

EL FILME COMO TEXTO Y CONTEXTO: LA HIPERREALIDAD.

Dra. Brigit Cruces.

Instituto Universitario Tecnológico "Andrés Eloy Blanco". Venezuela.

brigitcruces766@hotmail.com

RESUMEN

El cine ha sido considerado séptimo arte porque, entre otras razones, tiene el poder de aglutinar y de estar íntimamente relacionado a las otras manifestaciones artísticas del ser humano. El también llamado arte cinético ha sido considerado por antropólogos, sociólogos y críticos el gran invento del siglo XX. La literatura y el cine son dos medios heterogéneos de expresión estética; literaria - audiovisual, cada cual con su propia técnica, y aún así podemos establecer algunas semejanzas; podríamos decir que desde sus inicios la cinematografía ha estado siempre inspirada en la antiquísima tradición del relato escrito, una especie de prolifera simbiosis entre estos y todos los medios de la expresión artística para la orientación y creación de un artilugio estético. En el juego intertextual se hace necesario "leer" los mitos y los símbolos más allá de su significación consciente en la profundidad de lo inconsciente.

Es en este sentido que esta investigación pretende mostrar a través de elementos literarios y lingüísticos que, aunque el filme es hiperreal también es un texto y se puede leer, que en su carácter ficticio el texto literario y el texto fílmico han sido los predecesores, negadores y presentidores de nuevas realidades en el seno de las relaciones sociales de la razón técnica. La literatura y el cine se enlazan en la búsqueda conceptual, creativa, en el compromiso social y, por qué no aceptarlo, hasta en el compromiso económico.

Palabras claves: cine, semiótica, hiperrealidad, audiovisual

ABSTRACT

Film has been considered the seventh art because among other reasons it has the power to gather and to be closely related to other artistic expression of human beings. They also call it "Cinetic Art" and it has been considered by sociologist anthropologist and the critics as the great invention of the XX century. Literature and Cinema are two heterogeneous means of esthetic expression; literary-audiovisual, each one with its own technique, and yet we can establish some resemblance; we could say that cinematography has been inspired in the old tradition of written story, some kind of prolific symbiosis between this and all means of artistic expression for orientation and creation of an aesthetic mechanism. In the inter-textual game it is necessary to read the myth and symbols beyond their conscious meaning in depth of the unconscious. In that sense this investigation pretends to show literary and linguistic elements that even though film is hyper-real it is also a text and it can be read, that In its fictions character the literary text and the filmic text have been the

predecessors, deniers and foretellers of new realities in the womb of social relations in the technique reason. Literature and cinema are tied in the conceptual and creative seek, in the social commitment and why not accept it... even the economical commitment.

Key words: cinema, semiotics, hypereality, audiovisual

El cine, también llamado arte cinético, ha sido considerado por antropólogos, sociólogos y críticos el gran invento del siglo XX. Proyecta la hiperrealidad: "nunca se vio con mayor claridad que se trata de seccionar lo real para unirse a lo imaginario" Baudrillard, (1995:32).

El cine fue inventado por los hermanos Lumier en Francia a finales del siglo XIX (1895). A lo largo de su historia y desde su inicio el cine ha tomado los principios del teatro, literatura, pintura, danza, ha incorporado la música y ha mezclado las artes en sus diferentes estilos y corrientes. La obra fílmica se sustenta sobre la base narrativa de una historia transformando ésta en un simulacro.

El cine se ha convertido en una forma de arte y de espectáculo, y como ninguna otra manifestación cultural ha llenado el ocio, y la memoria de los hombres y mujeres del siglo XX y quizás del siglo XXI.

Al igual que la literatura el cine es una fábrica fabulosa para crear-recrear mitos y sueños colectivos, algunos de ellos con "especulaciones" futuristas. Quizás en sus inicios los inventores y seguidores del cinematógrafo tenían como intención captar la realidad, por ello las primeras producciones o cortometrajes tenían como finalidad mostrar e informar a la colectividad de ciertos acontecimientos de la vida cotidiana (simular la realidad), así como de ilustrar y retratar algunas noticias sociales de la época. Por ello en los primeros rodajes de filmes mudos se aprecia el carácter documental, sin embargo, la mente curiosa del mago Georges Méliès creó "por accidente" el trucaje cinematográfico a través de pequeños fragmentos de ficción imaginarios, poblados de seres imposibles, en situaciones totalmente irreales, como las que conocemos a través de la Literatura en sus afluentes de lo "fantástico". Aunque se emplee el trucaje visual "no se trata de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y el artificio". Baudrillard, (1995:34)

El filme cinematográfico posee una estructura narrativa sedimentada en la técnica del montaje realizado en los fotogramas en el proceso de edición. Este se organiza a partir del material que se ha rodado. En el tiempo de filmación el director ha dinamizado la acción a través de los matices que debe exigir a los rostros para poder construir las múltiples historias, y así lograr acceder a los sentimientos del público, es D.W. Griffith quien propone la técnica del montaje para dar mayor realidad a la creación cinematográfica, de alguna forma

podríamos decir que el montaje es al cine lo que la narrativa es al hecho estético literario.

El montaje provee al cine de la técnica que, utilizada creativamente, dará paso a la mejor y mayor elaboración de la estructura estética de la película, como es el caso del "expresionismo alemán" que despierta la fascinación a través del complejo entramado con que se presenta la historia y que posteriormente será considerado el génesis del cine fantástico o cine ficción. Por otra parte, se puede crear un lenguaje que sensibilice al espectador sentimental, ideológica y cognitivamente allí la importancia de la "sintaxis" cinematográfica, es decir la manera en que se ordena y construye el sentido de una película por medio del montaje.

Por su parte en la representación literaria es el hecho narrativo el que hará surgir en la mente del lector las imágenes sugeridas por el escritor. Tomando ambas referencias podemos observar la dualidad hipnosis /abstracción, homo videns / homo sapiens.

El hecho narrativo literario y el filme guardan entre sí algunos elementos que lo caracterizan para semejarlos y diferenciarlos. Ayala, (1984) afirma que la técnica del cine en su forma de captar la realidad ha influido sobre la novelística más reciente y por supuesto el cine obtiene sus mejores técnicas de la novela.

Una película se puede realizar partiendo de la adaptación de una novela, drama, relato, una leyenda popular, un relato periodístico o histórico, no obstante el resultado de la filmación será un producto diferente en sus respectivas cualidades estéticas, distintos recursos técnicos y estilísticos que harán de ella una obra de arte propia del hiperrealismo sistémico.

La literatura y el cine son dos medios heterogéneos de expresión estética; literaria - audiovisual, cada cual con su propia técnica, y aún así podemos establecer algunas semejanzas; podríamos decir que desde sus inicios la cinematografía ha estado siempre inspirada en la antiquísima tradición del relato escrito, una especie de prolifera simbiosis entre estos y todos los medios de la expresión artística para la orientación y creación de un artilugio estético. En el juego intertextual se hace necesario "leer" los mitos y los símbolos más allá de su significación consciente en la profundidad de lo inconsciente.

Es en este sentido que esta investigación pretende mostrar a través de elementos literarios y lingüísticos que aunque el filme es hiperreal también es un texto y se puede leer, que en su carácter ficticio el texto literario y el texto fílmico han sido los predecesores, negadores y presentidores de nuevas realidades en el seno de las relaciones sociales de la razón técnica.

La literatura y el cine se enlazan en la búsqueda conceptual, creativa, en el compromiso social y por qué no aceptarlo hasta en el compromiso económico.

Como arte de reciente data el cine tuvo que nutrirse de los cimientos de la literatura, aunque no podemos afirmar en forma absoluta que el cine se atrevió a literalizar la filmación, sí podemos decir que el cine le dio primacía a la imagen y al recrear obras literarias le dio una nueva forma a su carácter abstracto perdiéndose quizás la posibilidad de recreación e imaginación que todo lector le puede otorgar a la creación literaria. Es decir, lo que la literatura obtiene en proyección a través de la imagen cinematográfica lo pierde cuando el hombre que recrea la historia en las lecturas ya tiene preconcebida la imagen.

El cine y la literatura tienen un discurso que proviene del manejo asertivo del sistema que lo sustenta: el montaje y la lengua respectivamente. Este discurso no es único sino múltiple tanto en sus funciones como en sus formas. De hecho la escogencia que hacen los autores entre todas las codificaciones posibles para el discurso es lo que ha permitido la existencia de los géneros tanto en el cine como la literatura. Entre los géneros literarios encontramos: novela o narrativa, cuento, teatro, poética, épica, relato maravilloso, fantástico, ciencia-ficción, ensayo y entre los géneros cinematográficos podemos nombrar: la comedia, el musical, el melodrama, el policíaco, el cine negro, histórico, de aventura, western, ciencia-ficción y el cine fantástico, documental, de reportaje y docudrama.

No es propósito de este ensayo demostrar si los géneros cinematográficos guardan concordancia término a término con los géneros literarios, pero sí entrever que en ambos casos existe una variedad discursiva que en los inicios de la cinematografía se fue nutriendo de los elementos de cada género literario y en la maduración del 7mo arte se han ido independizando, sin llegar a desprenderse totalmente.

Los géneros, literarios o no, son una convención discursiva con unas determinadas reglas de uso. Esto no significa que sea un sistema cerrado, por el contrario se pueden mezclar siempre y cuando haya entre ellos una coherencia interna que garantice la conformación estructural y semántica de la obra. Esto es lo que en el lenguaje conocemos como endogénesis.

La endogénesis ha sido muy utilizada en los tiempos de la posmodernidad y ha permitido crear obras cinematográficas sustentando el simulacro no desde el objeto real sino desde la no posibilidad de su existencia como *Viaje a las estrellas*, *La guerra de las galaxias* y *El hombre bicentenario* entre otras. En la parte literaria podemos nombrar: *Trestextostres* de Oswaldo Trejo (1993), *Los platos del diablo* de Eduardo Liendo (1992), y *Entrego los demonios* de Denzil Romero (1993).

Los géneros como codificadores de las propiedades discursivas permiten evidenciar elementos de carácter semántico, sintáctico (relación de las partes entre sí), de su aspecto pragmático (relación entre los usuarios), o en fin, de su aspecto verbal (niveles del discurso).

Los géneros pueden funcionar como horizontes de expectativas para los lectores cine-textuales y como modelos de escritura, para escritores-guionistas. En este sentido Todorov, (1997:126) señala que: "los autores escriben en función del sistema genérico existente, de aquello de lo cual ellos pueden rendir testimonios tanto al interior del texto como fuera de él... en esa zona ubicada entre lo uno y lo otro"

También destaca que por el lado de la institucionalización, los géneros comunican la sociedad en la que se producen reteniendo elementos de la cultura y de la ideología dominante, lo que equivale a asumir que el cine al igual que la literatura al participar de todos los elementos de la cultura se puede considerar como un "testigo" de las formas de pensar y de sentir de una sociedad o bien se puede considerar como un agente de transformación, que vehicula representaciones estereotipados, que presenta "modelos peligrosos (violencia - sexo, etc.) o que inclusive muestra "modelos" representativos de honor, justicia, valores y buenaventura. Es en este sentido paradójico que Baudrillard, (1995:11) indica que: "es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad; lo hiperreal... síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera". Planteando además la posibilidad de vivir en un infinito simulacro donde jamás ha existido lo real.

Los analistas de cine piensan que éste puede ejercer una influencia ideológica incluso política pues al estar bajo el control de un poder puede funcionar como elemento de propaganda o como contrapoder puede ser militante o alternativo. Lo que sí es innegable cualquier sea el caso es que el cine deviene de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce y de la capacidad interpretativa y consumida del grupo que lo recibe - recepción -.

Los géneros del texto fílmico se pueden leer igual que los géneros de los textos literarios, debido a que están constituidos por un conjunto de reglas textuales, culturalmente determinadas, y por un sub-universo semántico; una especie de marco que vincula todos los contenidos semánticos implicados e indica las modalidades de lectura.

El reconocimiento de un texto sobre la base de su género puede inducir a los cine-espectadores a realizar una orientación cognitiva que los empuje a seleccionar determinada información respecto a otras, poniendo en marcha ciertos procedimientos inferenciales en perjuicio de otros, lo cual evidentemente dependerá de sus esquemas mentales y cognitivos los cuales le proveen de los marcos de referencia "necesarios" para procesar la información nueva y cotejarla con el conocimiento previo.

El filme posee una estructura narrativa sedimentada en el montaje, y sus unidades expresivas fundamentales son el plano y la escena. Una vez realizada la secuencia de montaje se observa que aparentemente desaparece la discontinuidad y ausencia presente entre los marcos de pantalla y entre montaje y montaje de la imagen fílmica, lográndose así la puesta en serie de los fotogramas que logran la continuidad entre la imagen que precede y la que le sucede a esto le llamaremos Sintaxis del Texto Fílmico, y es a través de ella

que los espectadores "lectores" logran adquirir y formar la historia que le es mostrada con cierta intencionalidad, que bajo la perspectiva analítica de Todorov y Lanz el mensaje mostrado pudiera ser considerado instrumento de dominación ideológica. En el mismo sentido Baudrillard, (1995:117) plantea que "sea cual fuere su contenido político, pedagógico, cultural, el propósito es siempre el de incluir algún sentido, de mantener a las masas bajo el sentido.

Al leer la sintaxis del filme en su secuencia lingüística y de montaje se puede descubrir la sintaxis de las relaciones sociales que lo generan o se puede hacer una lectura de la sociedad que lo produce, dado que la expresión fílmica es la expresión de una experiencia cognoscitiva que despliega la racionalidad burocrática la cual le instituye desde la razón instrumental como modo de producción de sentido y abordan todos los conjuntos de producción de la vida ampliándose hasta sus aspectos afectivos, materiales, sensoriales y estéticos que organizan la vida material y espiritual de los hombres. Lo que equivale a decir que es producido desde la representación cognoscitiva de dominación de la razón instrumental para el consumo de los sujetos con representaciones cognitivas subordinadas al nivel cultural "educados" bajo la concepción de lo "bello" de las clases dominantes.

El filme se convierte en un documento cultural cuando nos ofrece imágenes o reflejos de una sociedad, y a través del texto se puede hacer una construcción o reconstrucción real o hiperreal de la misma. En este sentido el enfoque socio cultural juega del texto al contexto porque además de describir el ambiente debe mostrar las relaciones que se suscitan entre los objetos culturales (filme) y los grupos sociales para comprender tanto al objeto como al grupo que lo consume, de esta forma el contexto ya no es exterior a los textos sino que en parte deriva su forma y de la recepción por parte del espectador y de los analistas.

En el cine como práctica sociocultural se puede determinar una especie de circuito triádico conformado por los elementos: consumo- mediación - producción entre los cuales se establecen interconexiones inconmutables.

En este circuito se deben revisar por una parte la recepción del público, la creación, los autores y por la otra el funcionamiento de las relaciones institucionales o culturales del Estado, la iglesia, las asociaciones, en fin los organismos de censura que permiten o impiden la producción o consumo de un film. La censura cinematográfica que se desarrolla a partir de 1906 no sólo tiene como función preservar la moral y las buenas costumbres, sino que además funciona para bloquear algunas producciones fílmicas (cine soviético y alemán 1922) y servir a propósitos de carácter político, razón por la cual algunas compañías cinematográficas, accedieron y acceden a filmar películas que coadyuvan a ciertos gobiernos a ostentar y mantenerse en el poder público. No obstante, algunas filmaciones - sobre todo en tiempo de guerra - son prohibidas y hasta destruidas. Así se puede observar más claramente como el filme puede ser utilizado por la razón burocrática instrumental, para mantener en el poder al grupo que lo sustenta; sirviendo como instrumento de socialización y transmisor de valores. "El poder esta demasiado contento...

incluso de poder tomar entre sí la responsabilidad diabólica del embrutecimiento de las masas” Baudrillard, (1995:121)

El discurso fílmico es más que la historia narrada, es la formación, y transformación del esquema psíquico. Sin embargo, el lector de la cine pantalla no se percata conscientemente de la intrincada red ideológica, semántica y textual del discurso ideológico propuesto en el discurso fílmico y cuya función en último caso, es afianzar y proponer esquemas conductuales y conceptuales que algunas veces vinculados con el desarrollo del sujeto desde el punto de vista cognitivo, de la adaptación social, incluyendo la posibilidad de una readaptación de sus esquemas mentales para dar paso a informaciones que, en un momento histórico determinado, sólo pueden ser aceptados a través del supuesto de su imposibilidad “en un mundo completamente recensado, analizado y luego resucitado artificialmente disfrazándolo de realidad, en un mundo de las simulación, de alucinación, de chantaje a lo real, de asesinato de toda forma simbólica y de su retrospección histórica e histórica.- que se ha extendido a todas las sociedades” Baudrillard, (1995: 312).

Sin embargo, es importante no perder de vista que el ser humano en el conjunto de sus relaciones sociales posee una ideología, que cualquiera que esta sea determinará su acción y producción. Cabría preguntarse si existen casos en los que la simbología fílmica o literaria no tiene ninguna significación para el preceptor o "lector" ¿?.

El usuario común del texto cinematográfico "ve" en este tipo de texto una forma de entretenimiento - ocio - pero no se percata en forma conscientemente de la razón instrumental que hila la historia.

El lector fílmico debe abordar el texto más allá del entretenimiento, lograr caracterizar la intertextualidad entendida desde sus diversas formas, referencias, citas, adaptaciones y endogénesis, que le permitan identificar las claves referenciales del texto fílmico, y que le faciliten la lectura, y comprensión de los elementos que conforman la historia. El cine espectador algunas veces no entiende los filmes porque éstos poseen una estructura semiótica compleja que aborda la producción del sentido, solicitando del lector una competencia semántica sustentada en aspectos cognitivos de carácter cultural.

El filme y el libro llegan al espectador - lector como una obra cerrada y concluida que seguirán siendo idénticas cada vez que sean leídas o proyectadas, aunque como lectores podamos hacer otras lecturas. La relación texto-lector en un filme o en un libro siempre será de recepción personal e íntima.

Si abordamos el cine como una actividad de ocio, la veremos entonces dentro de los términos económicos de mercado abriendo de esta forma la posibilidad del estado del filme como producto de consumo. Y en términos sociológicos habría que investigar las motivaciones que llevan al consumidor hacia determinado filme y quizás esto explicará más superficialmente por qué un usuario decide por el tipo de género que él supone o sabe que "leerá" sin ninguna dificultad.

Por otra parte si queremos considerar el filme como un texto que puede ser explorado en su significado a través de su contenido tenemos que abordarlo en función de la comunicación que se establece entre el emisor y el receptor, sustentados en un análisis del discurso, enfocados en la relación texto-lector de las corrientes de la semiótica interpretativa más específicamente el modelo semiótico-textual-enunciacional.

El modelo semiótico textual nos permite hacer una lectura del film como texto, debido a que los destinatarios no reciben mensajes individuales, sino conjuntos textuales que son interpretados en el sedimento del contexto cultural, sobre la base de las reglas, códigos o sistemas que las han producido. Un factor importante de la noción de texto está vinculado con la referencia a diversos soportes y a diversos códigos verbal, musical y visual. También incluye lo que no se ha dicho, es decir, las presuposiciones y las argumentaciones implícitas de los emisores, las que los emisores le atribuyen a los receptores, y las huellas del proceso de producción que están inscritas en el mismo texto. Además de los códigos y subcódigos entra en juego la competencia discursiva y/o textual.

En este caso la relación texto lector (filme - videns) se rige sobre dos elementos; primero la competencia discursiva proyectada en el mensaje explícito, el uso del código y las reglas que permiten la producción del discurso, segundo, la relación de significación que se establece entre el texto y el público sustentado en la construcción y transformación del texto hasta la nueva producción.

Si consideramos el film como texto, debemos también asumir que como tal presenta una serie de características que una determinada comunidad sociocultural reconoce como algo típico, no de un texto determinado, sino de la "serie" paradigmática en la que dicho texto se inserta. De esta forma el espectador reconocerá los tipos o géneros de filme que observa por ejemplo si es un Western, policiaco, suspenso, terror, etc. Podrá además hacer antelación eso intercalar algunos pasajes que el texto salta. El espectador es capaz de captar la estructura profunda gracias a la internalización de las reglas que originan textos de un determinado género o tipo, facilitándole la clave de lectura necesaria para descifrar un determinado universo, permitiendo la intersección e interpretación de la situación.

El enunciador introduce simulacros en el texto y también el enunciatario empírico que proyecta en el texto los simulacros de sí mismo y de quien habla. En este sentido el enunciatario empírico puede encontrar en el texto una imagen adecuada sobre sí y de quien le dirige la comunicación o bien puede encontrar imágenes en las no se reconoce. La facilidad para decodificar un determinado texto permite asumir el gusto o no por la lectura de textos específicos, o lecturas específicas para el mismo texto.

Un film puede ser un texto abierto o cerrado dependiendo de la plurisemia lectora. El texto debe poseer una estabilidad estructural que permita la lectura interpretativa del receptor, en términos generales se espera un lector ideal y no

cualquier tipo de lector; en este sentido se elabora un texto dirigido a un tipo concreto de público que le dé en forma aproximada la misma interpretación. Cuando esto no sucede la lectura del texto puede ser distorsionada, e ilegible

El modelo de la lectura preferida considera que todos los textos intentan suscitar lecturas específicas en los usuarios, en este sentido un lector efectivo desarrolla una posición en relación directa a dicha lectura y esta debe ir más allá de la aceptación o el rechazo, sustentada en la base específica de la competencia y disposiciones culturales del receptor.

La clasificación del discurso a través de los géneros permite circunscribirse a un ámbito de acción, antelarse o prever los acontecimientos sustentándose, en el conocimiento implícito, que se tiene del mismo. No obstante, los géneros que sedimentan los criterios de la elaboración discursiva textual; cinematográfica y literaria, en determinados momentos se desplazan en forma oscilante, lo que implica que sólo funcionan como marco de referencia.

Para efectos de análisis en este ensayo lo real-hiperreal del texto fílmico lo enfocaremos desde el caso concreto del género conocido como ciencia ficción, cuyos orígenes se remontan - en la historia de la literatura - a la expresión de lo fantástico.

Allí, la otredad irrumpe para permitir la trasgresión de los límites de lo real, y éstos son "reducidos" al restituir el límite de lo transgredido produciendo un nuevo elemento conocido como "racionalismo" del cual se origina la novela policíaca (cine negro) y la ciencia- ficción.

"La Otredad" es la esencia de la ciencia ficción y se expresa a través de tres formas concretas -paradójicamente- La Otredad ser (creación de monstruos, homúnculos y robots), la Otredad espacial (concepción de otro espacio, cuarta dimensión) y la Otredad temporal (viajes en el tiempo visión desde el futuro).

En la ciencia ficción "el discurso razonador que cerca de certidumbre la irrupción de lo insólito, es pues el discurso de la ciencia. Lo inmensamente absurdo deja de serlo en el momento que algo que considerábamos imposible se vuelve posible gracias al progreso de la ciencia" Bravo, (1993:139)

La narrativa de ciencia ficción es explicativa de los fenómenos fabulados y estos deben ser creíbles desde el punto de vista científico, guardando una verosimilitud de lo "real" desde el punto de vista sintáctico - semántico en el supuesto de una representación en "si mismo", en la extraterritorialidad del sujeto en el mundo; individual, social, histórico y cultural, y porque es en esta extraterritorialidad donde la verosimilitud alcanza la semejanza respecto a los referentes del mundo.

La ciencia ficción en la literatura nace en 1818, cuando Mary Shelley publica Frankenstein. Un monstruo creado por la ciencia. Después de esto la fabricación de robots será una constante en el género. El 1818 nace Julio Verne quien ha sido considerado como el iniciador del género literario de ciencia -ficción. No

obstante su obra se considera también una antelación del futuro porque logró imaginarse muchas cosas que se inventaron años después de su muerte como los barcos metálicos que viajaban por debajo del mar (submarino) y los cohetes para viajar a la Luna casi cien años antes de suceder.

La ciencia ficción en el cine se inicia con la película Viaje a la Luna, realizada en 1902 por Georges Méliès.

En la ciencia ficción la transgresión de lo real puede vincularse con muchas tendencias entre ellas: los sueños, las leyendas, la magia, el terror, el psicoanálisis y el surrealismo. La mezcla de estas tendencias (intertextualidad) permitirá una producción cinematográfica y literaria audaz, insólita, inquietante y veraz – aunque hiperreal.

El género de ciencia ficción cinematográfico ha originado varios subtipos que abarca desde los filmes de catástrofes hasta de psicópatas. También hay que mencionar que en los países de Oriente, donde este género es muy popular, se ha producido también una gran variedad de formas. De entre todas ellas cabe destacar los Kaijue - eiga japoneses, filmes de monstruos, creados a mediados de los años 50 y cuyo máximo representante es Akira Kurosawa quien es el creador de la serie Godzilla.

La capacidad creadora del hombre parece referirse a dos realidades diferentes: la que existe y la presentida, que llegan a semejarse hasta el punto de hacerse ambivalentes y equivalentes, logrando despertar en el observador, la sensación de lo improbable y de lo posible, de un universo dentro de otro, sólo tangible para el que es capaz de descubrir lo extraordinario dentro de lo común.

Una mirada zahorí "el que tiene ojos que vea". Una visión dada a quien es capaz de integrarse como uno con la otredad, que no tiene tiempo, espacio, ni formas concretas desde la antedad y que puede abordarse desde el límite de lo pensado, de lo imaginado, desde una estructura mental dispuesta a viajar al lugar y al tiempo de lo que para muchos todavía no es y del cual pueden sustraer para el presente, la ficción y la ciencia, los descubrimientos y conocimientos que en algún momento del devenir histórico conformaran las certezas de la nueva cotidianidad, de lo convencional, de lo real de la antedad.

Particularmente pienso que el hombre ha podido presentir lo que vendrá, no obstante, el hombre forjado por el iluminismo y la razón no le da cabida a lo que de la lógica no procede, ni puede explicar a través de ella, por ello ese espacio "presentido" es más abierto para los filósofos y artistas. Aunque no se puede negar que hasta el hecho científico es "presentido" y mostrado en la concreción material y en la concepción estructural de la razón para abordar todos los fenómenos del conocimiento. Paradoja sistémica-antitética hiperreal de Baudrillard.

La capacidad creadora presentida que ha permitido a la ciencia ficción cinematográfica expresar verosimilitud más allá de los rasgos semánticos y sintácticos del montaje y el género. Sobre este punto ampliamos.

Es probable que la expresión fílmico hiperreal cree en el espectador la "sensación" de realidad, de posible y vaya impregnado el inconsciente colectivo del deseo de convertir o de que se convierta en realidad lo que se ha mostrado a través del filme. Tengo dos formas de sustentar esta casi afirmación: Primero, Michuo Kako y Laurence Krauss (2000) señalaban en el documental "la ciencia del futuro" que algunos descubrimientos científicos- de carácter técnico- habían sido posibles gracias a la narrativa literaria o cinematográfica porque a través de ella se muestran "supuestos inventos ", y los científicos intentan en algunos casos "convertirlos en realidad".

Podríamos decir que allí se pone en práctica el principio psicológico que Bandura, (1993:178) denominó aprendizaje vicario que consiste en intentar una conducta hasta lograrla implicado en ella un amplio despliegue de representaciones cognitivas conocidas como "conducta encubierta autorreguladora". En segundo lugar la teoría del paradigma holográfico que sostiene que los acontecimientos se ven afectados por lo que imaginamos, y visualizamos. Otorgándole a esto cierto rango de credibilidad podríamos plantearnos ¿El universo material es sólo una creación de carácter holográfico hiperreal?.

El holograma ha hecho posible la realidad virtual, al permitir la creación de un mundo de carácter inmaterial -que en este caso no representa a la ideología de un grupo histórico- en el que las partículas de luz pueden viajar a través del espacio, en ondas circulares sucesivas y en constante repetición y que van a configurar visiblemente un objeto que no está físicamente, ni en tiempo, ni en espacio en un lugar determinado. En este sentido referimos el pensamiento de Elías Canetti: "Una ocurrencia dolorosa: la de que a partir de un punto preciso en el tiempo, la historia dejó de ser real. Sin percatarse de ello, la totalidad del género humano de repente se habría salido de la realidad. Todo lo que habría sucedido desde entonces ya no sería en absoluto verdad, pero no podríamos darnos cuenta de ello. Nuestra tarea y nuestro deber consistirían ahora en descubrir este punto, y hasta que diéramos con él, no nos quedaría más remedio que perseverar en la destrucción actual." Este es el principio científico -holográfico - sobre el cual se sustenta la narrativa de ciencia ficción de películas como (El único 2002) (La célula 2000) (Matrix, 1999), (Piso 13, 1998), (eXistenZ, 1998) y entre las más viejitas (Acoso Sexual, 1995).

Los filmes cuya base temática es el espionaje y la acción se conectan con la ciencia ficción cuando los protagonistas utilizan tecnologías sofisticadas que les van a permitir "hacer caer" en la trampa al malvado. Entre algunas películas y series podemos nombrar Misión Imposible (1970-1998) y James Bond (1970-1996). Entre algunas de las tecnologías empleadas podemos encontrar: relojes, anillos, lentes o cualquier prenda convencional -en apariencia- que se convierte en una cámara de T.V., y poseen microchips localizadores para enviar información y autodestruirse, etc.

Algunas de las tecnologías que disfrutamos hoy eran sólo ficción hacia tres décadas y para este momento ya se dispone de cámaras que almacenan imágenes en un disco duro de 14.1 G.B. y un microchip que comprime una

cámara de T.V. a color en un reloj de pulso, y el microchip G.P.S. que tiene el tamaño de un sello postal y permite localizar a una persona en cualquier lugar.

Las mentes suspicaces no se adormecen al ver las películas y además creen como los científicos, que se pueden hacer realidad los modus vivendi y operandi de ciertos sujetos observados en los filmes ¿imaginación de lo real o realización de la imaginación? ¿Hay un mundo simulado de la realidad o la realidad es una simulación?

Los teléfonos celulares son cada vez más pequeños, resistentes al agua, al fuego y a los golpes como el pequeño intercomunicador utilizado por el capitán Kirk y su tripulación en "Viaje a las estrellas"(1958). Los vehículos son más aerodinámicos, cómodos con sistemas electrónicos y digitales tan especializados, como los utilizados en las películas de la serie U.F.O. (1960) y Batman for Ever (1996).

El microondas que era un sueño en 1950 (Mi novia, México) es hoy una realidad. El gran temor de los hombres de los inicios de la era industrial, ser desplazados por la máquina, se ha convertido hoy, en casi una realidad, que en algunos casos es muy necesaria y garantiza el éxito en la ejecución del trabajo a realizar. Hoy tenemos robots cirujanos (El Soldado Universal II, 1999) estos poseen tres brazos articulados equipados con una minicámara de vídeo y microinstrumental quirúrgico de menos de un centímetro y programable para el 15 por cien de todas las cirugías.

Tomando otros aspectos el siglo XX terminó e inició el Siglo XXI sin que se haya resuelto una de las incógnitas con las que se inició ¿habrá vida en Marte? ¿En otros planetas?. ..

Para investigar sobre estos aspectos, especialmente la vida en Marte se asignó la misión a las sondas Viking I y II, sin que hasta ahora públicamente se haya dado una respuesta concreta. No obstante, la literatura, y muy especialmente la cinematografía, ha invertido tiempo y esfuerzo en la creación de filmes que "presienten" la vida en otros planetas, suponiendo además que debemos mediar por la paz, caso contrario es probable un enfrentamiento interplanetario y/o intergaláctico. Ultimátum a la tierra (1951), Planeta prohibido(1956), 2001 una odisea en el espacio (1968), Alien(1979), La guerra de las galaxias (1980) y sus sucesoras: El imperio contra ataca (1980), El retorno del Jedi (1983), Episodio I La amenaza fantasma (1999) y Episodio II El ataque de los clones (2002). Podemos preguntarnos entre líneas por los millares de dólares generados por todo tipo de transacción comercial realizado con alguno de los motivos de éstos filmes además de las ideas que sustentan acerca de quién ataca y quién defiende.

Otros filmes destacan que tenemos la posibilidad de vivir en paz o como mediadores, de ella Viaje a las estrellas (1980) basada en su homónima de los 60, y los encuentros alienígenas pacíficos como en Encuentro cercano del tercer tipo (1977). E.T. El extraterrestre (1982- 2002). También están abiertas las puertas a otros mundos: Stargate, Stargate II

Los hijos de los dioses (1997). Los extraterrestres tienen planes para nosotros y nosotros para ellos también. Hombres de negro (1998) y Hombres de negro II (2002).

La manipulación genética existe y usted no sabe cuanto ha avanzado después de Los niños del Brasil (1979). El increíble hombre menguante (1957), Mi otro yo (1960), Mis otros yo (1980), La mosca (1958-1990) Y Species I y II (1998-1999), El sexto día (2000).

Ahora bien los filmes nombrados no son todos los que existen en esta generación de ciencia-ficción sólo se toman como ejemplos, no obstante hemos nombrado algunos de los más taquilleros porque “el cine es un hecho en sí; pero también es un lenguaje. Es un medio de comunicación y también un producto que se vende. Es parte de la cultura de la imagen, y en un primer análisis parece enfrentado a la escritura. Pero sobre todo el filme es un producto” Calvo, (1995:9). También es de hacer notar que todas las películas señaladas son de producción americana acotación que permitirá a cada lector hacer algún tipo de lectura sobre todo en lo relacionado con la producción, distribución y consumo del producto y también en lo referente al proceso de identificación que en este caso esta relacionado con el elemento psicológico de autorreconocimiento que le exige al espectador aceptación o rechazo y que intrínsecamente se mueve en las redes ideológico – políticas.

Quizás los textos fílmicos más que aculturar, desarraigar y desacatar valores, también se permiten gestar una nueva concepción cultural polivalente, Kapuscinski, (1987:123) “una civilización con la mente policéntrica, plural e integradora” que permita al ser humano ir más allá de la visión lineal de la relación espacio, tiempo y cultura y adquirir una visión más abierta de esta tríada hacia otra, la misma o más ampliada concepción paradigmática que abarcan las más variadas concepciones culturales, las diversas versiones de la realidad según cada grupo social y sus particulares y la asimilación de lo otro. Es posible que estemos asistiendo al nacimiento de una nueva concepción de la creación estética.

Es probable que además de homogeneizar el tiempo y el espacio, también se esté fraguando una aproximación a normas y valores de carácter universal, sin que por ello el hombre pierda su conciencia esa que le permita observar, aceptar y transformar el mundo de las relaciones sociales en las que se desarrolla, no sólo por la fragmentación del hombre y sus saberes sino también por la diversidad ante la cual se haya y ante la cual debe actuar, percibir, aprender y desarrollar conciencia y pensamiento.

La cinematografía nos muestra lo hiperreal, la cultura del simulacro, un lector avisado puede contextualizar, globalizar, multidimensional y complejizar las situaciones que observa en el filme más allá del trance hipnótico que le haya podido generar la velocidad de la imagen aletargando su proceso de pensamiento consciente. Por ello se hace necesario que el usuario del texto fílmico aprenda a leer la sintaxis del filme, así como el usuario del texto literario aprende a decodificar los significantes del mismo. Eso debilitaría la fragmentación y fortalecería la unificación en el proceso mental- psíquico-

afectiva-intelectual apropiándose de los principios de lo diverso. La literatura y la cinematografía colindan con todos los saberes y haceres del hombre, se los refleja, se los proyecta y se los recuerda, la decisión a tomar posición frente a las lecturas seguirá siendo de carácter individual porque un mundo equilibrado dependerá de la valoración individual y de su aporte al colectivo.

Por otra parte, creo que el hombre anda en una búsqueda permanente a través de los tiempos y aunque aparentemente las búsquedas se estanquen, el ser humano se expande hacia horizontes sin camino, y vuelve poblado de imágenes, habitantes silentes de los sueños, donde los abismos y las profundidades conviven para la exploración de los miedos ancestrales que sólo pueden ser transformados en la esencia de la imagen que los desacraliza, y los invita a profanar el reino de lo oscuro. De manera que, se ponen su armadura, y ganan la batalla al sembrar la verdad de realidades que se concretan en la imagen presentida, la palabra, la conducta y la ontogénesis. Un acto de consciencia y reflexión, razón prima del espacio universitario.

Finalmente, desde la perspectiva semiótica Greimasiana la concepción de texto es el único objeto privilegiado para el análisis porque “fuera del texto no hay salvación” Greimas, (1993:120).

Para Greimas el texto es principio y fin del hacer semiótico, he allí los límites del objeto a tratar, es por ello que se puede afirmar que el filme puede ser leído como un texto porque guarda relación con sus características: en primer lugar, presenta un final en el cual se presupone un inicio, segundo, es un proceso orientado que puede ser tomado como una totalidad que posee un sentido y, por último, es susceptible de ser estructurado en secuencias, es decir se pueden determinar niveles o jerarquías que se pueden homologar y proyectar.

Bibliografía:

Artaud, Antonin (1997). El cine. Alianza Editorial.

Ayala, Francisco (1994). La estructura narrativa. Editorial Crítica Barcelona

Baudrillard, Jean (1995). La ilusión del fin. Editorial Anagrama Barcelona.

Baudrillard, Jean (1995). Cultura y simulación. Editorial Káiros. Barcelona.

Bandura, Albert (1993) Modificación de conducta. México. Trillas

Bravo, Víctor (1993). Los poderes y la ficción. Monte Avila Editores Latinoamericana.

Caparros, José (1996). Historia critica del cine. MagisterioEspañol. Madrid.

Calvo, Eduardo (1995). El cine. Planeta. Barcelona.

Ferguson, Marilin y otros (1996). El paradigma holográfico. Editorial Káiros. Argentina.

Grandi, Roberto (1995). Texto y contexto en los medios de comunicación. Bosch Comunicación. Barcelona España.

Greimas, J.A(1989). Del sentido II. Gredos. Madrid.

_____ (1982). Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Gredos. Madrid.

_____ (1993). La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Analisisde un cuento de Maupassant. Paidós. Barcelona.

Kapusincinski, Ryzsard (1996). Fin de siglo. Mc Graw-hill México.

Lagny, Michele (1997). Cine e historia. Bosch Comunicación. Barcelona.

Lanz, Rigoberto (1998). Razón y dominación. Universidad Central de Venezuela. Caracas

Metz, Cristian(1997). Le signifiant imaginaire. Union gènèrale d'editions. Paris.

OCEANO (1999). El mundo del cine. Océano Grupo Editorial. Barcelona

Quezada, O. (1999).Fronteras de la semiótica. Fondo de CulturaEconómica. Universidad de Lima.

Schefer, J (1990). Escenografía de un cuadro. Cátedra. Madrid

Todorov, Tzvetan (1997). Los géneros del discurso. Monte Avila Editores Latinoamericana.

Talens, J. y otros (2000). Elementos para una semiótica del texto artístico. Cátedra. Madrid

Van Dijk, Teun A. (1989). Texto y contexto. Cátedra. Madrid.

_____ (2000). El discurso como interacción social. Gedisa. España.