpo de vigilancia que el llamó como “oprichina”. La expresión de Iván al descubrir las traiciones que se erigen en su propio séquito, así como las expresiones de miedo, sorpresa, odio, es lo que la escena le da más fuerza, en todo el filme, tanto la primera y segunda parte, las expresiones de los personajes muestran su sentir, más que sus diálogos, nos lleva a una experiencia de interpretación. (fotograma 14)

Eisenstein, nos proponía una forma de ser del gobernante, pero no tomando la descripción histórica sino la que ofrecía distintas imágenes de Iván, para que el espectador eligiera su propia interpretación del gobernante, así como en la historia: no hay una descripción concreta o acertada de Iván, sino que hay distintas imágenes de acuerdo con el que la proporciona.

El desfile de escenas que entran en lo raro, trágico y hasta de humor, no hay un punto de vista determinado; el espectador decide que elegir, así el decide hacer su propio cuadro sobre la historia y el personaje; el argumento del filme no está determinado, no hay un guion que dirija hacia un plan o discurso.

En el film veríamos una escenografía acompañada de iconología religiosa, donde se desarrolla una de las principales escenas, donde el sumo sacerdote el “Gran Pope”, donde podría ser un gran aliado o su peor enemigo., aquí la figura del Zar es una imagen que se opone a la imagen del pueblo o los súbditos, donde Iván se le condena a priorizar el poder sobre el bienestar de todos, las familias nobles también le señalan su condición de tirano, el Zar comienza a desconfiar de todos y de solo

confiar en sí mismo, hasta caer en la locura, pero tampoco es tan débil como para darle el poder a él sumo sacerdote.

En el segundo filme, se pone atención a Iván, en cómo va cayendo en una paranoia, y su enfrentamiento con el líder de la iglesia; uno de los momentos más hermosos en escena es la entrada a la catedral (fotograma 15), donde el papa lo espera, con una representación, de la historia de Nabucundusor II, en obvia referencia a su gobierno. En la representación aparecen tres niños hebreos, que representan a Sadrac, Mesac y Abednego, niños que fueron quemados por el rey babilónico Nabucundusor II¹⁰⁶, al negarse adorar una estatua de oro; el papa le toma como parecido al zar Iván, pues considera que abusa de su poder sin temor de Dios, la justicia llegará por ordenanza de Dios. El zar considera una acusación y es cuando considera a la iglesia enemiga. Es como en los últimos minutos de la película, aparece escenas a color, que era extraño para la época, donde Iván y sus súbditos están en una fiesta, donde Iván disfraza a su sobrino de él. Iván preguntan al sobrino sino desea remplazarlo, a lo cual contesta que no, que el solo quiere una vida tranquila pues el ser zar trae enemistades, odio, envidia y venganza. Iván lo deja por un momento, cuando lo atacan y lo matan, los asesinos creían que era Iván.

La película, no tuvo tercera parte por la polémica que suscitó ante el gobierno de la Unión Soviética, los ministros del gobierno consideraron que Eisenstein acusaba a Stalin de autoritario, lo cual la producción de la tercera parte sería detenida, también sería detenido el estreno de la segunda parte, hasta que en el año de 1958 será estrenada, después de la muerte de Sergei Eisenstein.

El terrible Iván significó para Eisenstein para formular nuevas formas de narrativa, sin dejar a un lado la importancia de la imagen cinematográfica, es en la imagen donde descansa el poder de la interpretación y experiencia del espectador; es

¹⁰⁶ Rey de Babilonia entre los años 604 y 562 a. C., en lo histórico fue un rey que expandió Babilonia y enfrentó varios pueblos invasores, conquistó Jerusalén, se le atribuyó la construcción de los jardines de Babilonia y de la puerta de Ishtar, tenían como dios supremo a Marduk. En lo bíblico, se nombra de su existencia en el libro del pentateuco (Genesis, Éxodo, Levítico), Números y Deuteronomio. Se le considera como constructor de la Torre de Babel. En la biblia se menciona que al negar a Dios y dar sacrificio a un dios falso, Dios le envió el castigo de la locura. Nabucodonosor representa el poder de lo humano sobre la voluntad divina. *Babilonia y Nabucodonosor: Historia antigua y tradición viva. Bosquejo sobre su realidad histórica y su presencia en el cortejo bíblica de Lorca (Murcia)*, Juan Luis Montero Fenollós Alberca, 5, 2007, p. 171-188.

en este filme donde verifica una vez más como para Eisenstein, la imagen es primordial, antes que los escenarios, la actuación y el guion. El guion es una herramienta para construir la narración, pero nada está dicho, deja al espectador que interpreta la imagen, que deshile los símbolos, las expresiones, los objetos, bajo su propia experiencia.

CONCLUSIONES.

Al inicio de este trabajo postulamos enunciados sobre el cine, entre ellos, que el cine es un producto cultural de nuestra modernidad, que ha tenido una transformación y una relación con el espectador. La transformación se ha dado gracias a los vehículos de su visión como es el cinematógrafo. La tecnología ha ayudado a la consolidación de la imagen en movimiento. El cine entabla una relación hermenéutica entre filme y espectador donde se suscribe un diálogo de lo que es el mundo. En este sentido afirmamos que el cine es un producto cultural, bajo distintos sentidos y pretensiones de acuerdo con su contexto, como el económico, no hay una en específica, solo que es una expresión de lo humano. El desarrollo de la tecnología es una enorme influencia en cómo se hace el cine, en el primer capítulo pudimos recorrer brevemente los primeros pasos del cine, y como gracias a una máquina pudimos ver un juego de imágenes de sombras toman movimiento hasta lo que hoy podemos ver una imagen a color en movimiento. Cada uno de estos aparatos tenía interesantes intenciones estéticas, desde solo mirar una imagen a tener una catarsis a través de la imagen. Podemos afirmar que entre el filme y el espectador una relación hermenéutica, que suscribe a través de la interpretación del espectador y el discurso del cineasta de acuerdo con un contexto histórico e intención de la obra.

Las preguntas que se dejaron en un principio: ¿Hay una experiencia estética en la obra de Sergei Eisenstein para entender la relación entre imagen y espectador?, ¿La imagen en movimiento se puede considerar texto? ¿Hay posibilidad de una experiencia estética, en el sentido gadameriano, en la relación espectador y filme, o es en el filme mismo donde se encuentra la experiencia estética? Estas preguntas tienen relación con nuestra hipótesis: La imagen cinematográfica infiere en la interpretación del sujeto, el espectador de la imagen interpreta a través de emociones que confiere la imagen. Así surge un lenguaje entre espectador y la imagen cinematográfica surge un diálogo de la experiencia, esto se debe al montaje quien tiene una intención de decir algo.

Como primer punto, debo decir que mi hipótesis no observó otras situaciones que hay en la relación espectador-filme, así como no se tomó en cuenta la intención del autor del filme, que es el cineasta.

Para contestar a las preguntas ya mencionadas, analizaré los resultados de mi investigación a través de la hipótesis de inicio. La imagen cinematográfica por sí sola no puede inferir en la interpretación del espectador, el espectador es un sujeto que interviene en la interpretación pues tiene un contexto, una experiencia, y está abierto a interpretaciones que vienen desde el cineasta, información que puede venir desde su interés intelectual o desde el exterior. La imagen cinematográfica puede producir una catarsis, pero no por sí sola, pero si puede contener información si el cineasta tiene intención en su obra de exponer un discurso.

Las emociones pueden surgir desde la experiencia del espectador, como dice Gadamer, la experiencia se tiene que vivir; los filmes pueden ser creados desde experiencias del cineasta lo cual puede exaltar emociones en las actuaciones de los actores o en el guion. Esto resulta de la orden de las imágenes, el montaje, el montaje se desarrolla a través de choque de imágenes, lo cual surge un contraste donde puede producir la exaltación o la emoción de acuerdo con Sergei Eisenstein. Es en el montaje donde se describe el borrador de lo que se quiere contar también lo que se quiere decir. El empalme de imágenes hace que se describe un discurso o una historia. El filme se vuelve texto pues hay algo que quiere decir.

En la obra filmica hay un elemento importante que es el montaje, de acuerdo con un orden de imágenes o choque de ellas diría Eisenstein se quiere decir algo, es un lenguaje; es qué donde se posibilita un puente hermenéutico, donde el espectador desea interpretar bajo sus experiencias y no depende del filme en sí.

El filme puede contener un discurso, pero no está dirigido a que el espectador lo entienda de cierta forma pues el espectador lo interpretará de acuerdo con un contexto, aunque no podemos ignorar la intención del cineasta. El espectador desde su horizonte interpretará la imagen, de acuerdo con su experiencia y noción de mundo, además de su conocimiento e información. El espectador participa en la interpretación del filme, dando significado a lo que aduce el filme. La obra cinematográfica puede contener un sentido desde la perspectiva del creador, pero el espectador puede otorgarle sentido.

El montaje en Sergei Eisenstein se entiende como una construcción de la narración, las imágenes son el centro de la narración, un lenguaje dinámico de imágenes.

La imagen cinematográfica es inacabada, es vivida, tiene movimiento, sus cualidades posibilita un diálogo con el espectador, el espectador puede reescribir la imagen, el significado de la imagen o el cumulo de imágenes es múltiple y flexible.

La experiencia estética sucede desde el espectador pues es el único que puede vivir experiencias, el filme es una obra, puede ser un puente hermenéutico para la interpretación de la obra y el nacimiento de ideas.

En esta investigación pudimos apreciar distintos panoramas sobre los inicios del cine, en el primer capítulo encontramos que la imagen fue responsable del cine, la imagen estática y el interés de verla y repetir la ilusión de movimiento fueron cruciales para que diferentes inventores estuvieran interesados en crear una máquina para mover imágenes. El espectador desde el primer instante fue atrapado por la ilusión de la imagen en movimiento. En un principio fueron imágenes para finalmente hacer una historia en movimiento, lo que llamaríamos cine. Los espectadores al acudir al invento del cine, ya se tenía una primera experiencia de asombro ante el artefacto, para llenar pequeñas salas. En un segundo capítulo comprendimos que la imagen cinematográfica tiene distintas cualidades y distintos conceptos; la imagen cinematográfica será descrita desde distintas teorías y de distintas visiones, de acuerdo con el objetivo del cineasta. Para la interpretación de un filme es importante conocer el contexto del cineasta, y el objetivo del filme, así como la visión del cineasta. En el tercer capítulo, se analizó el concepto de experiencia estética de Hans George Gadamer, así como un breve análisis de su hermenéutica filosófica.

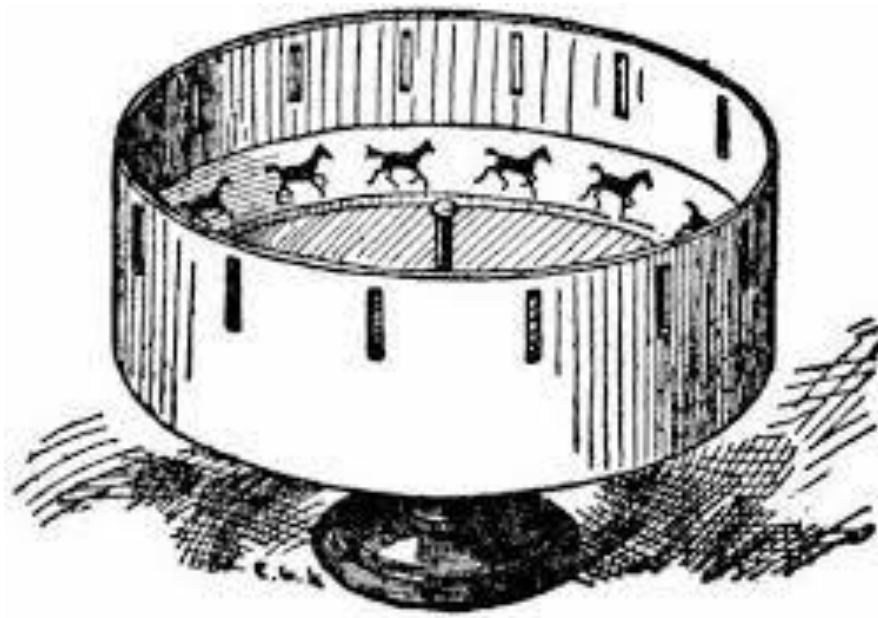
Por la brevedad del trabajo no se desarrolló a grandes rasgos el pensamiento de Hans George Gadamer, ya que su obra es enorme, y el objetivo de este presente trabajo estaba enfocado en el análisis del cine de Eisenstein.

En un futuro me gustaría profundizar sobre las distintas teorías de cine del formalismo del cine ruso, que se formularon en el período de Eisenstein, así como conceptos de Cine-ojo (Kino- Glaz), la teoría de Lev Kuleshov. En las teorías contemporáneas de cine, me gustaría revisar sobre la relación entre cine y psicoanálisis, como es la teoría psicoanalítica del cine, entre los autores destacados son Christian Metz y Laura Mulvey.

INDICE DE FIGURAS



Figura 1. El Phenakistoscope



THE ZOOTROPE.

Figura 2. El Zootropo.

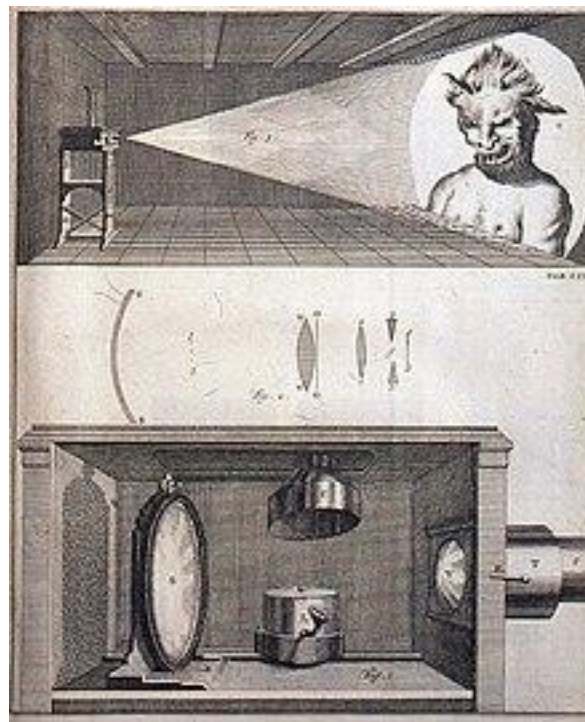
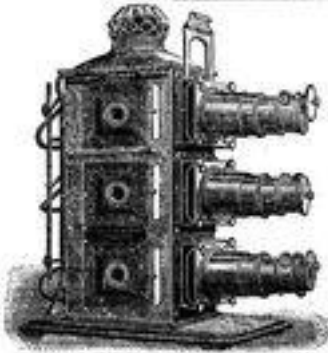


Figura 3. Linternia Mágica



MAGIC LANTERNS
AND
Dissolving View Apparatus,
SLIDES, AND EFFECTS,
Of the Highest Class.

GOLD & SILVER MEDALS AWARDED (1884-5)
For Optical and Mechanical excellence.

Sole Maker of the Registered
TRIPLE LANTERN,
The Luke Bi-unial Lantern,
And the 3-Wick Paraffine
PHOTOGENIC LANTERNS.

TRIPLE LANTERNS,
Prices from £25 to £100.

PHOTOGENIC LANTERNS.
Prices—£3:10:0 to £10:10:0.

ILLUSTRATED CATALOGUES gratis, post-free to all parts of the World.
406, 66, & 456, STRAND; 54, CORNHILL, LONDON.

Figura 4. Linterna de tres lentes.



Figura 5. Kinescopio



Figura 6. Cinematógrafo.



Figura 7. Poster El acorazado Potempkin

INDICE DE FOTOGRAMAS



Fotograma 1. Sergei Eisenstein, El acorazado potemkin, 1925.



Fotograma 2. Sergei Eisenstein, El acorazado Potemkin, 1925.



Fotograma 3. Sergei Einsenstein, El acorazado Potemkin, 1925



Fotograma 4. El acorazado Potempkin, Serguei Eisenstein, 1925.



Fotograma 5. El acorazado Potempkin, Sergei Einsenstein, 1925.



Fotograma 6. El acorazado Potemkin, Sergei Einsenstein,1925.



Fotograma 7. El acorazado Potemkin, Sergei Einsenstein,1925.



Fotograma 8. Sergei Eisenstein, La huelga.



Fotograma 9. La huelga, Sergei Eisenstein, 1924.



Fotograma 10. La huelga, Sergei Eisenstein, 1924.



Fotograma 11. El terrible Iván parte 1, Sergei Eisenstein, 1944.



Fotograma 12. El terrible Iván parte 1, Sergei Eisenstein, 1944.



Fotograma 13. El terrible Iván parte 1, Sergei Eisenstein, 1944.



Fotograma 14. El terrible Iván parte 2. La conjura de los boyardos, Sergei Eisenstein, 1945.



Fotograma 15. El terrible Iván parte 2. La conjura de los boyardos, Sergei Eisenstein, 1945.



Fotograma 16. El terrible Iván parte 2. La conjura de los boyardos, Sergei Eisenstein, 1945.

BIBLIOGRAFÍA.

Aguilar Luis Armando, *La hermenéutica filosófica de Gadamer* en Revista Electrónica Sinéctica, n° 24, febrero-julio, 2004, pp. 61-64, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente Jalisco.

André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones RIALP S.A, 1990.

Arsenjuk Luka, *The notes for a General History of Cinema and the dialectico f the Einsesnteinian image*, pp.289-298, in Sergei M. Einstein. Notes for a general history cinema. Edited by Naum Kleiman & Antonio Samaini, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

Bazin André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

Bech Julio Amador, *Notas acerca de una hermenéutica de la imagen*, en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Vol. 40, N° 161, mayo 19, 2015.

Bergson Henri, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

Cavell Stanley, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, España, Katz editores, 2008.

Colman Felicity, *Deleuze & Cinema. The film concepts*, Berg, Nueva York, 2011.

Chateau Dominique, *Cine y filosofía*, Buenos Aires, Colihue, 2020.

De la Arada Acebes Raquel; Sánchez Margalef, Ferran; Vilanou Torrano, Conrad; *El primer cine soviético y la educación de masas: un proyecto pedagógico al servicio de la revolución*, Hist. Educ., 42,2023.

De la Maza Luis Mariano, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*, en Teología y vida, Vol. XLVI (2005).

Deleuze Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983

-----, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985.

-----, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2009.

-----, *Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, Semiótica y actos de fabulación*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Cactus, 2023.

Eisenstein Sergei, *El greco*, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2019.

-----, *El sentido del cine*, Argentina, Siglo XXI editores, 1974.

-----, *La forma del cine*, México, Siglo XXI editores, 1995.

Ferro Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1993.

Gadamer, Hans- Georg, *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012.

-----, *Estética y Hermenéutica*, DAIMON. Revista de Filosofía, N° 12, 1996, pp. 5-10.

-----, *Hermenéutica, Estética e Historia. Antología*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013.

Godard, Jean Luc, *Historia (s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007.

Grondin Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008.

Lara García María Pepa, *Sergei M. Eisenstein: visión cinematográfica de la revolución rusa*, en Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, No.17, 2017, pp. 131-141.

Lozano Diaz Vicente, *Hermenéutica y Fenomenología. Husserl, Heidegger y Gadamer*, España, EDICEP, 2006.

Memba Javier, *Historia del cine universal*, Madrid, TYB Editores, 2008.

Montero Fenollos, Juan Luis, *Babilonia y Nabucodonosor: Historia antigua y tradición viva. Bosquejo sobre su realidad histórica y su presencia en el cortejo bíblica de Lorca (Murcia)*, Fenollós, AlbercA, 5, 2007, p. 171-188.

Neuberger Joan, *Eisenstein's "Ivan the Terrible" in Stalin's Russia*, en NOT EVEN PAST, The University of Texas at Austin, marzo 1, 2019. En línea: <https://notevenpast.org/eisensteins-ivan-the-terrible-in-stalins-russia/>

Paz Rebollo María Antonia, *El acorazado Potemkin. La memoria de la revolución en la historia a través del cine: la unión soviética*, Santiago de Pablo Contreras, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

Prigorian Nelly, *Escuela Soviética de cine: A propósito del 120 aniversario del nacimiento de Sergei Eisenstein*, Centro de Estudios Latinoamericanos, Saber VLA, 2018.

Racionero Alexis, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.

Rancière Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

-----, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, España, Paidós ibérica, 2005.

Sanders Peirce Charles, *Claves semióticas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Cactus Perenne, 2024.

Santos Noé, *Hermenéutica y cine. Para una correcta lectura del texto cinematográfico*, pp. 63-73, En: *Cruzando fronteras cinematográficas*, Yolanda mercader, Patricia Luna (compiladoras), México, Universidad Autónoma de México-Xochimilco, Universidad de Texas en el Paso, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, INAH, 2001.

Tarkovski Andréi, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2019.

Vértov Dziga, *El cine ojo*, Madrid, Editorial fundamentos, 1973.

Walter Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, compilado por Tomás Vera Barros, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la marca editora, 2018.

FILMOGRAFIA.

Eisenstein Sergei, *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*, URSS, 1925, Guión: Sergei Eisenstein, Nina Agadzhanova, Música: Edmund Meisel, Nicolai Kriokuv, Fotografía: Eduard Tissé, Vladimir Popov, Montaje: Sergei Eisenstein, Productora: Estudio Goskino, Idioma: ruso, Duración: 80 minutos. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=_iPh-zQ-Eu4&t=352s

Eisenstein Sergei, *La huelga (Stachka)*, URSS, 1924, Guion: Sergei M. Eisenstein, Valeri Pletnirov, I. Kravchinovskii, Grigori Aleksandrov, Fotografía: Eduard Tissé, Montaje: Sergei Eisenstein, Productora: Prolekult Production/ Goskino, Idioma: ruso, Duración: 85.07 minutos. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=fVobb7fXcXI&t=2003s>

Eisenstein Sergei, *Iván el terrible parte I (Ivan Grozni)*, URSS, 1944, Guion: Sergei Eisenstein, Música: Sergei Prokofiev, Fotografía: A. Moskvín, E. Tisse, Montaje: Sergei

Eisenstein, Productora: Mosfilm, Idioma: ruso, Duración: 103minutos. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=EDFMLBIJs4&list=WL&index=28&t=1583s>

Eisenstein Sergei, *Iván el terrible parte 2. La conjura de los boyardos (Ivan Grozny II: Boyarsky zagovor)*, URSS, 1945, Guion: Sergei Eisenstein, Música: Sergei Prokofiev, Fotografía: Eduard Tissé, Montaje: Sergei Eisenstein, Productora: Mosfilm, Idioma: ruso, Duración: 88 minutos. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=bpNMjsiuaLA&t=38s>