

EL TEMA DE LA MIRADA EN EL DOCUMENTAL VENTANA DEL ALMA (2001)

Escrito por: Javier Hernández Quezada y Víctor Hugo Armenta Villagrán



RESUMEN En el presente artículo se enfatizan las aportaciones hechas por el filme documental *Janela da alma* (*Ventana del alma*, 2001): texto audiovisual que presenta una lúcida reflexión sobre el sentido de la vista, la imagen, el influjo del cine en la sociedad contemporánea, entre otros temas. Como premisa, establece la sugerente idea de que todos, incluidos los ciegos, miramos, debido a que este acto está determinado por la cultura: instancia rectora que define nuestros procesos perceptuales e influye en la gestación de diversos conceptos que aplicamos, individual y colectivamente, en el día a día. *Janela da alma*, en general, pensamos, se beneficia de esta reflexión, y le permite a sus directores concebir un filme bastante complejo, que valora las aportaciones de aquellos que *trabajan* con la imagen y se dan a la tarea de definir su sentido, siempre en el escenario multifacético de la experiencia vital. Aunado a lo anterior, es relevante señalar que el documental manifiesta una estética de la representación; con lo cual, indicamos, el filme es uno de esos casos afortunados en los que, en el marco dialógico de una reflexión, en apariencia huérfana de los recursos formales del *visual design*, se proponen diferentes conceptos icónicos destinados al análisis y a la interpretación.

PALABRAS CLAVE: mirada, autorreferencialidad, sentido de la vista, cultura, imagen.

ABSTRACT

This paper emphasizes the contributions made by the documentary film *Janela da alma* (*Window of the soul*, 2001): work that presents us, amongst other topics, a lucid reflection on the sense of sight, images and the influence of film in contemporary society. It sets its premise on the idea that everyone, even the blind, is able to "see" because this act always is influenced by culture: an instance that defines our perception process and helps to create diverse concepts which we apply, individually or collectively, in everyday life. *Janela da alma* draws from this reflection, enabling its directors to conceive a compelling film: a film that values the

contributions made by those who *work* with the image and define its meaning, always on stage multifaceted life experience. Added to this, it is important understand that the documentary shows an aesthetics of representation; with which we want indicate that the film is one of those fortunate cases where, in the context dialogic reflection, in appearance orphan from formal visual design resources, presents different iconic concepts for the analysis and interpretation.

KEY WORDS: Regard, Self-reference, Sense of sight, culture, image.

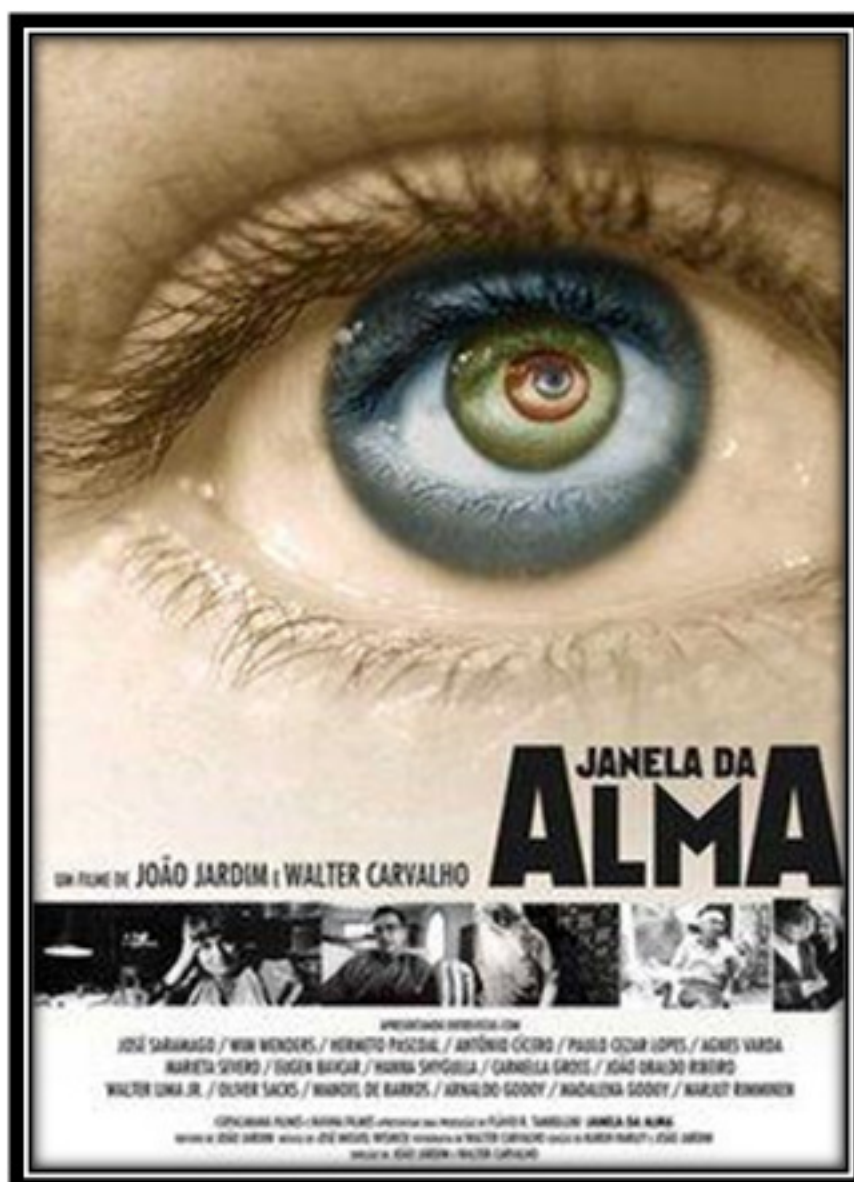
INTRODUCCIÓN

En la obra *Del sentido y lo sensible de la memoria y el recuerdo*, el filósofo Aristóteles ubica al animal en el más bajo escalafón de los individuos dotados de inteligencia, colocándolo encima, empero, de otros seres que carecen de conocimiento (las plantas por ejemplo) y comprendiendo que cuanto más completo y abarcador es éste, más absoluta y perfecta es su virtud.^[1]

Del animal, según tal idea, hemos de entender que es poseedor de una potencia sensitiva, capaz de forjar cosas visibles que *funcionan* por su utilidad; sin embargo, semejante cualidad —para él— es *limitada*, puesto que percibe las cosas a través de un órgano corporal que, cierto, le permite solventar las necesidades básicas que tiene, no así las simbólicas, propias y/o exclusivas de la humanidad. Y ello es que el hombre, a diferencia del animal, no sólo ve: también *observa*, lo que supone que cada vez que se relaciona con el mundo percibe los aspectos de una representación medible, generadora de significación y causante de esa "selectividad" pragmática que garantiza el "centrarse en lo pertinente y eliminar de la visibilidad lo que no lo es".^[2]

Las ciencias cognitivas, en ese orden de ideas, explican la situación con claridad al hablar de la imagen e insistir en que el yo —en el momento en que se relaciona con el entorno— se ve inmerso en un proceso complejo de captación referencial, que ciertamente favorece su desenvolvimiento en el plano material, pero sobre todo en el social y, decíamos, en el simbólico.

En esto desde luego, el contraste con la tradición es manifiesto, en tanto que se parte de una experiencia física y sensorial que se aleja de las facultades intelectivas del alma humana, vinculadas, como sabemos, con las ideas de la sabiduría y perfección.^[3] Y lo es más, todavía, desde el momento en que se advierte que la actividad del sujeto colige, de modo indistinto, una serie de labores destacadas en el proceso del conocimiento: proceso que determina nuestra mirada e influye en los valores que le otorgamos a lo que existe en derredor.



Janela da alma(*Ventana del alma*, 2001) es un filme documental que se fundamenta, en parte, en los razonamientos aludidos. Su título recuerda una frase popular: "los ojos son la

ventana del alma", metáfora mediante la cual los realizadores Walter Carvalho y João Jardim elaboran una apología de la autorreferencialidad, entendida como esa noción sintomática que habla del sujeto que *mira* independientemente de que carezca o no del sentido de la vista (uno de los temas centrales del trabajo, entre otros). De hecho, si existe una noción que se plantee de principio a fin es ésta, concibiéndose como la identificación del yo consigo mismo, punto de partida del significado visual y su comunicación ulterior; punto de partida, también, de la obra artística, tantas veces traída a colación para mostrar las ideas existentes en torno al tema de la imagen y su presencia permanente en una sociedad mediática que, al tiempo que vive bajo su sombra, se nutre de ella con avidez y voracidad. En tal dirección, la autorreferencialidad explica el sentido de una iconografía personal, determinante tanto en el proceso de la interacción colectiva como en el de la producción estética: realización que, en ocasiones, involucra a los demás, y en otras los aparta y mantiene como espectadores distantes, ajenos a los aspavientos del creador. A esta suerte de disertación monológica, centrada en la experiencia creativa, Luis Álvarez Falcón la ha llamado la autorreferencialidad en el arte, consistente en la

(...) re-presentación de la identificación de "*sí mismo*" por "*sí mismo*", exigiendo una alteridad que entraña un "efecto retorno" sobre una forma de recurrencia aporética. En tanto "referencia", se muestra como una tendencia a cierto y determinado fin u objeto. Su movilidad necesita del principio de "identidad" y pone en juego necesariamente la noción de "diferencia". Su efecto último es la modulación de tal principio en un movimiento forzado. Su deriva tiende a una "unidad" inacabada que no existe salvo por su propia dinámica, caracterizada ésta por su polarización, por su transitividad, por su simetría, reflexividad y reversibilidad. [...] En el ámbito de la estética, la "autorreferencia" aparece como un esquema de re-aplicación, como una "autoscopia" inmanente, como un reflejo inclusivo del sujeto en la "obra", o como un esquema recursivo de la propia "obra" tanto desde el nivel de sus relaciones formales (sintaxis), como desde el nivel semántico (términos) y del nivel pragmático (operaciones).^[4]

A la luz de cuanto precede, ***Janela da alma*** se deja ver como un testimonio ejemplar, vivido, que nos permite reflexionar sobre asuntos concretos como los de la discapacidad visual, pero considerando la parte *oculta* del fenómeno, si se nos permite nombrarlo así, y asimilando que la mirada depende de los sucesos del *exterior* y del *interior*: o sea, de los de ese mundo personal, complejo, autorreferencial, cuya expresión se vuelve visible una vez que el *otro* habla y describe sus *percepciones*.

¿Pueden, de esta forma, las deficiencias visuales restringir nuestra percepción, experiencia y conocimiento de la realidad?, pregunta el filme; ¿pueden, igual, nuestros cuerpos y sus atributos influir en semejante situación?; ¿producen, acaso, las deficiencias otras formas de mirar?

Para responder las preguntas anteriores es necesario tomar en consideración las valoraciones que ***Janela da alma*** hace al respecto, y admitir que estamos ante un documental interactivo que, utilizando estratégicamente la técnica de la entrevista como instrumento de investigación, brinda la "ensambladura" de una serie de "testimonios independientes" que se enraizan en las "perspectivas individuales o en los recuerdos personales".^[5] De ahí que se infiera que al hablarse de la imagen —punto de coincidencia de los interlocutores— el filme exponga la existencia de dos posturas: 1) aquella que reivindica su *invención*, muy en particular cuando los referentes externos no se perciben con claridad debido a la existencia de discapacidades como la ceguera o la miopía, y 2) aquella que plantea que la imagen, producto de una *selección*, revela las preferencias del yo.

En el primer caso, creemos, se trata del resultado de una condición, en virtud de que quien no ve está obligado a crear una visibilidad inmaterial, en apariencia sin peso o volumen particulares; pero lo cierto es que, a lo largo del filme, los entrevistados-discapacitados deniegan esta idea y, por momentos, nos hacen pensar en los planteamientos de Rudolf Arnheim, al hablar del asunto de la percepción e insistir en que

(...) el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento [jamás] son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción [...]. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la puesta en contexto. Estas operaciones no son la prerrogativa de ninguna de las funciones mentales; son el modo en el cual tanto la mente del hombre como la del animal tratan el material cognoscitivo en cualquier nivel. No existe diferencia básica a este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y "piensa".^[6]

Por agregar algo más a este planteamiento, aludimos otra vez al título del documental e insistimos en que, para sus realizadores, el concepto de ceguera es un concepto parcial, por

no llamarlo equívoco, que deja de lado las implicaciones de la percepción en su sentido cognitivo, y limita además las valoraciones de aquellos que, sin ver, transmiten y proyectan sus imágenes en el marco público de una significación, dependiente de "estructuras [...] establecidas".^[7]



En lo que se refiere a la segunda postura, vinculada a la interpretación de la imagen, **Janela da alma** expone la opinión de varios hermeneutas-artistas que, interesados en el análisis del fenómeno iconográfico, manifiestan que lo que se observa y describe colige un valor subjetivo sustentado en la enorme cantidad de fenómenos visuales a los que estamos expuestos.^[8] Tal situación, en la mayor parte de los casos, conlleva el hecho de que la lectura de la imagen y su confección sean actividades *mediadas*, no ajenas a los procesos de interaccionismo textual en los que participamos y en los que, de acuerdo con lo ha explicado John B. Thompson, se dan situaciones como la transformación de la visibilidad y el cambio del sujeto social en tanto proyecto simbólico:

La creciente disponibilidad de la experiencia *mediática*, pues, crea nuevas oportunidades, nuevas opciones, nuevas maneras para la auto-experimentación. Un individuo que lee una novela o mira una telenovela, no está simplemente consumiendo una fantasía; él o ella exploran posibilidades, imagina alternativas, experimenta con su proyecto del yo. Sin embargo, en la medida que nuestras biografías son ampliadas por la experiencia *mediática*, también nos encontramos con relacionándonos con cuestiones y relaciones sociales que se extienden más allá de los lugares de la vida cotidiana. Nos descubrimos a nosotros mismos observando acontecimientos y a los

otros no-presenciales, sino también, en cierta medida, implicados con ellos. Nos libramos de los lugares de nuestras vidas cotidianas para introducirnos en un mundo de una complejidad incomprensible. Recurrimos a una forma de ver, adoptamos una postura, incluso asumimos cierta responsabilidad hacia cuestiones y acontecimientos que tienen lugar en recónditos lugares de un mundo cada vez más interconectado.^[9]

Hemos de mencionar que, metodológicamente hablando, este trabajo no se basa en un sistema de análisis particular, que determine la reflexión que se hace del filme y favorezca la inclinación hacia una postura. No obstante, es menester señalar que, para nosotros, resulta de enorme interés subrayar que la exégesis que proponemos, si bien se apoya en las aportaciones teóricas de los autores antes citados (el concepto de "autorreferencialidad", de Álvarez Falcón; el de "operaciones cognoscitivas", de Arnheim y el de "experiencia mediática", de Thompson), busca alejarse de la mera especulación impresionista, carente de bases reales, para acercarse a eso que J. Aumont y M. Marie entienden como la "*interpretación*" controlada, la cual deniega el "exceso de subjetividad de un análisis" y manifiesta la operatividad de ese "motor imaginativo e inventivo", siempre manipulado en un espacio "verificable".^[10] Con tal consideración, proponemos dividir el trabajo en dos partes, a fin de distinguir los ejes en torno a los cuales *Janela da alma* gira: nos referimos 1) al de la reflexión del asunto de la imagen y la mirada (ya adelantado, en parte, en la presente introducción) y 2) al del de su propuesta plástica.

LAS SUSTANCIAS DE LA VISTA Y LAS FORMAS DE LA REPRESENTACIÓN

Una de las cuestiones más relevantes que se tratan en *Janela da alma* es el de la subjetividad y, por ende, el de la autorreferencialidad; lo que favorece, según lo indicado, que los participantes del documental expongan sus opiniones tras reflexionar acerca del papel de la imagen.

En lo individual, la figura de Paulo Cezar Lopes es interesante, puesto que estamos ante un dialoguista que defiende el argumento de que la objetividad no existe, ya que la mirada humana siempre está restringida y limitada por una serie de condicionamientos biológicos y simbólicos que impiden la captación impoluta de aquello que observamos; de ahí

que, parafraseando sus palabras, sólo ¿conozcamos? el *exterior* a partir del ecosistema en el que nos encontramos, de la carencia o no de un órgano sensorial y de las relaciones que se mantienen con los demás, entre un largo etcétera de aspectos. Paralelamente, Lopes contribuye al encomio de un argumento que ***Janela da alma*** sugiere, y que se enlaza con la tesis de que la objetividad es un atributo de las disciplinas científicas, un ideal *difuso* si admitimos que los sujetos sociales, sin distinción, están expuestos a una infinidad de fenómenos materiales e inmatrimales que influyen en sus percepciones de la realidad. Esto, para el caso, se vuelve obvio en el ámbito de la creación: espacio autorreferencial en el que lo importante es la concepción de un universo propio, donde la mirada del mundo vale por lo que revela y esconde, y no por lo que exhibe y desnuda, dicho esto desde el punto de vista material. Al paso y atendiendo las variables de semejante criterio, resulta lógico que ***Janela da alma*** ofrezca una meditación colectiva, constituida por las opiniones diversas de aquellos que, sobrellevando alguna alteración visual, o siendo conscientes, tan sólo, de las implicaciones colectivas de la imagen (de su gestión cultural), discurren largo y tendido sobre el tema, en el entendido —claro está— de que a veces coinciden y en otras no por razones tan obvias como las de que lo que presenciamos, de acuerdo con el crítico Nelson Carro, es la grabación de una serie de entrevistas con "19 personas que tienen problemas de visión, algunas de ellas leves y otras más graves que llegan hasta la ceguera"; o como las de que cada "una de ellas habla de cómo percibe el mundo, cómo es su relación con los demás y cómo se enfrentan a lo que se supone un universo fundamentalmente audiovisual"; en su opinión, afirma, esto genera un tratamiento dispar del tema de la mirada, por cuanto que

(...) no todos los testimonios resultan igualmente interesantes. Algunos son bastante intrascendentes y lo que dicen no va mucho más allá del lugar común. Entre los más atractivos están sin duda los del escritor José Saramago, quien al plantear la relatividad de la visión comenta que si Romeo hubiera tenido la vista de un halcón difícilmente se hubiera enamorado de Julieta. O lo igualmente relativo de las formas, cuando Saramago hace referencia a la corona del teatro de la ópera, que vista desde la planta luce con todo su esplendor, mientras desde las localidades más baratas puede verse que es hueca y su interior está lleno de telarañas.^[11]

Más allá de esta apreciación de la calidad u ordinariez de los comentarios manifestados, nosotros creemos que tal diversidad contribuye a la riqueza del filme, y que sus aportaciones están dirigidas, especialmente, a presentar un texto totalizador en el que, sin duda, la voz del

creador o intelectual cobra relevancia; pero también la del ciego común y corriente, la del estrábico y miope cotidianos, actores reales que hablan de sus vidas y del modo en que la invalidez las afecta o beneficia; pues, se afirma, el que alguien padezca problemas corporales para observar el mundo físico no significa que esté privado de la capacidad para *mirar* lo que ahí sucede, máxime si se considera que la *mirada* del yo se desenvuelve desde los márgenes de una posición que le permite ser consciente de los grados de su comunicabilidad. En tal conclusión, nos parece que ***Janela da alma*** no se aleja de las premisas planteadas por el sociólogo Edgar Morin luego de insistir en que el ser humano y sus condiciones cognitivas están modeladas por un sinfín de aspectos físicos, celulares, cerebrales, psicológicos, sociales, etc.; aspectos, en la mayoría de los casos, que enriquecen la mirada del sujeto y sus procesos continuos de interacción.^[12] Y, sin embargo, afirma Morin, siempre debemos ser conscientes de que el elemento cultural se convierte en *el* sostén irrefutable, especialmente si se sugiere que es *co-productor* de "la realidad percibida y concebida por cada uno"; insiste:

Nuestras percepciones están bajo control, no sólo de las constantes fisiológicas y psicológicas, sino también de las variables culturales e históricas. La percepción visual sufre categorizaciones, conceptualizaciones, taxonomías que obrarán sobre el reconocimiento y el descubrimiento de los colores, las formas, los objetos. El conocimiento intelectual se organiza en función de paradigmas que seleccionan, jerarquizan, rechazan las ideas y las informaciones, así como en función de las significaciones mitológicas y las proyecciones imaginarias. Así se produce la "construcción social de la realidad" (digamos mejor que la co-construcción social de la realidad, porque la realidad se construye a partir de los dispositivos cerebrales), donde lo real se sustancializa y se disocia de lo irreal, donde se construye la visión del mundo, donde se concretiza la verdad, el error, la mentira.^[13]

Atender aquello que los protagonistas de ***Janela da alma*** manifiestan en sus intervenciones no sólo nos permite comprender el significado que, en lo particular, proponen sobre la imagen, sobre la mirada: nos permite comprender, a la vez, las claves de un tejido argumentativo que trata de la visión y sus implicaciones simbólicas, comunicativas y sociales; que trata a la par del sentido que le brindamos a la mirada, del significado que le brindamos a su ausencia en el marco de un desarrollo económico y productivo —el de Occidente— que siempre requiere, para funcionar, de la materialidad de las cosas. Consecutivamente, las voces captadas evaden las restricciones que el discurso monológico establece al autorizar la participación exclusiva de la celebridad y condenar al ostracismo a quien habla desde la base del sentido común y de la "co-construcción social de la realidad."

Volviendo a nuestra argumentación, afirmamos pues que *Janela alma* presenta una suerte de comunión interactiva entre los mundos del *exterior* y del *interior*: ambos, mundos u universos por los que el observador promedio desfila y los cuales influyen en la conformación de su *Weltanschauung*. En general, hablamos de un documental que enfatiza las dicotomías y las subvierte; de un documental que pone sobre la mesa la discusión de que el yo se vincula con el ambiente (con lo que *percibe* de éste) y con lo que es parte constitutiva de su *interior*.

Pero ante la ceguera total, ¿qué queda?, podemos preguntarnos, como lo hace el filme; en lo fundamental, ¿es posible hablar de la mirada, de la mirada del yo?; y ¿qué decir de la imagen si partimos de la existencia de una insuficiencia sensorial?; ¿qué atributos tiene, en función de lo anterior?; ¿cómo se le consigna?

Sabido es que los ciegos se *mueven* de acuerdo a sus criterios de verdad; o mejor, de acuerdo a sus mayores necesidades de "emplear procesos cognitivos superiores y un ajuste más fino para manejarse de forma eficaz frente a su entorno".^[14] Lo que, *de facto*, trae consigo las necesidades de atender procesos emocionales que no padecen los videntes, y resolver problemas de *ajuste* que el entorno presenta y permiten, una vez remediados, alcanzar un desarrollo normal. Naturalmente, tal situación cambia muy poco si pensamos en el terreno autorreferencial del arte, en donde las demandas adaptativas son fehacientes, sobre todo si se requiere de un órgano del que se carece y, a pesar de ello, existe el deseo de solventar un esquema de representación. En esa dirección, nos parece, la figura de Evgene Bavcar es señera, en términos de comprender que su singularidad creativa reside en el uso que hace de la fotografía y de lo que, de modo explícito, denomina la *mirada interior*: una *mirada* profunda, no dependiente del sentido de la vista, que le facilita ponderar lo que concibe en función de sus "relaciones, "términos" y "operaciones". El resultado, como se entiende, de dicho pragmatismo, es la concreción de un universo personal-autónomo, que resulta seductor justamente por los significados que propone y transforma a partir del instante en el que, en su calidad de artista-filósofo, se adentra en el universo de la mente y, desde ahí, vislumbra las formas fugaces de un mundo complejo, en el que imperan las reglas del sujeto creador.



El poeta Antonio Cicero, por su parte (y en un momento preciso del filme), sospecha que nunca conocemos a nadie, al menos de forma cabal; en su intervención, plantea que tal circunstancia se debe a que vemos a través de ventanas con ventanas, lo que equivale a poner un espejo frente a otro, o, al mismo tiempo, a mirar la realidad de manera segmentada, sólo percibiendo lo que aparece en los límites de nuestros *marcos* y dejando de lado lo demás; o sea: lo que no se ve y no se detecta, aquello que intuimos si conocemos las partes *invisibles* de la realidad. Igualmente, José Saramago y el cineasta Wim Wenders afirman, en otro momento, que vivimos en un mundo de *ciegos*, de *invidentes*; situación que se manifiesta en los atavismos que adoptamos y regulan nuestra fe, en el conocimiento que poseemos de las personas, en los significados —siempre imprecisos— que le otorgamos a la diversidad.

En lo concreto, las apreciaciones de Wenders sobre este asunto resultan sugerentes, dado que, según Susana Farré, manifiestan una interpretación bastante lúcida sobre la "pérdida de personalidad que está demostrando las imágenes" y, en contraparte, la necesidad de plasmar una "fascinada mirada sobre la realidad", tal como el mismo cineasta lo consigue en muchas de sus obras al concebir un cine

(...) lleno de iconos que representan instantes captados en alguna ocasión por la mirada atenta del realizador y que, muy probablemente, nunca reproducen con exactitud —como se lamenta Vogler, el fotógrafo protagonista de **Alicia en las ciudades** (1973)—, la impresión que causaron cuando fueron vistas por primera vez. La obra de Wenders es una reflexión sobre el tiempo y tanto sus fotografías como sus "iconos" en movimiento, no hacen más que reflejar el paso inevitable de la vida y la presencia espectral de esa misteriosa dimensión, tan trágica como despiadada, que el ser humano ha decidido encumbrar al centro mismo de sus preocupaciones.^[15]

En cierto modo, y como se puede entender (al menos en una primera lectura), los comentarios vertidos por estos autores favorecen que el documental problematice el asunto de la percepción y concluya que, en gran medida, nuestro primer y más perdurable contacto con los demás se realiza mediante el sentido de la vista: sentido que garantiza, como lo explica Emanuel Lévinas, la asunción de una responsabilidad.^[16]

A nuestro parecer, el documental **Janela da alma** prioriza el tema de la mirada y su complemento: la imagen; y ello es así porque se trata de un filme polisémico, que refiere los puntos de vista de un puñado de interlocutores que, conscientes de la importancia del binomio en cuestión, refieren sus experiencias, sus nociones, los mensajes que el público — forzosamente— ha de analizar en aras de comprender el alcance verdadero de la comunicación; de modo que lo reiteremos una vez más: **Janela da alma** es un filme dialógico en el que habla el ciego, el invidente, el impedido; y, a la par, el creador, el filósofo, el intelectual que reflexiona sobre la naturaleza visible de las cosas y enfatiza la grandeza de un sentido vital.

Además de presentar una reflexión *coral* sobre la imagen y la mirada, resulta pertinente mencionar que **Janela da alma** exhibe el ejercicio plástico de una indagación. Depurada en sus formas, advertimos, la obra muestra la imagen del interior, la imagen del yo, en el instante preciso en que examina la realidad; vale indicar, los espacios múltiples de la realidad.



En sí, la idea consiste en entender que, en la presente obra, 1) el discurso formal está al servicio del contenido —el acto de observar y reconocer— y 2) que lo fortalece a partir de la integración de una sintaxis visual perfectamente trabajada; o siendo más estrictos, y para que se entienda: de una ordenación que concatena sus elementos según los principios vertidos en el abordaje temático que se realiza y los cuales se vinculan con lo que Antonio Muñoz Molina, en un reciente libro, define como el "atrevimiento de mirar"; esto es, el "atrevimiento" de significar.¹⁷ Con todo, es conveniente asegurar que ***Janela da alma*** demuestra sus fueros estéticos, en términos de plantear que aquello que *miramos* en el concierto del documental importa por lo que alude y proyecta al ser parte activa de una discusión.

La imagen, por tanto, en este caso, es un excedente, un significado. Y tal fenómeno lo que permite es que el filme de Carbalho y Jardim abrevie los fragmentos de un discurso simbólico que da pie a diversas reflexiones sobre los sentidos, la movilidad y los paisajes. Si lo entendemos así, nos encontramos frente a un documental explicativo, que expone las opiniones de personalidades tan diferentes como Saramago o Wenders, Bavarcar o Cicero, entre otros; y, a la vez, ante un filme artístico, que exhibe sus *formas* y construye "modelos

oportunos, constituidos por elementos [...] que funcionen —desde determinados punto de vista— como invariantes respecto a las imágenes variantes".^[18]

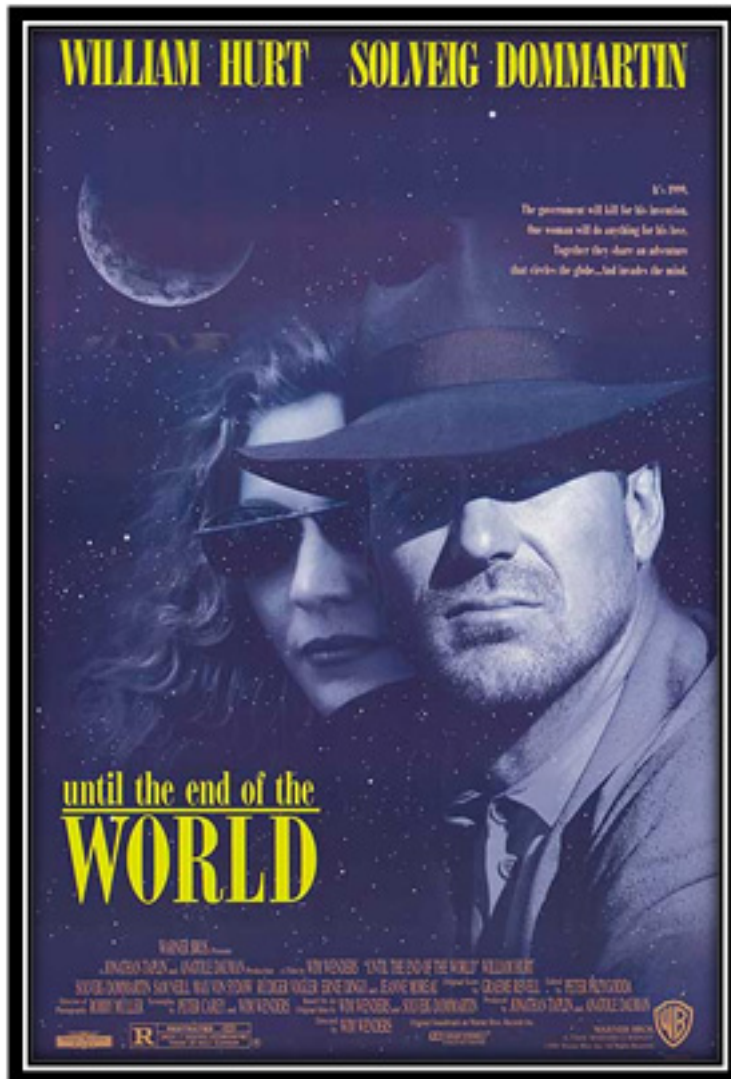
De esta suerte, hacemos nuestra la idea de que ***Janela da alma*** vigoriza los signos, *juega* con ellos, en el afán de proponer un filme sugestivo, atrayente, en el que sí, es verdad, los entrevistados hablan sobre el tema de la mirada, sobre lo que consideran pertinente; pero, al mismo tiempo, en el que Carbalho y Jardim destacan una propuesta formal que vale por lo que revela y aporta: nos referimos, en concreto, a la visión de un mundo en movimiento, determinado por la mirada; a la representación del cuerpo, concebida bajo un criterio que destaca los fragmentos, las partes dispersas; huelga insistir: a las estampas de un universo difuso, que sólo cobra sentido después de la decisión del observante de analizar y estudiar las manifestaciones visuales del filme, que son muchas y abonan a "la reorganización total de una serie de mensajes contenidos en otros sistemas productivos, pero que sólo la imagen [aprovecha] socialmente".^[19] Con tal razonamiento, es evidente que ***Janela da alma*** se convierte en una exploración *profunda* de la mirada en la que la instrumentalización de las figuras brilla por su ausencia y en la que la propuesta conceptual que se hace se vincula con la cuestión de que nos preguntemos, a lo largo de 73 minutos, sobre el funcionamiento de lo mirado;^[20] sobre el funcionamiento, también, de la percepción: esa capacidad de humana de recibir los estímulos en nuestro contacto permanente con la realidad.

Lo anterior contribuye, reiteramos, a que ***Janela da alma*** presente una serie de signos visuales que sintetizan el cariz fílmico y estético del proyecto. Imágenes sugerentes — todas ellas—, que vienen y van; imágenes alegóricas, que, citando a Maurizio Vitta, corrigen "la fractura detectada [...] entre la materia y la forma, el signo y el significado, la percepción y la idea".^[21] De este modo, nos queda claro, presenciamos la solvencia de un ejercicio de estilo donde lo manifestado es la utilización estratégica de distintos movimientos de cámara y planimetría como el *close up*, el *traveling*, el fuera de foco, la toma panorámica, entre otros; y la ponderación de un proceso comunicativo en el que se da la

(...) acción del acercamiento a sus formas significantes por parte del espectador y [la cual] contiene dentro de sí elementos concretos para guiarla y dirigirla: se podría decir que [tal conversación] está construida para que el receptor se integre a sí mismo en el

mundo previsto por el proyecto comunicativo sobre los signos del texto, y, por lo tanto, en un cierto sentido, <<con-verse>> con el texto (con el texto, tengamos cuidado: no con el emisor). El espectador, pues, se encuentra en el centro de dos manifestaciones de planteamiento: la inmanente al texto y la que él mismo se construye, incluso durante la relación con el texto: se podría decir que actúa con el fin de que el texto <<se integre>> en su disponibilidad receptiva y, por lo tanto, <<con-verse>> con él.^[22]

Aunado a esta invitación hermenéutica que patentiza el carácter accesible y comunicativo del filme, ***Janela da alma*** destaca el uso alegórico de la imagen; situación que, al final, contribuye a que el trabajo refiera los fragmentos de una iconografía particular cuyo desenvolvimiento y despliegue se ponen de presente en la ordenación de una estructura compartimentada, en la cual, de buenas a primeras, el envite de significado evidencia "la dialéctica de lo denotativo como parte de los procesos abiertos, influenciables, flexibles, agotables de connotación".^[23] Bajo este supuesto, sin duda reforzado por lo que se presenta visualmente hablando, admitimos que es notorio que en ***Janela da alma*** la imagen del mundo natural adquiere gran protagonismo, toda vez que se exhiben diversas estampas del mar, de la tierra y del fuego, y otras que se relacionan con la fisonomía humana (v. gr: los ojos, la piel, los poros, los vellos...) y la ciudad.



Quizá no está de más indicar que *Janela da alma*, en el afán de establecer vasos comunicantes con otras disciplinas, remite al trabajo realizado por algunos creadores que han abordado los temas en cuestión; de fijo, esto explica porqué el filme bien puede ser entendido como un correlato de obras tan destacadas como las novelas *Ensaio sobre a Cegueira* (*Ensayo sobre la ceguera*, 1995) y *A Caverna* (*La caverna*, 2000), del mencionado Saramago; el estudio intitulado *O relativismo enquanto visão do mundo* (1994), de Antonio Cicero; la cintas *Until the End of the World* (*Hasta el fin del mundo*, 1991) y *Many Happy Returns* (1997), de Wenders y Marjut Rimminen, respectivamente, y de la fotografía neo-surrealista de Bavcar; en la mayoría, obras de una poderosa influencia en el contexto internacional de finales del pasado y del presente siglo, ideadas para demostrar la importancia de temas como los del objeto representado, la discapacidad visual, el enajenamiento

colectivo, el universo de los sueños, las consecuencias extrapersonales de la impresión, entre un sinfín de situaciones y fenómenos propios de la humanidad.

CONCLUSIONES

Como hemos asegurado, *Janela da alma* es un filme documental de sumo interesante. Y lo es, creemos, porque, centrado en la valoración equilibrada e intertextual del sentido corporal más abarcador y noble que existe (de acuerdo con el Estagirita), y mostrando una estética sugerente que, a ratos, nos hace pensar en la adecuación formal del mundo material, presenta una serie de argumentos y experiencias vividas que explicitan la complejidad del fenómeno comunicacional.

En consecuencia, a partir de los parámetros flexibles del diálogo y de la conversación, quienes participan de esta dialéctica grupal meditan sobre el acto de ver, interpretado —ciertamente— desde la perspectiva sensorial, y el de la mirada: operación subjetiva del yo, condicionada por el sistema cultural en el que éste se desenvuelve y determina su practicidad.

LINKS

Janela da alma. Documental dirigido por Joao Jardim y Walter Carvalho

<http://www.youtube.com/watch?v=6dMMGM6r6O0>

Many happy returns. Cortometraje dirigido por Marjut Rimminen

<http://www.youtube.com/watch?v=dyNslvo2-0Q>

Fragmento de *Until the End of the World*. Filme dirigido por Wim Wenders

<http://www.youtube.com/watch?v=G3kFngoVO4s>

CITAS Y NOTAS

^[1] Aristóteles, *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Francisco de P. Samarach (Trad.), Aguilar, Buenos Aires, 1973, pág. 17.

^[2] Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1998, pág. 117.

^[3] Frances Yates, *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974.

^[4] Luís Álvarez Falcón, "La <<autorreferencialidad>> de la experiencia estética", *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 9,2010, págs. 30-31.

^[5] Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 92.

^[6] Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, *op. cit.*, pág. 27.

^[7] Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1997, pág. 26.

^[8] Por orden alfabético, los hermeneutas-artistas que aparecen en este filme son: Evgen Bavcar, Manuel de Barros, Antonio Cicero, Carmela Gross, Arnaldo Godoy, Walter Lima Jr., Hermeto Paschoal, João Ubaldo Ribeiro, Marjut Rimminen, Oliver Sacks, José Saramago, Hanna Schygulla, Marieta Severo, Jessica Silveira, Agnès Varda y Wim Wenders.

^[9] John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998, pág. 300.

^[10] J. Aumont y M. Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1993, págs. 24-25.

^[11] Nelson Carro, "Ventana del alma", de película [nelsoncarro.com](http://www.nelsoncarro.com), abril 7 de 2012, <http://www.nelsoncarro.com/node/745>, [septiembre 16 de 2013].

^[12] Edgar Morin, "Cultura y conocimiento", en Paul Watzlawick y Peter Krieg (Comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998, pág. 80.

^[13] *Ibid.*, pág. 80.

^[14] Amalia Escalona, Julio Lillo y Juan José Miguel-Tobal, "Variables de personalidad en ciegos: un estudio centrado en la ansiedad", *Integración. Revista sobre ceguera y deficiencia visual*, 9, 1992, pág. 31.

^[15] Susana Farré, "Wenders fotógrafo", *Miradas de Cine*, año IV, 38, mayo 2005, <http://www.miradas.net/2005/n38/estudio/articulo1.html>, [noviembre 19 de 2013].

^[16] Emanuel Lévinas, *Ética e infinito*. Machado Libros, Madrid, 2000, pág. 53.

^[17] Antonio Muñoz Molina, *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2012.

- [18] E. Garroni, *Proyecto de semiótica*, Gustavo Gili, 1978, pág. 134.
- [19] Alberto Abruzzese, *La imagen fílmica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 60.
- [20] Enric Jardí, *Pensar con imágenes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- [21] Maurizio Vitta, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Paidós, 2003, Barcelona, pág. 35.
- [22] Gianfranco Bettetini, *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Cátedra, Madrid, 1996, pág.109.
- [23] Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 41.

BIBLIOGRAFÍA

- Abruzzese, Alberto, *La imagen fílmica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Álvarez Falcón, Luís, "La <<autorreferencialidad>> de la experiencia estética", *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 9,2010.
- Aristóteles, *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Francisco de P. Samarach (Trad.), Aguilar, Buenos Aires, 1973.
- Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Aumont, J. y Marie, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Bettetini, Gianfranco, *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Carro, Nelson, "Ventana del alma", de película *nelsoncarro.com*, abril 7 de 2012, <http://www.nelsoncarro.com/node/745>, [septiembre 16 de 2013].
- Cicero, Antonio, O [relativismo](#) enquanto visão do mundo, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1994.
- Escalona, Amalia; Lillo, Julio y Miguel-Tobal, Juan José, "Variables de personalidad en ciegos: un estudio centrado en la ansiedad", *Integración. Revista sobre ceguera y deficiencia visual*, 9, 1992.
- Farré, Susana, "Wenders fotógrafo", *Miradas de Cine*, año IV, 38, mayo 2005, <http://www.miradas.net/2005/n38/estudio/articulo1.html>, [noviembre 19 de 2013].
- Garroni, E., *Proyecto de semiótica*, Gustavo Gili, 1978.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.
- Jardí, Enric, *Pensar con imágenes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- Ledo, Margarita, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Cátedra, Madrid, 1998.

Lévinas, Emanuel, *Ética e infinito*. Machado Libros, Madrid, 2000.

Morin, Edgar, "Cultura y conocimiento", en Paul Watzlawick y Peter Krieg (Comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998.

Muñoz Molina, Antonio, *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2012.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

Saramago, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, Madrid, 1996.

—————, *La caverna*, Alfaguara, Madrid, 2001.

Thompson, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.

Vitta, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Paidós, Barcelona, 2003.

Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974.

FICHAS FÍLMICAS

Janela da alma

Compañías productoras: [Brazil Telecom](#), [Copacabana Filmes e Produções](#), [Dueto Filmes](#), [Estúdios Mega](#), Ravina Filmes y [Tibet Filme](#); productores: [João Jardim](#) y Flávio R. Tambellini; dirección: [João Jardim](#) y [Walter Carvalho](#); guión: [João Jardim](#) y [Walter Carvalho](#); fotografía: Walter Carvalho; edición: Karen Harley y [João Jardim](#); música: José Miguel Wisnik; reparto: [Evgen Bavcar](#), Manuel de Barros, Antonio Cicero, [Raimunda da Conceição Filha](#), Felipe, Gabriel, Carmela Gross, Arnaldo Godoy, Madalena Godoy, Paulo Cezar Lopes, Walter Lima Jr., Hermeto Paschoal, [João Ubaldo Ribeiro](#), Marjut Rimminen, Oliver Sacks, [Verônica de Jesus Santos](#), José Saramago, Hanna Schygulla, Marieta Severo, Jessica Silveira, [Agnès Varda](#) y Wim Wenders. Brasil, 2001.

Many Happy Returns

Compañía productora: Tricky Films y Channel 4 Television Corporation; productor: Lee Stork; dirección: Marjut Rimminen; guión: Marjut Rimminen; animación: Marjut Rimminen; edición: Tony Fish; música: Timo Arnall; reparto: Melanie Hudson, Camilla Hunsley, Anthony May, Kevin O'Donohoe y Sarah Strickett. Inglaterra, 1996.

Until the End of the World (Hasta el fin del mundo)

Compañías productoras: Argo Films, Road Movies Filmproduction y Village Roadshow; productores: Ulrich Felsberg y Jonathan T. Taplin; dirección: Wim Wenders; guión: Peter Carey y Wim Wenders; fotografía: Robby Müller; edición: Peter Przygodda; música: Graeme Revell; reparto: [Lois Chiles](#), [Solveig Dommartin](#), [Allen Garfield](#), [David Gulpiil](#), [William Hurt](#), [Adella Lutz](#), [Jeanne Moreau](#), [Eddy Mitchell](#), [Sam Neill](#), [Chick Ortega](#), [Chishu Ryu](#), [Max von Sydow](#), [Rüdiger Vogler](#). Alemania, Francia, Australia y Estados Unidos, 1991.

