

El cine predominante o modo de representación institucional: canon y mimé시스

{Resumen}

El cine del modo de representación institucional (MRI) se ha convertido en el canon del cine, no solo porque hereda las cualidades de lo que se considera como canónico en la tradición de las artes sino, sobre todo, por la institucionalización de esta forma de representación. El MRI, al consolidarse de manera tan potente e invasiva, ha invisibilizado otras formas de ser del cine, hasta el punto de naturalizarse como sinónimo de lo

que significa cine en general. Esta forma de representación es heredera de la tradición mimética en las artes, de cuyas cualidades y preceptos se ha sabido apropiarse para ponerlos al servicio de su fin último de enganche y rentabilidad.

Palabras clave: cine, mimesis, modo de representación institucional, cine clásico, canon cinematográfico, Hollywood.

María Paulina Arango Benítez

Corporación Universitaria Unitec
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
paulina.arango.benitez@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO

Recibido: 25.11.2016

Aceptado: 16.12.2016

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Dominant Film or Institutional Mode of Representation: Standard and Mimesis

{Abstract}

Institutional Mode of Representation (IMR) has become the standard in filmmaking not only because it inherits the qualities considered standards in the arts tradition but also, and above all, because of the institutionalization of this form of representation. The powerful and invasive consolidation of IMR has rendered other forms of film invisible, to the point that it has become synonymous of film in general. This form of representation is the successor of memetics in arts, and has appropriated the qualities and precepts of this tradition and put them at the service of its ultimate goal of engagement and profitability.

Keywords: film, mimesis, institutional mode of representation, classic films, film standards, Hollywood.

O cinema predominante ou modo de representação institucional: cânon e mimeses

{Resumo}

O cinema do modo de representação institucional (MRI) se transformou no cânon do cinema, não só porque herda as qualidades do que se considera como canônico na tradição das artes senão, sobretudo, pela institucionalização desta forma de representação. O MRI, ao consolidar-se de maneira tão potente e invasiva, invisibilizou outras formas de ser do cinema, até o ponto de naturalizar-se como sinônimo do que significa cinema em geral. Esta forma de representação é herdeira da tradição mimética nas artes, de cujas qualidades e preceitos soube apropriar para usá-los a serviço de seu fim último de enganche e rentabilidade.

Palavras-chave: cinema, mimeses, modo de representação institucional, cinema clássico, cânon cinematográfico, Hollywood.



El cine del *modo de representación institucional* (MRI) es el mismo cine que pone en práctica los presupuestos de creación, producción y distribución del modelo hollywoodense. Todos nosotros, espectadores y realizadores, hemos sido educados por esta forma audiovisual a través del cine y la televisión, y es por ello que pasa inadvertido el hecho de que es un modelo particular que funciona según unos parámetros formales y narrativos específicos; asimismo, que por su predominio lo asimilamos como sinónimo de lenguaje audiovisual, pasando por alto que dicho lenguaje es tan solo una convención y que existen otras formas por medio de las cuales el cine también se expresa. La sigla MRI la tomamos de Noël Burch, quien acuñó el término en su libro *El tragaluz del infinito* (1995), precisamente para referirse al cine que se consolidó en Estados Unidos alrededor de los años treinta, y que se ha naturalizado como si fuera sinónimo de lo que se entiende por cine, gracias a la institucionalización de esta forma de representación.

El primer apartado de este ensayo se enfoca en desarrollar cómo esta forma de representación se ha convertido en el canon del cine al heredar las características de lo que se considera como canónico en las artes; pero, además, gracias a la estabilidad, la preponderancia y el monopolio de su sistema, el cual ha permeado todas las instancias de la realización cinematográfica. El segundo apartado se concentra en analizar cómo el cine del MRI se edificó sobre la herencia de una forma particular del arte entendido como representación mimética, cuya tradición podemos rastrear desde la poética

aristotélica, implicando *un porqué, un para qué* y *un cómo debe ser* el arte, presupuestos de los que se apropiará el MRI y pondrá al servicio de su finalidad de enganche y rentabilidad.

El cine canónico

La palabra canónico refiere originalmente a la religión; para los hebreos los textos canónicos eran las escrituras sagradas, mientras que, para la Iglesia católica romana, las normas que establecía sobre el dogma eran normas canónicas. Desde entonces el término tiene una connotación de trascendencia referida a lo sagrado, que está por encima de lo humano y su condición de mortal y, por tanto, es una idealización. Implica, a su vez, las cualidades del dogma de ser inalterable, definitivo e inmutable.

En las artes dicho vocablo conserva su sentido originario, presentándose como modelo que trasciende como ideal de lo correcto. Se convierte entonces en un catálogo de obras, con unas características específicas y en torno al cual se crea una tradición, un estilo colectivo. El canon es también una institución, o necesita de la institucionalidad para mantenerse como referente primordial. Según lo anterior, en el arte el término *clásico* está tremendamente

emparentado con el término canon, inclusive son muchas veces comprendidos como lo mismo, porque lo que se convierte en canónico hereda muchas de las cualidades de lo que se considera como clásico en este contexto: «las nociones de decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del receptor» (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1997, p.4)

Para Bloom (1995) la obra canónica en literatura se percibe en una relación íntima y solitaria entre el texto y su receptor. Esta es una condición intrínseca a la obra, al margen del contexto en que se produzca o reciba, y está dada por su valor estético, el cual se define en términos de extrañeza: «una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña» (Bloom, 1995, p. 13). Esa noción de extrañeza que da valor a la obra proviene (como el mismo Bloom nos lo señala) de la definición que Walter Pater dio del Romanticismo: «como la suma de la extrañeza y la belleza» (Bloom, 1995, p. 13). Es también la noción de belleza la que definió y delimitó los valores del canon en el ámbito de las artes, que no en vano se denominaron bellas artes hasta la aparición de las vanguardias a finales del siglo XIX.

Las bellas artes edificaron su ideal canónico sobre los preceptos grecolatinos de proporción, simetría y armonía. La obra debía representar una escena ejemplar (usualmente escenas bíblicas), lo que implicaba una selección, por parte del artista, de los elementos con los cuales iba a componer esa escena, según dichos preceptos de belleza. La regla es la perspectiva –el gran descubrimiento del Renacimiento–, la cual aumenta la sensación de realidad a través de unos parámetros científicos de mensurabilidad. Es un instrumento puesto al servicio de la legibilidad de lo representado. Esto evidencia la importancia que tenía, para las bellas artes, la comprensión del significado del tema tratado, es decir, su peso narrativo, el cual heredaría luego el canon cinematográfico.

De tal forma, el canon cinematográfico se fundamenta en que el cine está hecho para contar una historia a través de imágenes en movimiento. A su vez, esa historia se rige por los parámetros de lo que se considera también como canónico en la narración de historias, esto es: un estado de cuestión inicial que se altera y que debe volver a la normalidad, una causalidad centrada en el personaje y una definición de la acción como el intento de conseguir un objetivo. Las reglas aquí las establecen los principios aristotélicos del arte

como mimesis y, en ese sentido, todos los elementos que componen la obra cinematográfica están al servicio de esa construcción mimética y, por tanto, de la inteligibilidad de la historia.

Ya sea por sus cualidades de originalidad y extrañeza, de belleza y significación o de inteligibilidad de la historia (características todas que desvelan su carácter ideal), el canon es siempre un documento; una memoria selectiva de lo que es considerado ejemplar y, en ese sentido, como señala Bloom (1995), nos salva de la sobreproducción. Necesitamos una lista que nos guíe en función de lo que es valioso, puesto que no hay tiempo para acceder a todo. Para Bloom esa guía, esa memoria, es indispensable para la cognición: «la cognición no puede darse sin memoria, y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural» (p. 45).

Por lo anterior, el canon puede funcionar también como metarrelato identificadorio, que delimita al sujeto histórico dentro de una geografía. Las naciones se preocupan por conformar un perfil estético que represente su identidad y establezca una identificación, y el canon permite crear ese referente de nación. Pero, por otro lado, el canon también

define al sujeto dentro de unos valores y, por la misma razón, es señalado como un discurso que legitima una ideología y se convierte en hegemónico al excluir otros discursos, otras estéticas. Al respecto Rojas (2000), en *Un banquete canónico*, oponiéndose a la idea de Bloom de que el canon es totalmente irreducible a una ideología, plantea que todo canon está diseñado y movilizado por una, siendo siempre elitista y autoritario.

Sin embargo, ha sido el propio desarrollo de la historia de las artes desde el siglo XIX (a excepción del cine, como veremos más adelante), el que ha puesto en entredicho la omnipotencia del canon como discurso hegemónico, demostrando su carácter inestable y relativo. Bien sea porque esté sujeto a las modas (que imponen nuevos modelos que lo amplían y transforman), porque se destruya y reconstruya desde su opuesto, como ocurre con los contracánones, o porque, como sucede desde la aparición de las vanguardias, es la noción misma de lo canónico, como dogma, como valor absoluto, la que se cae por su propio peso. Ante el fracaso del proyecto moderno ningún discurso totalizante e intemporal tiene sentido ya. Por el contrario, lo propio a lo moderno es la noción de cambio constante.

Mientras las artes se eximen en general de esa noción de lo canónico, la gran paradoja es que el cine, el arte que nace con la modernidad, es el más sujeto a ello. Tanto es así, que incluso muchas veces se sobreentiende que cine es sinónimo de cine canónico. Esto se evidencia desde las expectativas del público promedio que, cuando va a ver una película, lo primero que espera encontrar es una historia, hasta en la ideología de directores y productores, quienes consideran el guion (piedra angular de la narración canónica) como base y garantía de la existencia futura de la película. Pero también se manifiesta en los delineamientos de muchos de los fondos cinematográficos (como sucede con el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica colombiano), cuyos requerimientos se cimientan en principios aristotélicos y, más aún, desde la enseñanza, en las escuelas y los textos de gramáticas del cine, que presentan los códigos de la narración canónica como las bases únicas y definitivas del lenguaje cinematográfico. En conclusión, los términos en que se desarrolla la creación y producción del cine están asentados en los principios del canon. Pero, ¿por qué *el cine* se asimila tan fuertemente al cine canónico?

El cine canónico es el mismo que respeta el modelo que erigió el cine clásico de Hollywood. Por un lado, porque cumple con unas

características narrativas que, como ya mencionamos, están dentro de lo que se considera canónico en la narración de historias; pero, por otro lado, porque su sistema de producción se consolidó como una institución tan estable, potente e invasiva, que ahogó otras formas del cine, por lo menos en cuanto a visibilidad. La tenacidad del modelo tiene que ver con el momento en que se instituyó –aproximadamente en 1917–, en un Estados Unidos que ya se consolidaba como potencia y que aprovechaba el contexto de guerra mundial para expandirse política y culturalmente. Arraigar una cinematografía estadounidense con miras a una propagación mundial necesitaba una base estable de producción y distribución (una industria), y unos códigos que le permitieran sistematizarse (un lenguaje). Alrededor de dos nombres se cristaliza inicialmente este fenómeno: Adolph Zukor y David Griffith.

Adolph Zukor –fundador posterior de la Paramount y, en ese momento, uno de los empresarios exhibidores del cine– transforma el perfil de su producto, que hasta 1907 era dirigido a las clases populares, para llegar a un nuevo público que le garantizará mayor rentabilidad en su negocio: la clase burguesa. Zukor instaaura la sala de exhibición como lugar confortable y seguro (con lo cual el

cine se convierte en una experiencia envolvente y masiva), y transforma los contenidos apropiándose de los elementos del vodevil y el melodrama, que eran los espectáculos frecuentados por la estable clase burguesa.

El vodevil (espectáculo teatral compuesto por cuadros variados) se había convertido para aquella época en un espectáculo educativo que inducía, a través de sus temáticas, el aplauso de las masas a la nueva tecnología de la gran urbe, ejemplificando las consecuencias de un mal comportamiento. Por su parte, el melodrama había instalado toda una disposición frente al espectáculo teatral, la cual implicaba seguir el hilo de una historia completa, de inicio a fin, caracterizada por la presencia del héroe, la idealización de la familia –en especial de la mujer– y por una exacerbación de las pasiones y la prédica moral, pero también por la inclusión de recursos espectaculares en el escenario, como animales y objetos extravagantes. Estas cualidades las incorporará el cine para llegar a su nuevo público, y serán luego retomadas por David Griffith, quien las llevará a un grado de estilización formal, lo que le valdrá el título de precursor del lenguaje cinematográfico.

Pero más que un precursor, Griffith fue un ingenioso integrador de los hallazgos previos

hechos en las diferentes cinematografías mundiales, siendo su real aporte la manera en que se sirvió de ellos y en cómo los fue sistematizando hasta convertirlos en los códigos de un lenguaje, que luego serían las bases del canon cinematográfico. Lo fundamental en esa configuración del canon es que Griffith puso esos recursos al servicio de la narración de una historia coherente en términos de espacio y tiempo. Una historia, además, con unas características específicas heredadas de la novela victoriana del siglo XIX y que se mantendrían inalterables por más de cincuenta años; inclusive podríamos decir que aún están presentes en el cine imperante de hoy con pequeñas variaciones.

Eisenstein (2003), en su ensayo «Dickens, Griffith y el film de hoy», desglosa detalladamente la manera en que Griffith traslada aspectos narrativos propios de las novelas de Dickens al lenguaje del cine. Por ejemplo, la noción del primer plano para subrayar un elemento fundamental en la narración, Griffith la retoma fundamentalmente para realzar el gesto del actor, como aporte a la narración (Griffith había sido actor y, por tanto, sabía del valor del gesto). Esta introducción del primer plano será cardinal en la conformación del canon, porque implica una serie de transformaciones formales y narrativas. Lo

que previamente ocurría al interior de la toma era la escena completa; desde entonces, el primer plano se convierte en un fragmento integrado en la escena, lo que implica, a su vez, la noción del fuera de campo y, a nivel de la realización, introduce la práctica del desglose en planos, que será clave para la producción del filme.

Según Eisenstein (2003), la idea de la acción simultánea es también una apropiación que hace Griffith de Dickens, la cual se traduce en el montaje paralelo; este intercala dos situaciones que ocurren al mismo tiempo en lugares discontinuos y que luego evolucionará en la estrategia de *salvamento a último minuto*, tan característica del cine de suspenso y enganche hollywoodense. De igual manera, hay una gran influencia en la conformación de los personajes, ahora con rasgos definidos y psicológicamente coherentes, y en la novedad de retratar el tiempo vertiginoso de la gran ciudad, que en términos de narración se traduce en la síntesis y el avance hacia adelante de la acción. Pero más que la inclusión de todos estos recursos, lo fundamental en su influencia es la perpetuación de cierta sensibilidad e ideología propia de la clase burguesa de la época, la cual constituye el éxito de sus creaciones.

¿Qué eran las novelas de Dickens para sus contemporáneos; para sus lectores? Hay una respuesta: tenían con ellos la misma relación que tiene el cine en la actualidad con la misma capa social. Impelían al lector a vivir con las mismas pasiones. Apelaban a los mismos elementos buenos y sentimentales a los que apela el cine (cuando menos superficialmente); se estremecían de la misma manera ante el vicio, de la misma manera sacaban de lo aburrido, de lo prosaico y lo cotidiano, lo extraordinario, lo singular, lo fantástico. Y visten a esta existencia común y prosaica con su visión especial. Iluminado por esta luz y reflejado del terreno de la ficción a la vida, lo común y corriente adquirió un aire romántico, y la gente aburrída agradecía al autor que les diera los semblantes de figuras potencialmente románticas. (Eisentein, 2003, p. 191)

Russo (2008) señala al respecto cómo la expansión futura de este cine incluye a su vez la difusión de todo un imaginario que comportan estos filmes y que, a nivel planetario, «modeló muchos deseos, fantasías, sueños, y pesadillas de la cultura de masas» (pp. 20-21). Por otro lado, lo también significativo es cómo todos

esos recursos e ideología están insertos en un paradigma narrativo, que se instala dentro de la tradición de la representación, cuyo nivel del discurso está en pos de la imitación verosímil, la coherencia y la sucesión lógica de los acontecimientos, y que, por tanto, no arriesga ni se permite otros niveles del discurso, como la abstracción o la deformación como medio expresivo.

El cine del modo de representación institucional (MRI) que inicia con Griffith, se institucionalizará bajo una nueva forma de producción (que implica la consolidación de estudios, la división de cargos, el set como lugar de filmación, el *star system*, la prescripción de pasos determinados para la consecución del film, etc.), que con los años se convertirá en Hollywood, cuya estabilidad y eficiencia permitirá no solo la realización y la distribución masiva de los filmes, sino también la permanencia de todo un andamiaje tecnológico y comercial que garantizará nuevas producciones y, por ende, la continuación de su sistema.

A continuación desglosamos los presupuestos sobre los que se consolida el MRI como heredero de esa tradición mimética de la representación; cómo dicha tradición va estilizando el dispositivo por medio del cual crea

esa mimesis, esa ilusión de verdad, dentro de unas convenciones de lo que se considera verosímil, y cómo esa estilización le permite el ocultamiento de su dispositivo y, por ende, la facultad de envolver al espectador en el completo ilusionismo, condición sobre la cual erige su predominio.

El modo de representación institucional (MRI), heredero de la tradición mimética de la representación

La palabra *imitación* deriva del griego μίμησις (*mímesis*). Aristóteles (trad. 1999), al explicar el origen de la poética, nos dice:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (p. 135)

Vemos entonces que, para los griegos en voz de Aristóteles, lo que existe detrás de la noción de mimesis tiene un amplio alcance: por un lado, que el origen de toda *poética* (entendida como la obra de arte) está en la imitación, lo que implica que la condición para que incluso una poética sea tenida en cuenta como tal es que sea mimesis; pero, por otro lado —y esto ya es la base de toda una concepción del mundo—, que el hombre puede acceder al conocimiento gracias a su capacidad imitativa. Aquí, Aristóteles naturaliza la idea de mimesis como garantía del perfeccionamiento del hombre, a través del conocimiento. Esto implica que el hombre, y por extensión el mundo, se perfecciona en la medida en que es imagen y semejanza de algo que le antecede. Así, el hijo imita al padre, el alumno imita al maestro.

Pero además hay una particularidad, evidenciada en la cita, y es que aprender es placentero y, por tanto, lo serán las obras que imiten; agrega Aristóteles (trad. 1999):

Y, puesto que aprender y admirar son agradables, necesariamente también serán agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo, la pintura, la escultura y la poética, y toda imitación bien hecha,

aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello, de donde resulta que aprendemos algo. (p. 253, nota 57)

Es decir que la obra mimética implica, necesariamente, aprendizaje y, en consecuencia, tiene un valor, es útil. Desde entonces, gracias a esa concepción mimética del arte que heredamos de los griegos, como nos lo hace notar Sontag (1969) en su ensayo *Against Interpretation*, el arte se verá en la obligación de demostrar que es útil, justificándose a través de una interpretación que hace el receptor; es por ello que estamos acostumbrados a recibir la obra por medio de una lectura que descifra su significado y la justifica más allá de lo que la obra presenta en sí misma. De tal forma, existe una idea de que el valor de la obra está en su contenido, un supuesto significado que está oculto detrás de la forma, y que solo se vislumbra en su interpretación, de donde también se deriva la reiterada separación entre forma y contenido, tendiendo a ser subestimado el valor de la forma.

Sin embargo, paralela a esta concepción mimética del arte (cuya tradición irá perfeccionando el completo ilusionismo), surge otra

concepción del arte como representación, la cual evidencia el hecho de que es una construcción ficticia. Platón ya habla al respecto en el Libro 3 de la *República*, como nos lo señala Bordwell en su análisis sobre las *teorías miméticas y diegéticas* de la narración (1996). Así, cuando el poeta narra, se hace evidente no solo su voz sino también el hecho de que existe un relato que se transmite a través de un lenguaje; esto se entiende como *diégesis*. Pero cuando el poeta presenta su imitación a través de unos personajes-actores y un hecho escénico, su voz se invisibiliza y se oculta el dispositivo que construye el relato, al tiempo que se sumerge al espectador en un universo completo que otorga la ilusión de realidad, en una mimesis. Para Bordwell (1996) allí reside la diferencia entre diégesis y mimesis: es la diferencia entre contar y mostrar, y por eso hace su análisis en torno a cómo el desarrollo de las artes miméticas se constituye a partir del acto de la visión: «un objeto de percepción se presenta al ojo del espectador» (p. 4).

Es, precisamente, el modelo de representación mimética el que se consolidará como el dominante e institucional de la representación, en torno al cual se desarrollará la historia de las artes en Occidente y, en consecuencia, del cine; modelo que, como veremos, en todo caso se transformará y se

acoplará según el contexto y las particularidades de cada arte. Propongo entonces hacer un breve recuento de cómo se fue consolidando esta forma de representación a través de las diferentes artes para evidenciar, por un lado, cómo esa mimesis –que en apariencia se opone al concepto de diégesis– no es que sea una copia fiel e inocente del mundo, sino que está siempre mediada por un esquema de lo que se considera real y, por el otro, para observar cómo hay una herencia, de unas artes a las otras, de los principios de verosimilitud, causalidad y organicidad que rigen este esquema, hasta llegar al cine del MRI. Volvamos pues a Aristóteles, donde surge el concepto del que hablamos.

Aristóteles en su *Poética* consigna los principios de lo que debe ser la *tragedia* que, a su vez, se convertirán en las bases de todo el arte mimético de Occidente. Ya en su definición inicial de tragedia se evidencian claramente: «es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (Aristóteles, trad. 1999, p. 144). Miremos pues cuáles son esos principios que desde aquí

ya están consignados y que marcarán todo el desarrollo de las artes miméticas:

1. Es la imitación de una acción. Aristóteles hace hincapié en diferentes ocasiones en que lo que se imita es específicamente la acción, puesto que los hombres actúan y los caracteres se definen por lo que hacen. Por ello precisa luego: «actuando los personajes y no mediante relato» (p. 144). Y en la misma *Poética* agrega: «pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales» (Aristóteles, trad. 1999, p. 146). Entonces si la imitación de la acción es la fábula, esa imitación son los hechos que se cuentan y cómo se cuentan, de modo que la mimesis es una narración de hechos. Ya veremos cómo esta noción de mimesis, entendida como fábula, estará presente en todo el arte mimético y especialmente en las dramaturgias y narrativas miméticas, de las que hacen parte los guiones del cine del MRI.

2. Esa acción que se imita es una acción única y no varias acciones. El poeta debe limitarse a la unidad de acción y agrega más adelante:

la fábula tiene unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le ocurren infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única. Por eso han errado sin duda todos los poetas que han compuesto una Heracleida o una Teseida u otros poetas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una fábula. (Aristóteles, 1999, p. 156)

Aristóteles pone como ejemplo de esa unidad de acción a la *Ilíada* y la *Odisea*. Homero no cuenta todo de Ulises en su *Odisea*, sino que se centra en una acción única: su regreso a Ítaca; de igual forma, la *Ilíada* narra un hecho único: la guerra entre aqueos y troyanos. En consecuencia, las narrativas miméticas heredarán el principio de unidad de acción que será luego la base de las tres unidades promulgadas por el arte neoclásico y que se convertirán, a su vez, en reglas inviolables de la narración para los dramaturgos franceses del siglo XVIII: unidad de lugar, tiempo y acción. La unidad de acción será fundamental en la narrativa del MRI.

3. Esa acción esforzada debe ser también *completa*, lo que implica que se describe de inicio a fin y, por tanto, debe estar estructurada. Aquí se enuncia la tríada *inicio-nudo-desenlace* que estará presente en toda dramaturgia mimética: «hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin» (Aristóteles, trad. 1999, p. 152). De tal forma que, al tener la obra mimética una magnitud delimitada, funciona como una obra cerrada, como un organismo completo; pero para lograr dicha completitud debe seleccionar y organizar, de manera causal, los datos que toma del objeto imitado. Esa selección se convierte en una representación del objeto en su totalidad (es la parte por el todo), pero representado bajo unos principios lógicos que ya son independientes del modelo de imitación y le pertenecen exclusivamente al universo de la mimesis. Son los principios de verosimilitud y de necesidad. Así lo explica Aristóteles (trad. 1999): «la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *verosímil* o *necesaria* [énfasis añadido], se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud» (p. 155). Recordemos cómo los esquemas narrativos del

cine del MRI (por ejemplo, el comúnmente citado paradigma de Syd Field), se construyen sobre la idea de esta transición dentro de la estructura de *inicio-nudo-desenlace*.

Mas ¿qué es lo *verosímil* y qué es lo *necesario*? Lo verosímil, como bien lo explica Aristóteles, no tiene que ver con lo real o con lo veraz; es decir, el poeta no elige para su historia hechos que hayan sucedido en la realidad, sino hechos que se ajusten a la lógica de lo que está contando. Por eso Aristóteles (trad. 1999) diferencia entre la actividad del historiador, quien sí cuenta hechos reales que ya han sucedido, y la actividad del poeta, que cuenta hechos verosímiles: «la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder» (p. 157). Por su parte, lo necesario es lo imprescindible en la cadena de causas y efectos que conforma la narración de los hechos: «pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo» (p. 157).

Vanoye (1996) nos amplía el entendimiento de estos dos conceptos:

Lo verosímil no es ni lo verdadero ni lo real, ni siquiera la representación global que pueda formarse de lo que sucede en la vida del modo

más común. Lo verosímil deriva de lo necesario, es decir, de un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por el autor. El lector-espectador aceptará un suceso como verosímil con tal de que esté inscrito en la cadena de causas y efectos y sea suficiente el despliegue de las preparaciones, motivaciones y justificaciones (...). Lo necesario, por su parte, deriva de lo arbitrario del escritor, de la funcionalidad del relato y de la interdependencia entre todas las unidades y su subordinación a la «idea general», es decir, al itinerario *principio-medio-final*. (p. 29)

Abirached (1994) también nos amplía esta noción de lo que significa verosimilitud, en función de cómo es que esta conforma ese esquema de lo real que es la mimesis:

la palabra misma dice bien lo que quiere decir: no designa lo verdadero, sino su imitación, y remite a una realidad corregida y revisada; implica, poco o mucho, una racionalización de la cosa imitada y sugiere una distancia; no define un absoluto, sino que hace referencia a una relatividad y cubre un contenido que es variable. (p. 38)

Vemos entonces cómo esa noción de verosimilitud es una elección entre las variables de realidad, de un posible idóneo que aporta a la unidad y coherencia de la mimesis. A su vez, esa elección varía según el contexto – temporal y artístico– en el que se produce. La verosimilitud tiene una dimensión histórica, como también nos lo señala Abirached.

4. Ahora volvamos a la definición de la tragedia, para ver un último precepto de la mimesis desde la poética de Aristóteles: «que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (Aristóteles, trad. 1999, p. 144). Aquí se encuentra implícita una noción de que en la obra opera una especie de revelación de la verdad que alecciona al héroe. Así el personaje de la tragedia se reconoce agente del destino, al comprender que han sido sus actos los que le han llevado al desenlace trágico determinado por la justicia divina. Es el *pathos*, nervio central de la tragedia, que induce en el espectador la empatía por el héroe a través del temor por «el hombre semejante a nosotros» y la compasión por «el hombre que no merece su desdicha» (Aristóteles citado en Vanoye, 1996, p. 30), permitiéndole a tal espectador la catarsis, al ver representada la historia de las pasiones que podrían ser las suyas propias (recordemos que para Aristóteles la *catarsis*

era el *fin* de la tragedia). La noción del *pathos* trágico la heredará el drama moderno, ya no como una intervención de la justicia divina, sino como el conflicto que desencadena la acción y moviliza la historia. De igual manera las historias del MRI también continuarán este esquema de causalidad, según el cual las acciones del personaje son las que conducen a un desenlace que revela una verdad. Por ejemplo, los manuales normativos de guion del MRI insisten en que su modelo narrativo conduce a la comprobación de una tesis, que se presenta como una verdad universal y arquetípica, independiente de cualquier contexto histórico y social.

En resumen, podríamos decir que la obra mimética, desde Aristóteles hasta nuestros días, se presenta como una unidad orgánica (completa y cerrada), causal (inteligible), verosímil, con un fuerte peso narrativo y que revela una verdad. Si bien para Aristóteles la mimesis era la obra del poeta, es decir, que la tragedia escrita podía prescindir del espectáculo, «pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (Aristóteles, trad. 1999, p. 151), lo cierto es que en la práctica las tragedias se escribían para ser representadas. Todo el esplendor de este periodo se debe a que la polis entera detenía su vida cotidiana y se volcaba a la celebración de

esta fiesta –las *dionisíacas*– para presenciar la competencia de las obras sobre el escenario. Por ende, la mimesis necesariamente implicaba una puesta en escena. Así como indica Bordwell (1996), las artes miméticas heredarán no solo los presupuestos aristotélicos sino también las características de esa puesta en escena, de cómo es un universo creado para la visión: «El teatro griego suscitó y se enfrentó al problema principal que obsesiona a la tradición mimética: ¿cómo ha de representarse el espacio en la historia y dónde se encuentra el espectador con relación a él?» (p. 4).

En efecto, para la tradición mimética será fundamental la forma de representar el espacio y la ubicación del espectador con respecto a esa representación (es decir, el punto de vista desde el cual recibe esa imitación) porque ese universo que se construye para la visión debe mantener la ilusión de realidad; es un trampantojo que debe hacer olvidar la representación como hecho. De tal forma, el arte mimético (en especial en el teatro, la pintura y el cine) hace una puesta en escena con un frente ideal, hacia el cual se encuentra ubicado el espectador. Por ejemplo, esto será evidente en la pintura del Renacimiento, pero mucho más en las maneras de componer el cuadro del cine del MRI, con su ley de los 180 grados y sus exigencias de continuidad al

momento de ensamblar la toma en el montaje. Pero ¿cómo la *tragedia* inicia esta tradición?

Sabemos que las representaciones de las tragedias se derivan de los anteriores ritos a Dionisos, dios de la fertilidad, la embriaguez y el goce. La herencia de ese ritual se evidencia en la permanencia del altar y el círculo que le rodeaba (la orquesta) en el *theatron*, escenario construido para la representación de las tragedias. En dicho altar originalmente se sacrificaban corderos a Dionisos y podríamos suponer que, en tanto que rito, no era necesario un frente, ya que no era una representación sino un hecho del que todos participaban; no había espectadores sino partícipes que se ubicaban o bien en el centro –lugar del sacrificio–, o bien alrededor del altar en círculo. Pero cuando el ritual desaparece y esos participantes se convierten en espectadores, ya que no son más partícipes del hecho, lo mínimo es poder ver y oír bien lo que está sucediendo. Este es el paso del rito al teatro como espectáculo y el surgimiento de la figura del espectador, el cual se ubica idealmente frente al hecho, al mismo tiempo que ese hecho se construye o se acomoda de manera que pueda ser bien visto desde un frente; nace así la puesta en escena. De tal forma, el *theatron* es un espacio construido para la ideal recepción de las

representaciones y perfectamente delimitado para el universo de la ficción. Delimitación y puesta en escena que retomará el Renacimiento, que hará de la mimesis su estandarte de superioridad a través de la perspectiva.

Es el desarrollo de la perspectiva central lineal en la Italia del siglo XV la que, con su estatus de ciencia, se instaura como verdad absoluta de lo representado y hace de la pintura renacentista un paradigma del arte mimético. Como ya mencionamos, del teatro hereda una puesta en escena de los elementos que componen lo que representa el cuadro (acomodados hacia un frente) y la noción del espectador fijo e idealmente ubicado ante eso que se representa. Al mismo tiempo, ese recuadro de la pintura renacentista hereda los principios aristotélicos de organicidad y verosimilitud; todo lo que debe saberse de la escena representada ocurre al interior de ese cuadro y ocurre con la perfecta apariencia de la realidad. Las leyes de composición de la perspectiva (ley de los tres tercios, punto de fuga, centro de atención, etc.), las cuales refuerzan esa cualidad centrífuga del cuadro y su verosimilitud, serán también retomadas por las gramáticas de composición del cuadro cinematográfico del MRI.

La pintura renacentista también retoma de la tragedia el peso narrativo de la fábula

aristotélica y la noción de identificación. Las tragedias griegas ponían en escena la vida de dioses y héroes de su mitología, humanizándolos a través de sus pasiones y defectos. Ahora la pintura hará lo mismo a través de la forma: humanizará sus imágenes divinas al concebirlas de manera realista; vírgenes, jesuses, angelitos y santos lucirán tan reales como cualquier humano de carne y hueso. Así, el espectador identificado físicamente con esas imágenes divinas se sentirá más cercano a lo representado y, por tanto, más receptivo al mensaje que se le transmite; mensaje que usualmente se presenta como el fragmento de una historia: «el arte renacentista estuvo al servicio de la representación de escenas bíblicas y eclesiásticas y lo intentó hacer como si se viera a través de los muros de la iglesia que la enmarcaba» (Bordwell, 1996, p. 5).

A partir del hallazgo de la perspectiva, la tradición mimética de la puesta en escena teatral también se volverá mucho más exigente en esa construcción detallada de ilusión de realidad. Como indica Abirached (1994), mientras las representaciones trágicas permitían citar visualmente una realidad (es decir, representarla metafóricamente), a partir de ahora el teatro intentará reconstruir en sus escenografías esa realidad como si fuera un fragmento de la vida misma. Por otra parte,

también en el mismo periodo del Renacimiento, y gracias a la reimpresión y traducción de la *Poética* de Aristóteles, el teatro comenzará a perfilarse como heredero acérrimo de sus principios. Para el siglo XVIII las dramaturgias, en especial del teatro francés, se constituirán dentro de los dominios de eso que Abirached (1994) llama el *imperio de la fábula* junto con sus supuestos implícitos: «imposición de un orden a la proliferación de los acontecimientos, para encadenarlos a una estructura racional; unidad de objeto, que proporciona una piedra angular a esta arquitectura; subrayado de una significación global, que sustrae la representación al azar y permite aprehenderla como un todo» (p. 56). La descripción que hace este autor es fundamental para entender luego cómo las narrativas del MRI se construirán a partir de ese núcleo estructural del *imperio de la fábula*, a la vez que sus elementos de puesta en escena (que incluyen el hecho profílmico, la construcción del set de grabación y la gramática de continuidad) heredarán también esa reconstrucción meticulosa de un universo que se comporta como «un microcosmos a escala reducida del universo» (p. 65), que despunta con la perspectiva renacentista.

Además, la dramaturgia teatral del siglo XVIII integrará un nuevo y sustancial elemento a

esta trayectoria de la tradición mimética sin el cual el MRI carecería de la característica que le convertirá en centro y foco de todo el arte de masas: el personaje psicológicamente conformado. Como también lo plantea Abirached (1994), los dramaturgos usurparán un terreno creativo que le corresponde al actor desde los tiempos del carácter trágico, para construir un personaje obsesivamente pormenorizado dentro de esa lógica causal de la fábula y el detalle de la descripción física naturalista. Un personaje que es producto de su contexto social e histórico y de su sustrato mental, psicológico y emocional:

solo la modernidad, con toda su voluntad de individualidad, podrá históricamente ver la emergencia, en sentido propio, de lo que se denomina hoy día personaje. El carácter aristotélico está en la base de nuestra moderna noción de personaje. Pero solo hasta la consolidación de la burguesa sensibilidad moderna el drama ofrece individuos con nombre propio, casa, estrato, pasado singular y obsesiones particulares. (Cárdenas, 2011, p. 76)

Entonces, el cine del MRI asumirá, gracias a su capacidad integradora de técnicas y lenguajes, todas las características heredadas de

la tradición mimética: desde los principios aristotélicos de la narración y las cualidades de una puesta en escena (anterior a la cámara), concebida hacia un frente que presupone un observador correctamente ubicado, sumado a la composición centrífuga de la pintura renacentista y el retrato humano que integró el teatro del siglo XVIII y la novela del siglo XIX. En consecuencia, el MRI se presenta como un discurso visual que narra una historia, que funciona como un universo cerrado, secuencial-causal, estructurado y completo, que se desarrolla en torno a una acción central, movi-
lizada por un personaje principal psicológicamente conformado y cuyo final tiende a la revelación de una verdad. Adicionalmente, en su afán de ilusionismo, el MRI invisibiliza los medios de producción y la evidencia del discurso por medio de una normalización de las técnicas fílmicas, al tiempo que crea identificación a través de sus personajes de conformación psicológica y naturalista.

Ahora que la tradición de la representación mimética ha llegado a su mayor apogeo gracias al predominio del cine del MRI como arte de masas, valdría la pena atender a la idea de Gombrich (2014) de que la «forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje

visual» (p. 78), para preguntarse justamente: ¿a qué finalidad y demandas sociales responde el cine del MRI?, o como propone Xavier (2008), ¿a qué ideología sirve y qué formas de vida perpetua?

Referencias

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Aristóteles. (trad. 1999). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bordwell, D. (1996). *Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cárdenas, J. D. (2011). El cine clásico y su doble anacronismo del mito y el héroe. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(2), 69-86.
- Eisenstein, S. (2003). *La forma del cine*. México D.F: Siglo Veintiuno.
- Gombrich, E. (2014). *Arte e ilusión*. Nueva York: Phaidon.

- Rojas, R. (2000). *Un banquete canónico*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Russo, E. A. (2008). *El cine clásico*. Buenos Aires: Manantial.
- Sontag, S. (1969). *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Laurel.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo modelos de guión*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.