

# *Cinemas Expandidos*

*Pliegues para profanar la realidad*

*Carlos Fernando Alvarado Duque*



UNIVERSIDAD DE  
MANIZALES

# *Cinemas Expandidos*

*Pliegues para profanar la realidad*

# *Cinemas Expandidos*

*Pliegues para profanar la realidad*

*Carlos Fernando Alvarado Duque*



**Programa de Comunicación Social y Periodismo  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Universidad de Manizales**



UNIVERSIDAD DE MANIZALES

**Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**  
Programa de Comunicación Social y Periodismo

**Guillermo Orlando Sierra Sierra**  
Rector

**Jorge Iván Jurado Salgado**  
Vicerrector Administrativo

**Gonzalo Tamayo Giraldo**  
Decano Facultad de Ciencias Sociales

**Adriana Villegas Botero**  
Directora  
Programa de Comunicación Social y Peiodismo

*Cinemas Expandidos*  
*Pliegues para profanar la realidad*  
© Carlos Fernando Alvarado Duque  
ISBN: 978-958-9314-93-7  
2017

Ilustración carátula  
Luisa Fernanda Zapata Arango

Diseño y diagramación  
Gonzalo Gallego González

Centro de Publicaciones  
Universidad de Manizales

Los textos pueden reproducirse siempre y cuando se cite la fuente.  
(Ley 23 de 1982. Art. 31: Derechos de autor).

# Índice

Nota de presentación . . . . .	9
Filosofía, arte, sociedad . . . . .	11
<b>1. Cine y filosofía. Aproximaciones a un territorio de encuentro:</b>	
<b>la potencia poética de las imágenes en movimiento . . . . .</b>	<b>13</b>
De la filosofía al cine. Búsquedas teóricas, prácticas didácticas . . . . .	15
¿Es posible un cine filosófico? . . . . .	20
Poéticas cinematográficas. El torso del espíritu . . . . .	24
Referencias . . . . .	29
<b>2. Cines periféricos.</b>	
<b>Arte y sociedad tras la ideología dominante de Hollywood. . . . .</b>	<b>31</b>
Vocaciones realistas. El peso de la infraestructura cinematográfica . . . . .	32
Las postrimerías de Frankfurt. La maldición del mercado . . . . .	40
Adorno, Lukács, Marcuse. La revolución sin pólvora del cine. . . . .	42
Periferias cinematográficas. Violencias contra el M.R.I. . . . .	48
Referencias . . . . .	61
<b>3. Los Derechos Humanos van al cine.</b>	
<b>La irremediable materialidad de los bienes inalienables . . . . .</b>	<b>63</b>
¿Derechos Humanos? . . . . .	64
De la genealogía a la actualidad . . . . .	65
Ángelo Papacchini. Los derechos de tercera generación . . . . .	68
<i>Dersu Uzala</i> . El derecho del mundo natural . . . . .	70
Amartya Sen. Las materias del hambre . . . . .	72
<i>Germinal</i> . La muerte por el hambre . . . . .	74
Boaventura De Sousa Santos. La multiculturalidad de los derechos . . . . .	76
<i>Enemigo mío</i> . La biología de los derechos . . . . .	78
Referencias . . . . .	81
<b>Memoria y Moral . . . . .</b>	<b>83</b>
<b>4. Las desventuras de la memoria y las bondades del olvido.</b>	
<b>La rememoración amnésica del cine colombiano . . . . .</b>	<b>85</b>
Recuerdos-imágenes. La estrategia cinematográfica . . . . .	86
Las múltiples memorias. La reminiscencia en la pantalla . . . . .	91
Espacios memorantes.	
La perlaboración del recuerdo cinematográfico . . . . .	96
Las epifanías del olvido. El arte de la omisión . . . . .	99
Referencias . . . . .	104
<b>5. Los apetitos del cine colombiano.</b>	
<b>Turbaciones morales de una nación virulenta . . . . .</b>	<b>105</b>
Moral en pantalla. La idea del cine-tablero . . . . .	106

Ethos posmoderno. La moral diseminada . . . . .	111
Cine nacional. Morales en fuga . . . . .	113
Referencias . . . . .	121
<b>Memoria y Moral . . . . .</b>	<b>123</b>
<b>6. El giro retórico.</b>	
<b>Las derivas textuales en el cine perverso de Álex de la Iglesia . .</b>	<b>125</b>
Neo-retórica. El viraje expresivo . . . . .	127
Expansión retórica. Las potencias del lenguaje . . . . .	130
Retóricas expandidas. Las derivas de la imagen . . . . .	135
Avatares retóricos del cine. La poética como objeto . . . . .	138
Álex de la Iglesia. Retórica del esperpento . . . . .	141
Referencias . . . . .	151
<b>7. La época de la post-palabra.</b>	
<b>La resistencia anti-metafísica del cine silente . . . . .</b>	<b>153</b>
Epi-Logos. La muerte de la palabra . . . . .	155
Las potencias del cine silente . . . . .	158
Post-palabra. Expansión del lenguaje . . . . .	161
Referencias . . . . .	163
<b>Multitud, simulacro y cuerpo . . . . .</b>	<b>165</b>
<b>8. Las mutaciones del espectador.</b>	
<b>El cine como estética de la multitud . . . . .</b>	<b>167</b>
Multitud. Identificación. Proyección . . . . .	175
Multitud. Textos. Lectores . . . . .	179
Multitud. Neo Espectadores . . . . .	184
Referencias . . . . .	189
<b>9. Cine digital.</b>	
<b>Tentativas de una plástica simulada . . . . .</b>	<b>191</b>
Imagen digital. El modelo matemático . . . . .	192
Digitalización de la imagen en movimiento.	
El regreso del espectáculo . . . . .	193
Imagen plástica. Las derivas estéticas de lo digital . . . . .	197
Frescos digitales. <i>Sucker Punch, Sin City</i> y <i>The Fountain</i> . . . . .	200
Referencias . . . . .	203
<b>10. Materialidad, cuerpo y rostro.</b>	
<b>El in-humano Thriller surcoreano . . . . .</b>	<b>205</b>
Cuerpos. El retorno de la materialidad . . . . .	208
¿Es posible desmontar un rostro? El milagro del cine . . . . .	213
La venganza y el rescate. Cómo perforar el cine de género . . . . .	217
Referencias . . . . .	223
<b>Origen de los textos . . . . .</b>	<b>224</b>

*A Diego Ocampo*  
*Quien es, para mí, la expresión viva de una vieja*  
*etimología poética de la palabra amistad*  
*que supone la unión de dos términos:*  
*animi (alma) y custos (guardián).*

Alvarado Duque, Carlos Fernando

**Cinemas Expandidos. Pliegues para profanar la realidad** / Carlos Fernando, Alvarado Duque - Manizales: Centro de Publicaciones, Universidad de Manizales, 2017

226 p.

ISBN: 978-958-9314-93-7

1. Filosofía del cine 2. Cine y literatura 3. Semiótica y arte 4. Construcción de la realidad 5. Cine – Aspectos sociales y culturales 6. Realismo poético 7. Cuerpo humano en el arte. I. Título II. Alvarado Duque, Carlos Fernando

Dewey 791.430 1 / A472

Norma de descripción bibliográfica, RDA  
Descriptorios recuperados de Tesauros LEMB , ITESO y CINDOC (en línea)  
Universidad de Manizales. Biblioteca



# Nota de presentación

El conjunto de textos aquí reunidos tiene como punto común al cine. Sin embargo, solo, de un modo indirecto, el séptimo arte es su objeto de estudio. En otra clave, los diferentes capítulos exploran varios de los flujos del mundo contemporáneo, de lo que, sin entrar en honduras, podríamos llamar, a secas, *realidad*. Dicha realidad podría comprenderse como el plano en el cual el cine opera en calidad de mapa de navegación. Pero, para ser justos, dicho plano (si se comprende de modo liso) adquiere interés en el momento en que es plegado; es decir, cuando se le hacen ciertos dobleces (profanos por lo regular) que de-forman su propia anatomía y lo convierten en un espacio rugoso, surcado, hendido.

Quizás la idea de plegamiento (propia de la geología), que sugiere el cambio en una superficie rocosa cuando se le aplica una fuerza lateral, se adecúa a lo que estos escritos buscan. Y por ello el cine, mapa-plegue, opera expandiéndose hasta el punto de violentar su ánimo natural, para salir del encierro de la ficción y penetrar en la planicie de la *realidad*. Expandir implica salir del propio estado de normalidad porque el ánimo está exaltado. Por ello, confiamos en que los diferentes esfuerzos consignados en este libro expandan el modo de leer una falsa planimetría para encontrar en ella nuevos modos de plegar lo que, en apariencia, no parece tener ningún doblez. Los diferentes textos se agrupan bajo etiquetas genéricas que no tienen intención mayor que poner en común algunas marcas de orientación. Más que categorías, son indicaciones para que el cine pueda expandirse más allá de sus propios límites.





# Filosofía, arte, sociedad





# 1.

## **Cine y filosofía.**

### **Aproximaciones a un territorio de encuentro: la potencia poética de las imágenes en movimiento**

Sin duda, es ya un lugar común en el mundo académico la relación entre la sala de cine y el mito de la caverna de Platón. El paralelismo entre la descripción alegórica, presente en el libro séptimo de *La República*, y el interior de un teatro dominado por una gran pantalla se ha prestado incluso para sugerir que Platón inventó el cine, mucho antes de que la tecnología de finales del siglo XIX materializara la proyección estética de imágenes. Edgar Morin, en su famoso libro titulado: *El cine o el hombre imaginario*, sostiene que el séptimo arte es tan antiguo como los sueños y que fácilmente puede reconocerse en el mundo onírico una pantalla en potencia. El cinematógrafo es un invento reciente, el cine es tan milenario como la técnica. De este modo, la descripción de los hombres encadenados en el fondo de la caverna, víctimas de la proyección de sombras que reflejan lánguidamente el mundo real, pareciera otra manera de circulación del cine antes de tener la forma industrial que actualmente le conferimos.

Esta relación aparenta atar indisolublemente el nombre de Platón a los estudios sobre cine. Y allí, en la postura compleja que el filósofo sostiene con la imagen, quizás estén las pistas que han dado forma en la actualidad al difícil encuentro entre cine y filosofía. Es importante recordar que el mito de la caverna no exalta la proyección de imágenes sino, en otra vía, se vale de ellas para denunciar al hombre que vive presa de las apariencias. La idea de salir de la caverna puede ser interpretada como la necesidad de evadir el mundo de las proyecciones cinematográficas, incluso la renuncia al mundo de la imagen que, como es bien sabido, ha sido objeto de crítica en la obra del filósofo. No puede olvidarse su rechazo al arte imitativo por valerse de imágenes, pues no son otra cosa que copias débiles que se alejan de las ideas como formas arquetipales.

Sin embargo, si bien allí podría suponerse el germen de un rechazo anticipado al mundo cinematográfico, la obra de Platón recurre, en múltiples



ocasiones, al territorio de las imágenes, en un sentido amplio al suelo mítico, al trabajo simbólico, para dar cuerpo a la filosofía. El mito de la caverna es un ejemplo de ello, pues precisamente es una alegoría que permite una discusión filosófica. Así, en su obra subyace una resistencia a reducir la filosofía a la forma pura del concepto, al uso aséptico de las palabras y, al mismo tiempo, a una distancia que el mundo de las ideas debe mantener para no contaminarse por el movimiento indomable del mundo visual.

El filósofo de la ciencia Paul Feyerabend (1993), en un singular trabajo titulado: *¿Por qué no Platón?*, dedica un sugestivo capítulo al cine como una forma de potenciar la filosofía. Allí, señala, tiene lugar una inexpugnable alianza entre el séptimo arte y el gran filósofo griego. En Platón se encuentra, nos dice, una defensa de la imagen como marca para avivar el pensamiento filosófico. “Las objeciones de Platón contra el escribir, su uso del diálogo como miedo de llevar al terreno del lenguaje un material distante, su resistencia a desarrollar un lenguaje perfectamente delimitado y estructurado y, sobretodo, su empleo de motivos mitológicos allí donde cualquier filósofo moderno hubiera esperado la culminación de una argumentación brillante, muestra que Platón era consciente de los límites de una manera de pensar que partiera de puros conceptos” (p. 23). En este trabajo acusa de un exceso de formalismo a la filosofía contemporánea que anquilosa el movimiento profundo del pensamiento. Feyerabend defiende la importancia de las imágenes, presentes en la historia de la filosofía, como herramientas para idear nuevos enfoques y resolver problemas concretos. Como parte de su anarquismo metodológico, hace una pequeña oda al complejo universo del cine en calidad de escenario, lo suficientemente potente, para que el pensamiento se despliegue.

Por otra parte, es una famosa idea del filósofo francés Gilles Deleuze la que revela la existencia de una profunda conexión entre el cine y la filosofía. Sus obras dedicadas al cine, *Imagen-movimiento e Imagen-tiempo*, bien pueden ser comprendidas, tal como sugiere Dominique Chateau, como trabajos sobre la filosofía de Bergson a partir del estudio del séptimo arte. Precisamente, su trabajo se vale de la reconstrucción de varios de los conceptos del denominado *filósofo de la intuición* para descifrar el mundo del cine. Uno de ellos, quizás el que da inicio a toda su obra, es el de movimiento el cual plantea una idea que da apertura a los encuentros entre ambos medios. Bien dice Deleuze (1999): “En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza en pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está



demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen” (p. 95). En otras palabras, Deleuze sugiere que la distancia aparente entre cine y filosofía se origina por compartir objetivos comunes, lo que de alguna manera genera búsquedas enfrentadas por medios diferentes. Y, lo que es tal vez más crucial, insinúa que el cine se vale de la imagen para hacer circular el pensamiento, mientras la filosofía, por lo menos en el sentido que él le confiere, es un trabajo que se opera a partir de la creación de conceptos. En ello presenta parte del fondo filosófico que ha puesto a ambos medios en bandos opuestos y, en ocasiones, en rutas compartidas.

## **De la filosofía al cine.**

### **Búsquedas teóricas, prácticas didácticas**

Antes de seguir la pista que ofrece la obra de Deleuze, la cual tiene matices filosóficos evidentes pues la confrontación entre imagen y concepto está a la base de la historia del pensamiento, quisiéramos explorar la aparente distancia que ha existido históricamente entre cine y filosofía, y que varios autores denuncian. Lo primero que debe señalarse es que dicho terreno de encuentro no es tan virgen como pudiera pensarse, y no solo por el crecimiento acelerado de obras en los últimos años, ni siquiera por los estrechos acercamientos en las últimas décadas, tanto en los trabajos europeos como americanos, sino por el interés teórico que despertó tempranamente el cine que está claramente teñido de filosofía. Luego de esto, vale la pena señalar que las posibles relaciones entre cine y filosofía corren por diferentes rutas, de tal modo que no es posible plantear un solo recorrido, ni siquiera un vínculo bilateral. Ello, tal vez, tiene origen en la aparente inconmensurabilidad de las materias expresivas con que ambos medios trabajan: imágenes y conceptos.

A manera ilustrativa, vale la pena destacar diferentes obras que han horadado el camino de encuentro entre estos medios. De pensadores franceses se destacan, por supuesto, las dos obras citadas de Deleuze (*Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*); *La fábula cinematográfica* de Jacques Rancière; *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine* de Alain Badiou y el trabajo de Bernard Stiegler: *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine*. En lengua inglesa, entre una amplia bibliografía, es pionero el trabajo de Stanley Cavell: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial*; de Daniel Frampton: *Filmosophy* y de Thomas Wartenberg: *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. Mientras que en habla hispana se destacan *Cine sin filosofía*



de José Ferrater Mora, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* del también filósofo español José Antonio Rivera y *Cine: 100 años de filosofía* del brasilero Julio Cabrera (esta última en portugués).

Más allá de cualquier inventario posible, una discusión, hoy sin zanjar, es la que se interesa por averiguar quién fue el primer filósofo interesado en plantear explícitamente la relación entre cine y filosofía. Dominique Chateau, contrario a la opinión general, sostiene que innegablemente quien detenta ese título es Bergson. No importa que su análisis del cine como falso movimiento estuviese destinado a mostrar la incapacidad del nuevo arte para pensar la verdadera naturaleza del movimiento. Gracias a ello, en calidad de contraejemplo, es él quien plantea un primer acercamiento filosófico al cine. Posiblemente, luego de ello, sean Stanley Cavell y Gilles Deleuze, en las décadas del setenta y del ochenta respectivamente, quienes se interesen por los puentes entre ambos territorios. No obstante, deben sumarse los acercamientos de filósofos al estudio del cine, sin el interés de crear vinculaciones con la filosofía de manera directa, como Hugo Münsterberg (un neokantiano pionero en la teoría del cine) con la obra iniciática *The Photoplay. A psychological study*; Jean Epstein (también director) y su famoso libro *La Inteligencia de una Máquina*; Siegfried Kracauer, con filia-ciones a la escuela de Frankfurt, con su trabajo dedicado a la redención física de la realidad a través del cine y el neo marxista Georg Lukács y su teoría del doble reflejo filmico.

En aras de plantear algunos lugares de encuentro entre filosofía y cine, plantaremos dos posibles rutas y un intersticio entre ambas, pero solo como sugerencias didácticas para mostrar, a grandes trazos, los posibles movimientos en el interior de este espinoso territorio de encuentro. Una primera ruta implica ir de la filosofía hacia el cine. En dicho movimiento, la pregunta principal podría ser: ¿qué tiene la filosofía para decir sobre el cine? Dicho de otro modo, pensar el cine como un objeto de estudio del trabajo filosófico. En esta ruta puede destacarse la tendencia contemporánea de la filosofía de especializar su trabajo sobre otros objetos, discursos, formas expresivas. Con distancia de sus orígenes griegos (propios de un diálogo con la naturaleza, con la realidad, en un amplio sentido) la filosofía ha ido delimitando diferentes objetos de estudio que han adquirido un estatuto propio, una autonomía de trabajo, como la ciencia, el arte o la religión. En esa medida, la filosofía convertiría al cine en un objeto de discurso sobre el cual desplegar diferentes análisis. En sentido estricto, este tipo de procedimiento podría denominarse una ‘filosofía del cine’, como bien existe una ‘filosofía del arte’.



Justamente la mención del territorio artístico plantea preguntas propias para una filosofía del cine, como por ejemplo ¿es el cine un arte? o, de serlo, ¿qué tipo de rasgos lo diferencian de otras formas artísticas? Como señala Noel Carroll, esta tarea filosófica, quizás en parte pionera, ya ha sido desarrollada desde la primera mitad del siglo veinte por la filosofía. Varios trabajos de teoría del cine anticipan o asumen un quehacer de naturaleza filosófica frente al cine, aunque este no fuera explícito o prioritario. Carroll asegura: “La filosofía nunca fue parte central de las teorías clásicas del filme. Sin embargo, al respecto, la filosofía de la imagen en movimiento es una heredera legítima de la teoría del cine y no una usurpadora” (2008, p. 2). Pero la filosofía del cine no se constriñe exclusivamente a problemas de naturaleza estética; su trabajo incluye, como lo revelan las obras de varios filósofos norteamericanos, estudios sobre la ontología de la imagen filmica, las implicaciones morales del tratamiento visual, la capacidad del lenguaje afectivo para establecer significados no proposicionales, tal vez logopáticos, como sugiere Julio Cabrera.

Luego, derivada de esta ruta que de la filosofía conduce al cine, emerge un intersticio entre ambos polos. Un amplio y fecundo grupo de trabajos se han interesado en plantear, por lo menos para efectos ilustrativos, la capacidad de las representaciones en pantalla para reconstruir problemas filosóficos. Puede decirse, en este lugar intermedio, que el cine se dirige a la filosofía como un recurso para extender su propia lógica. En tal caso, la pregunta capital giraría en torno a si es posible traducir argumentos, posturas, teorías y/o sistemas filosóficos al universo cinematográfico. Esta línea tiene un amplio desarrollo tanto en la obra de pensadores norteamericanos como en trabajos de habla hispana. Jesús Manuel Cuevas introduce el neologismo ‘filosofía’ que fusiona los dos territorios en una misma palabra. Dicho neologismo también aparece en la obra de otros autores, como en el libro de Daniel Frampton, quien lo utiliza como título de su obra y en el trabajo del colectivo catalán denominado Grup Embolic en el que también se sugiere su uso. Cuevas (2009) señala que el interés de su trabajo: “...no es tanto por el papel que cumplen las imágenes dentro de la filosofía, como en la filosofía que podemos discernir en una imagen. Esto es, la imagen en cuanto ilustrativa, en tanto que captura a un nivel concreto algo acerca del pensamiento filosófico” (p. 33). Esto da pie a una comprensión del séptimo arte como un tablero de exposiciones, con alto impacto didáctico, que da pie a un territorio capaz de extender la filosofía más allá de sus fronteras verbales.

En un intento de clasificación, Cuevas sugiere, para lo que hemos denominado un intersticio en el tránsito de la filosofía al cine, las películas



basadas en la biografía de filósofos, las películas inspiradas en obras de naturaleza filosófica y las películas que interpretan de manera explícita sistemas filosóficos. A esta postura subyace, como hemos sugerido, una posición didáctica. De hecho, es fácil pensar en el ejercicio de aula en el cual se acompañan problemáticas filosóficas con distintos ejemplos del séptimo arte, ya sea para apoyar una tesis a partir del contexto de un relato, ya sea para plantear un conflicto concreto que sirva de excusa para una discusión filosófica. El colectivo catalán Grup Embolic ha desarrollado su obra en esta línea. Su trabajo está construido con el fin de enseñar filosofía a partir de películas (la obra de Christopher Falzon: *La filosofía va al cine*, y la de Julio Cabrera: *Cine 100 años de filosofía*, tienen el mismo enfoque). Por eso, como si se tratara de un manifiesto, declaran: “*Primum vivere, deinde philosophari*, sentenciaba el adagio latino; *primum videre, deinde philosophari*, proponemos nosotros en un tiempo en que todos formamos parte de ese vasto destinatario colectivo que define necesario a los mass media, sin que importe el hecho de que el consumo se realice en la comodidad de la sala de cine o el visionado doméstico de la tv” (Grup Embolic, 2006, p. 37).

En una línea similar se destaca el trabajo del filósofo norteamericano Thomas Wartenberg consignado en su libro: *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. En esta obra no solo presenta diferentes ejemplos de cómo pueden contribuir las películas al desarrollo de la filosofía, sino que se defiende el derecho del cine a aportar al trabajo filosófico. El autor sostiene que el cine tiene la posibilidad de hacer que la filosofía circule por otros circuitos diferentes a los tradicionales. Así, argumenta que dicha capacidad viene acompañada de la posibilidad de favorecer al pensamiento filosófico a partir de su propia naturaleza estética. Invita, a lo largo de su obra, a tomar seriamente al cine y a reconocer las capacidades propias del séptimo arte para ofrecer una representación de la realidad, lo cual evidencia un trabajo exploratorio que tiene fuertes resonancias filosóficas. De esta forma destaca la capacidad del cine de valerse de técnicas filosóficas: “...las películas no solo tienen la habilidad de ilustrar propuestas filosóficas o teorías, sino que construyen argumentos, presentan contra ejemplos a posturas filosóficas e introducen nuevas teorías filosóficas” (Wartenberg, 2007, p. 9). Su empeño no supone una suplantación del trabajo filosófico por el cine, sino un proceso de intercambio y de enriquecimiento mutuo. En términos de explorar la realidad, su postura coincide con otros trabajos en la medida en que la vocación del cine por una representación realista en las películas de ficción ofrece un sustituto, un simulacro, para explorar posturas epistemológicas, problemas artísticos, temáticas éticas o conflictos políticos.



La obra Jesús Manuel Cuevas, por ejemplo, se dedica a explorar una crítica a la noción de realidad a partir del análisis de la figura cartesiana del genio maligno, presente en diferentes películas, en su mayoría, del género de ciencia ficción. Ello le sirve para asegurar que el cine, al igual que lo hizo toda una tradición de la filosofía moderna iniciada por Descartes, con ecos en las filosofías de la ciencia del siglo pasado, no solo tiene la capacidad sino que, de hecho, ausculta la manera en que el hombre determina la existencia y naturaleza de la realidad. Tal vez una propuesta más arriesgada sea la de Daniel Frampton. Su obra, también titulada *Filmosophy*, se suma a la defensa al cine como medio legítimo para ampliar el trabajo filosófico. En su trabajo asegura que el séptimo arte es proyección de nuestros modos de comprensión sobre lo real y por eso, en su interior, existe una forma de pensamiento: “Mi argumento es que al reconceptualizar al cine como pensamiento se espera propiciar una mayor entrada poética a la inteligencia del cine” (2006, p. 8).

La segunda ruta que podría recorrerse implica el paso inverso del cine hacia la filosofía. En este caso la pregunta central, que coincide con parte del esfuerzo de Deleuze, sería ¿qué tiene que aportar el cine a la filosofía?, incluso ¿puede el cine hacer filosofía?, ¿puede el cine filosofar? Sin menospreciar los esfuerzos desplegados en la vía que de la filosofía conduce al cine, es justo decir que las problemáticas se hacen más arduas cuando se intenta mostrar la capacidad de una película para hacer filosofía sin que con ello se entienda la idea de ilustrar una filosofía previa. Este tipo de recorrido, en el territorio que hermana cine y filosofía, ha sido de menor exploración académica. Mientras pareciera fácil sostener el derecho de la filosofía a convertir el cine en un objeto de estudio, incluso a ilustrar argumentos, posturas y enfoques valiéndose del lenguaje cinematográfico, como se indicaba con la idea de un intersticio entre ambos medios, los autores son más reacios a suponer que el cine haga filosofía a partir de sus propios medios. Dominique Chateau (2009) señala: “El cine no puede alcanzar la capacidad filosófica sin aceptar el desafío del mundo discursivo de esta disciplina, de su autonomía epistemológica...” (p. 30). No obstante, esta línea también tiene varios lugares de arranque, quizás teñidos del optimismo estético que sugiere una forma de vanguardia como el séptimo arte. Karen Hanson (2006) recuerda que el crítico y director francés Alexandre Astruc aseguraba que el cine reemplazaría a la filosofía. Y aunque matiza esa posición, sustenta que tiene algo de razón pues invita siempre al ejercicio constructivo de las ideas. “Astruc decía que el problema fundamental del cine era determinar cómo expresar pensamientos... y la filosofía puede devolver el favor permitiendo que el pensamiento se traslade a las pelícu-



las” (p. 396). Esta es la ruta de interés para nosotros y que tendrá lugar a continuación.

## ¿Es posible un cine filosófico?

Esta vía, dedicada a pensar el paso del cine a la filosofía, ha sido transitada principalmente por la obra de Deleuze. No queremos decir con ello que no existan otros acercamientos en esta línea, solo que su trabajo se atreve a sostener con claridad que el cine es un espacio para el pensamiento, incluso una forma de pensar. Tal vez por ello la pregunta primordial que debe resolverse en esta materia, inicialmente, es ¿qué es la filosofía? o por lo menos ¿cómo se comprende el filosofar que proviene del cine para sostener la existencia de un cine filosófico, un cine cuya naturaleza permite la existencia del filosofar?

Mario Perniola (2002) formula dichos interrogantes así: “¿Es posible hacer un filme verdaderamente filosófico, es decir un filme que no sea meramente didáctico, exhortativo o propagandístico, que constituya en sí mismo una obra filosófica relativamente autónoma?” (p. 58). Dominique Chateau, cuya postura es bastante escéptica frente a los vínculos entre ambos territorios, y mucho más frente a la existencia de un cine filosófico, advierte que el optimismo que manifiestan algunos autores proviene de sus visiones excesivamente personales de lo que es la filosofía, de allí que se haga evidente la importancia de su definición. El caso de Deleuze es interesante porque su postura frente a la filosofía se concentra en la idea de que filosofar es crear conceptos. La filosofía es el campo de inmanencia en el cual se hacen trazos conceptuales, tal como en el caso del arte se crean afectos y perceptos en un plano de composición. La filosofía, junto con el arte o la ciencia, es una forma de pensamiento caracterizada por su capacidad creativa. Y esta idea es la que, para efectos de su obra y la posibilidad de sostener la existencia de un cine filosófico, queremos adoptar en nuestra reflexión. A partir de la variación de comprensiones de lo que es la filosofía, seguramente podrán esgrimirse argumentos en contra o a favor de las posibilidades del cine para filosofar. De hecho, el caso de la postura reacia de Chateau, que además no se reduce únicamente a la crítica de la obra de Deleuze, sino que arremete contra Stanley Cavell, el otro bastión de la relación filosofía-cine, revela su propia visión de la filosofía dedicada al análisis basado en conceptos como categorías universales que determinan todo fenómeno (lo cual revela una postura de naturaleza kantiana) y que rechaza una visión de la filosofía inmanente como la deleuziana que opta por singularizar la realidad bajo la forma del acontecimiento.



Antes de revisar la postura de Deleuze, vale la pena recordar algunas de las ideas de la obra de Stanley Cavell que horadan la posibilidad de un cine filosófico. Su obra, como ya lo mencionábamos, es quizás la primera que plantea la relación entre cine y filosofía de manera directa, y lo hace de un modo que bien podría denominarse aplicado, es decir, no simplemente desde la especulación teórica. A partir del análisis de varias comedias de enredo matrimonial, propias de la época dorada de Hollywood, permite que las voces de diferentes filósofos sirvan para hacer emerger, en cada una de las películas, preocupaciones filosóficas capaces de plantear nuevos problemas a las filosofías existentes. Su estilo filosófico, cercano a la filosofía del lenguaje ordinario (propia de la escuela de Oxford) y su proximidad con la obra de Wittgenstein y de filósofos norteamericanos como Thoreau y James, le impelen a defender la idea de que el cine es una forma de pensamiento susceptible de plantear nuevas luces sobre la vida cotidiana. En palabras del filósofo norteamericano: “Si es propio del cine magnificar la sensación y la significación de un momento, también le es propio ir en contra de esa tendencia y reconocer esa realidad trágica de la vida humana...” (Cavell, 2008, p. 34). Así, recuerda la idea de ‘ver como’ de Wittgenstein que le permite afirmar que la imagen cinematográfica opera como un mecanismo que permite observar la realidad de otra manera y, en ello, se despliega un trabajo de carácter filosófico que pone en tela de juicio la simple experiencia directa frente a lo existente como fuente de pensamiento: “Nos enfrentamos con algo que concierne a la capacidad humana de visión... estamos condenados a proyectar, a habitar un mundo que excede esencialmente los datos de nuestros sentidos” (2008, p. 70).

De vuelta a Deleuze, vale la pena traer a colación el viejo esfuerzo filosófico que se ensaña en oponer la imagen al concepto. El fantasma de Platón de nuevo ronda en el mundo del cine. Recordemos pues la tendencia platónica (aparentemente contradictoria) a desdeñar la imagen como copia, ídolo que hace turbia la presencia arquetipal de la idea y, al mismo tiempo, su exhortación, el reconocimiento de su importancia, presente, por ejemplo, en la capacidad del relato mítico para expresar su propia filosofía. De entrada, como bien lo evocan autores como Jesús Manuel Cueva o el mismo Feyerabend, la filosofía nunca ha prescindido de la imagen, incluso así solo se le asuma como mecanismo de ilustración. Del mito de la caverna, pasando por el anillo de Giges, la ciudad de Dios, el genio maligno, hasta el cerebro en la cubeta, la filosofía hace uso de las imágenes para configurar sus conceptos. Deleuze, recuerda Alain Badiou, nunca ofreció una definición concreta del cine. Su obra gira so-



bre los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, cada uno de ellos con múltiples variaciones a la usanza del afán taxonómico de los signos peirceanos, en el cual se inspira el filósofo francés. Así, aunque no se haga presente en una definición filosófica, la imagen es finalmente el mecanismo de producción del cine. En palabras de Badiou (2004), “...el cine (es) creación de bloques de aquello que Deleuze llamó: movimiento-duración” (p. 84).

Por otra parte, Deleuze, si bien no llega a defender la existencia de un cine filosófico, pues la filosofía es por derecho propio un trabajo sobre conceptos, sí sostiene que la filosofía y el cine trabajan de la mano para impulsar el pensamiento. La filosofía provee al cine de conceptos que auscultan la propia naturaleza cinematográfica para permitir sus formas y bloques expresivos como imágenes pensamiento. Por ello se rehúsa al uso de conceptos, ya construidos en otras disciplinas, en el séptimo arte, en especial los de origen semio-lingüístico, fruto del estructuralismo. En tal medida, la imagen no suplanta al concepto pero tiene las mismas facultades y el mismo derecho como dispositivo para pensar. En palabras de nuestro filósofo “...la imagen se convierte en pensamiento, es capaz de expresar los mecanismos del pensamiento, al mismo tiempo que la cámara asume diversas funciones que actúan como verdaderas funciones proposicionales” (1999, p. 87). Su inquietante idea de que las cosas son en sí mismas lumínicas, es decir, son en sí mismas imágenes, hacen parte de un régimen de visibilidad, convierte al ojo en una pantalla. Con lo anterior, se desvirtúan todas las analogías que sugieren que el ojo es un sustituto virtual de la cámara para aparecer como telón negro que refleja el afuera. “La cámara, con todas sus funciones proposicionales, es más bien un tercer ojo” (Deleuze, 1999, p. 97). Y en medio de este extraño artificio que convierte al cuerpo en una sala de cine, el pensamiento se hace en imágenes.

La clasificación de las imágenes en Deleuze avanza al punto de afirmar la existencia de imágenes del pensamiento, noo-signos, variaciones de la imagen-tiempo que permiten que el cine piense la realidad de un modo singular, a partir de la imagen como acontecimiento puro. Allí es importante resaltar que, para el filósofo, una representación de la realidad no se mide por su adecuación o por el uso de una teoría de la verdad, sino por su potencia para crear nuevas ideas, singularidades expresivas. Deleuze nos muestra que “La relación entre el cine y la filosofía es la relación entre la imagen y el concepto. Pero el concepto encierra en sí mismo una cierta relación con la imagen, y la imagen comporta una referencia al concepto: por ejemplo, el cine ha intentado siempre construir una imagen del pen-



samiento, de los mecanismos del pensamiento. Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario” (1999, p. 107). Y allí radica parte de la potencia para la existencia, sino de un cine filosófico, si de una filosofía en imágenes. Su trabajo es la creación de imágenes y, por medio de ellas, permite el pensar, la emergencia de ideas, pero no bajo el modelo del concepto como forma universal, sino bajo la singularidad de la imagen, bajo su condición irrepetible, como acontecimiento. Gracias a su capacidad de producir sentido de una manera privilegiada, el cine sugiere lo universal desde la inmanencia de lo singular.

Badiou, quien bien puede ser considerado el continuador de la obra de Deleuze en el terreno del cine, no solo afirma que el séptimo arte es un dispositivo de creación de imágenes, de bloques de movimiento-duración, sino que tras su estela, como en toda forma de creación, está la filosofía. Por ello se atreve a decir que el cine ofrece imágenes que van más allá de las imágenes. En otras palabras, una respuesta a la iconoclastia que por siglos ha manifestado la filosofía y al mismo tiempo una crítica a la imagen que no accede al pensamiento. El pensador (2004) señala que “...la filosofía atraviesa todas las artes, es diferente de todos, pero también está en todos, de modo subterráneo y la relación entre la imagen y el concepto sería precisamente esta relación subterránea” (p. 86). El resultado parece confirmar una visión anti-platónica del mundo de las ideas. Finalmente, para Badiou, las imágenes permiten la emergencia de ideas, y el cine crea ideas a partir de imágenes, pero estas no son los arquetipos formales platónicos, sino las singularidades que permiten pensar en un nuevo plano, en un nuevo territorio filosófico.

Un trabajo de Nora María Matamoros explora una tesis similar. A partir de una comparación entre el cine y la filosofía antigua sostiene que el análisis de la realidad que ambos medios realizan hace posible un mecanismo de ideación en las imágenes. Nos dice: “...se trata de un cine consciente de que el lenguaje es producción; por ello se distingue por ejercer, a través de las imágenes, un aspecto inventivo, un aspecto creador. Dicho de otro modo, se trata de un cine en que las imágenes nunca dicen lo que puede decir, nunca acaban en lo que representan” (citado por Matamoros, 2002, p. 183). Tal vez el cine filosófico, si por ello se supone un cine capaz de crear conceptos puros, no sea posible, pero sin duda el séptimo arte despliega el pensamiento, da forma a una filosofía en imágenes. Por ello nos quedamos con la definición que da del cine Badiou, haciendo referencia al trabajo de Deleuze: “El cine sería en el fondo, una filosofía sin conceptos” (2004, p. 89).



## Poéticas cinematográficas. El torso del espíritu

Un cine capaz de hacer emerger ideas a través de las imágenes, que propicia el pensamiento a partir de bloques de movimiento-duración, aliado de la filosofía que le provee conceptos y permite pensar, se ve sometido a una pregunta por los límites de su territorio. Esta pregunta, que bien puede parecer contingente e incluso accesoria, delinea el tipo de acercamientos a las potencias filosóficas del cine. De esta manera, el problema que amerita atención es saber si todo el cine es filosófico y, de no serlo, qué tipo de cine lo es o si el cine filosófico se reduce a algunas películas o a la obra de ciertos directores. En este caso, las respuestas también varían y, más allá de argumentos demostrativos, se encuentran ejemplos para sostener ciertas posturas, incluso las intuiciones de varios autores basados en tendencias estéticas o comparaciones con otras formas artísticas.

Thomas Wartenberg, por ejemplo, sostiene que la dimensión filosófica no es potestad únicamente de un cine que, en ausencia de una mejor categoría, se ha denominado 'cine arte' o 'cine culto' (dejando de lado la ambigüedad o la perversidad de estas dos etiquetas). Su trabajo se basa en las propiedades filosóficas de películas que pertenecen, en gran parte, a la industria hollywoodense. Y a partir de allí asegura que la naturaleza narrativa del cine bien puede ilustrar cómo hacer uso de herramientas filosóficas en obras que provienen de distintos sistemas de producción. Por otro lado, Nora Matamoros sostiene una tesis contraria según la cual los filmes aptos para un trabajo filosófico, en sus palabras, que propician un mecanismo de ideación, son los que pertenecen al cine de arte. En esta categoría alude al trabajo de los que han sido considerados grandes maestros del cine por sus contribuciones al desarrollo estético al introducir nuevos modos narrativos a partir de sus propias poéticas cinematográficas. Su trabajo se basa en la idea de que este tipo de cine se elabora desde un lenguaje simbólico propio para el acceso al pensamiento.

En medio de estas posturas que, a grandes rasgos, ubican la cuestión de un cine filosófico en dos extremos, y recordando la vieja disputa sobre si el cine es arte o industria, pueden aparecer otras justificaciones. Por ejemplo, asumir que una filosofía en imágenes depende de la capacidad de adaptar obras que proceden de otras artes en las cuales hay evidencias de un trabajo filosófico como la novela o el teatro. En ninguno de los casos se resuelve el problema en términos de categorías, ni se asume una postura sobre el cine en general, ni sobre las películas en particular como condiciones para un arte que despliegue un ejercicio filosófico.



Posiblemente aludiendo a un criterio de naturaleza en parte histórica, en parte poética, se desea avanzar por una vía que, sin reducirlo exclusivamente, considera al ‘cine de autor’ como un lugar propicio para un cine de naturaleza filosófica. Dicha figura, fruto del cine y la crítica francesa de la década del cincuenta (en especial la revista *Cahiers du Cinéma* y la *Nouvelle Vague*) recupera una difícil postura, sobre todo para la tendencia estructuralista que dominó parte de la segunda mitad del siglo veinte. Volcando su interés en el autor como productor textual, como el encargado de dar vida al acto creativo, se sugiere que existe un tipo de cine en el que los directores ofician como autores en la medida en que logran concretar una visión singular en sus películas. En otras palabras, sus imágenes urden un tipo de universo singular en el interior del dispositivo cinematográfico.

Noel Carroll recuerda cómo varios de los directores que han sido considerados cineastas de autor, fueron reconocidos por la fortaleza filosófica de sus obras. De este modo, bien señala: “...de algunos directores se dice poseen una visión filosófica. En la década del sesenta, cineastas como Bergman y Antonioni fueron considerados como existencialistas de la pantalla, disertando sobre la situación de la humanidad en un universo sin sentido, mientras, por otro lado, Bresson era considerado un teólogo del cine, tal como antes lo fue también Dreyer. Montajistas soviéticos, como Eisenstein y Vertov, hicieron avanzar la filosofía marxista por medio del séptimo arte, mientras los primeros trabajos de Lang fueron asociados con las filosofías deterministas y al cine de Ozu con la filosofía Zen” (2006, p. 381).

Deleuze, sin plantear este problema de manera explícita, privilegia a los grandes directores (alude entre líneas a la importancia del cine de autor) y, a la vez, sugiere que este tipo de poéticas afectan el movimiento general del séptimo arte. En alguna medida, cree en la capacidad de las poéticas para afectar la dimensión estética de un arte en todo su despliegue estructural e histórico: “...se precisan (dice Deleuze), monografías de los autores, pero hay que incorporar a esas monografías una diferenciación de los conceptos, de las especificaciones, de las reorganizaciones que ponen en juego al cine en su totalidad” (Deleuze, 1999, p. 97).

Sin reducir las posibilidades filosóficas del cine a la perspectiva del ‘cine de autor’, su justificación apela a un criterio de naturaleza poética. En otras palabras, se supone, tras la obra, la importancia de los directores que dan cuerpo a un cine capaz de potenciar las imágenes para que la filosofía circule en los circuitos de lo que Badiou ha denominado ‘bloques de movimiento duración’. Con ello se apela a una idea sencilla pero no por eso irrelevante. El cine es una materia expresiva con la potencialidad para que



el pensamiento emerja pero necesita de oficientes, de pensadores que den forma a ese material. En palabras de Wartenberg: “Cuando digo que el cine filosofa es solo una expresión rápida para afirmar que los directores son quienes están haciendo filosofía en y a través del cine” (2007, p. 12). Al igual que la filosofía necesita de filósofos para materializarse, el cine necesita de creadores para tener un cuerpo en imágenes. Lo cual no implica que un estudio del cine filosófico se reduzca a estudiar a los cineastas siguiendo sus biografías o sus declaraciones. En otro sentido, se apela a una lectura de las poéticas consignadas en sus filmografías para auscultar lo que Badiou llama ‘el subsuelo filosófico’ que yace en dicho arte.

Tal vitalización de las poéticas del cine operaría como un dispositivo genealógico capaz de rastrear, por lo menos en las obras de grandes directores, de aquellos que hacen parte del ‘cine de autor’, una filosofía en imágenes, un cine filosófico. Y el trabajo de la poética, en ese sentido, opera bajo las líneas abiertas por la obra capital de este terreno filosófico como es la *Poética* de Aristóteles. En la medida en que el trabajo del estagirita establece, como si se anticipase al cine, la capacidad mimética, al igual que la potencia narrativa (diégesis), ambas marcas de la producción de una obra, orienta el análisis del séptimo arte. Ello sin contar que el trabajo del estagirita pareciera delinear las tendencias de los géneros cinematográficos. Tanto epopeya, tragedia, como comedia son portaestandartes de las tendencias narrativas del cine clásico y parte del cine contemporáneo. Como bien lo señala Pedro Cano: “En el cine el género rey es la épica, la tragedia el más respetado, la comedia el más esperado” (1999, p. 22). Incluso, como bien sugiere su trabajo titulado *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para el cine*, el séptimo arte, por lo menos en su versión clásica, ha sido perfilado como si se tratase de una puesta en práctica de la poética de Aristóteles. Tanto así, asegura, que el concepto de mimesis, que implica el placer productivo y el ejercicio catártico de la recepción, tiene pocos lugares de aplicación tan ricos en matices como el cine.

No obstante, un estudio de las potencias filosóficas del cine apela a la poética como teoría filosófica para buscar el asilo necesario que dé pie al trabajo de un pensamiento en imágenes. Y allí es quizás la obra de Paul Valéry la que permite comprender la importancia de los análisis poéticos del cine de autor. A diferencia de Aristóteles, Valéry no se detiene en una reconstrucción detallada de los mecanismos que operan en una obra, privilegiando, como se sabe, a la tragedia griega. Su exhortación, no en contra del estagirita, busca restituir el honor filosófico de la poética dada la reducción sufrida (de este tipo de estudio) a un conjunto de reglas, normas



y esquemas, anquilosando su dimensión productiva. Su idea de la poética supone la importancia del trabajo de creación que da forma a una obra, la singularidad que permite que el espíritu se introduzca al interior de la materia. En sus palabras: “El hacer, *el poiein*, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegará a limitar ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu. Son aquellas que el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando, para tal fin, todos los medios físicos que pueden servirle” (Valéry, 1990, p. 108).

Desde la anterior perspectiva, Valéry, como si se anticipase a la obsesión estructural que supone que el mensaje poético es exclusivamente responsabilidad de las relaciones sintagmáticas, de las codificaciones semio-lingüísticas, pondera que no es posible comprender una obra sin la relación con el acto productivo, con la *poiesis* que la desata. Con ello, desea evitar la reducción de toda obra a un simple objeto. Es el espíritu el que se repliega en la materia dando cuerpo a su condición singular, de ahí que el interés por la poesía no se reduzca a una descripción de los sonetos, a la cantidad de palabras del poema, al género al que pertenece en términos históricos, sino a rastrear la voz que se deja oír, que se resiste a ser esquematizada y hace del espíritu el artífice oculto capaz de pensar. Valéry apostilla: “Llegamos a la conclusión de que hay que querer lo que se debe querer para que el pensamiento, el lenguaje y sus convenciones, que están tomadas de la vida exterior, el ritmo y los acentos de la voz que son directamente cosas del ser, concuerden y ese acuerdo exige sacrificios recíprocos, siendo el más natural aquel que debe consentir el pensamiento” (1990, p. 126).

Se espera, así, que una ruta que rastree en la singularidad de cada poética cinematográfica, en la obra de un cineasta de autor (quizás en otros cines también), sirva de dispositivo para una filosofía en imágenes. Más allá de una quimera, el cine filosófico reclama la voz de la filosofía para ese extraño rito de pasaje a la palabra, al texto formal. Las lecturas poéticas, en el fondo, permiten cierta glosa profunda, tal como las grandes obras filosóficas requieren segundas lecturas para extender el territorio filosófico. El cine, posiblemente, se encuentre a medio camino entre la poesía y la filosofía. Bien dice Cavell que el séptimo arte tiene la capacidad poética de refigurar cualquier objeto, como la poesía la capacidad de hacer mutar la palabra cotidiana en símbolo. Al respecto afirma: “En mi opinión, una visión natural del cine consiste en su capacidad para percibir cada movimiento, cada posición y, en especial, cada palabra y cada gesto humano, por fugitivos que sean, cargados de su poesía, o bien, de su lucidez” (Cavell, 2008, p. 40). Auscultar las peripecias cinematográficas, los extraños



periplos que ha recorrido un invento reciente en medio de cambios tecnológicos, revoluciones estéticas, crisis filosóficas, es trabajo para la poética. Perspectiva que sabe bien que un lenguaje expresivo depende del trabajo del espíritu que singulariza la materia, como de la mano de la filosofía que permite comprender, con su arsenal de conceptos, ese extraño mundo de sombras que, como previó Platón, condenaría al hombre a regresar una y otra vez al fondo de la caverna para ser, paradójicamente, iluminado.



## Referencias

- Aristóteles. (1999). *Poética*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Badiou, A (2008). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Badiou, A. (2004). Acerca de “Qué es tener una idea en cine” de G. Deleuze. En *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (pp. 83-92). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cano, P. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, España: Gedisa.
- Carroll, N. (2006). Film and knowledge. En \_\_\_\_\_ (Ed). *Philosophy of film and motion pictures* (pp. 381-386). Malden, USA: Blackwell Publishing.
- Carroll, N. (2008). *The philosophy of motion pictures*. Malden, USA: Blackwell Publishing.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredos matrimoniales de Hollywood*. Barcelona, España: Paidós.
- Cavell, S. (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Chateau, D. (2009). *Cine y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Cuevas, J.M. (2009). *Filmosofía. Cine y filosofía: cuestionando la realidad*. Madrid, España: Edición Personal.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Falzon, C. (2005). *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Feyerabend, P. (1993). De cómo la filosofía hecha a perder el pensamiento y el cine lo estimula. En *¿Por qué no Platón?* (pp. 167-180). Madrid, España: Tecnos.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. London, England: Wallflower Press.
- Grup Embolic. (2006). *Primum videre, deinde philosophari. Una historia de la filosofía a través del cine*. Valencia, España: Institucio Alfons el Magnanim, 2006.
- Hanson, K. (2006). Minerva in the movies. Relations between philosophy and film. En Carroll, N. (Ed). *Philosophy of film and motion pictures* (pp. 391-396). Malden, USA: Blackwell Publishing.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, España: Paidós.



- Matamoros, N.M. (2002, Enero-Junio) Cine y filosofía. El acto ideatorio como evento fílmico. *Signos filosóficos* (núm. 7), 175-188. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Paidós.
- Munstenberg, H. (1916). *The photoplay. A psychological study*. New York, USA: Appleton and Company.
- Perniola, M. (2002). *Hacia un cine filosófico*. En \_\_\_\_\_ *El arte y su sombra* (pp. 57-70). Madrid, España: Cátedra.
- Platón. (1980). *La República*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Rivera, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid, España: Espasa.
- Stiegler, B. (2004). *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia, País Vasco.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: Visor.
- Wartenberg, T. (2007). *Thinking on Screen. Film as philosophy*. New York, USA: Routledge.



## 2.

# Cines periféricos. Arte y sociedad tras la ideología dominante de Hollywood

La historia de los cines que se alejan de Hollywood, que de diferentes formas se resisten a la existencia de un *Modelo de Representación Institucional* (como bien describe Noel Burch [1995] al acto de sistematizar en un mismo sistema hallazgos narrativos, que se confunden con la idea de un lenguaje universal para el séptimo arte) no es reciente. De hecho, puede decirse que los inicios del cine, a pesar de sus relaciones mixtas con otras artes y procesos técnicos, se caracterizan por buscar modos inusitados de contar historias, de representar la realidad. Sin embargo, a finales de la segunda década del siglo veinte, aproximadamente, la sistematización de diferentes hallazgos expresivos da cuerpo a un modelo de narración que tiende a universalizarse y que opta por privilegiar cierto espíritu naturalista en la representación puesta en pantalla. En 1917, nos recuerda Bordwell (1997), se inaugura el cine clásico de Hollywood y, no sobra decir, su ideología representativa se expande por todo el globo y sus ecos siguen con vitalidad en el presente.

En dicha escalada de un Modelo de Representación Institucional (M.R.I.) es imposible desconocer que el desarrollo de nuevas cinematografías depende, directa o indirectamente, de sus lineamientos; ya sea como un patrón que orienta nuevos aprendizajes o como una resistencia directa a sus postulados, el M.R.I., originado en tierra americana, se convierte en la ideología dominante del cine. Si bien Burch (1995) sugiere que el séptimo arte no logra nunca escapar de dicho modelo, como si fuera una suerte de metafísica, es innegable que los intentos por violentarlo están presentes a lo largo de la historia del cine y tienen lugar en diferentes geografías. Las etiquetas de dichos cines se han multiplicado: cine de vanguardia, cine *underground*, cine independiente, cine alternativo, cine experimental, cine expresivo, cine de arte y ensayo y otras más. Queremos, para hacer referencia a algunos de estos momentos de resistencia a la ideología de Hollywood, hacer uso de la figura: 'cines periféricos'.



Esta etiqueta tiene, para efectos de análisis, un significado topológico. La periferia, en calidad de contorno geométrico, rodea y se extiende alrededor de un centro virtual. Su existencia siempre está referida a un eje sobre el cual expande sus propios espacios. De allí que el M.R.I., el cine clásico de Hollywood, el cine devenido ideología de la representación naturalista, opere como el centro para comprender las formas periféricas del séptimo arte. No obstante, no es una etiqueta simplemente geográfica (de allí que la topología contenga también espacios simbólicos). La periferia no está dada solo por coordenadas del globo. Claro, hay cines periféricos en relación con la distribución del orden mundial, por ejemplo los cines africanos. Pero una topología presente en la periferia recurre también a la posibilidad de que la distancia de un centro tenga lugar en un mismo espacio físico, por ejemplo, el cine *underground* americano (periferia de la era dorada de Hollywood).

Se desea, entonces, explorar la relación arte-sociedad desde una perspectiva post-marxista (a partir de una estética materialista) presente en cuatro casos de cines periféricos que, en gran medida, atraviesan el grueso de su historia: las vanguardias de la década del veinte (Surrealismo y Cine-ojo), el Cine *Underground* americano de la década del sesenta, el Nuevo Cine latinoamericano (Tercer Cine y Cinema Novo) y, por último, el Cine Independiente americano de finales del siglo veinte impulsado por el Sundance Institute.

## **Vocaciones realistas.**

### **El peso de la infraestructura cinematográfica**

Uno de los rasgos claves para comprender el desarrollo de las relaciones entre arte y sociedad, en el interior del cine, es su tendencia realista. Dado que este medio expresivo aparece a finales de un siglo marcado por la industrialización y, en efecto, opera a partir de una máquina (el tomavistas), su dinámica se soporta en un nuevo modelo de creación artística que, como bien sugieren Marx y Engels (1969), depende de la infraestructura, de las condiciones materiales y de sus relaciones de producción. Su vocación, aparentemente natural, de mostrar la realidad de una forma desnuda (la cual hereda de la literatura decimonónica) no es la garantía de una estética realista. Allí, a lo sumo, se ve convocada una tentación naturalista que, rápidamente, es sistematizada por Hollywood en la consigna: “el cine es igual a la vida”, es testimonio del día a día, es reflejo especular de la cotidianidad.

Sin embargo, deseamos seguir las potencias del realismo como base del trabajo cinematográfico pero desde la clave de los trabajos post-marxistas.



Y, en gran medida, el realismo no es el reflejo de una aparente realidad natural sino la representación de la lucha de clases (Marx y Engels), los mundos singulares y universales unidos en la particularidad estética (Lukács), el único modo de existencia de la realidad en calidad de arte (Marcuse). Lo realmente interesante es que tras todos los ecos de las posturas artísticas, presentes en la obra de Marx y Engels (1969), se ha desplegado un modo de comprender el cine (Lukács 1971, Adorno 1983, Benjamin 1973, Bárbaro 1977, Aristarco 1968, Chiarini 1956) que denuncia como falso realismo al trabajo propio de Hollywood. Las películas producto del M.R.I no pueden ser comprendidas como obras de arte sino como ideología. Ideología basada en estrategias naturalistas que, en gran medida, impiden el papel genuino del arte, bajo esta óptica, que es resistir a los excesos de poder, promover la lucha de clases, oponerse a cualquier cristalización de la historia, criticar la sociedad. De esta manera, quisiéramos sugerir que son los cines periféricos los que han logrado, con diferentes estrategias poéticas, mantener viva una estética realista en una clave, que si bien no corresponde a un marxismo ortodoxo (como sugiere lúcidamente Marcuse) sí permite que la relación arte-sociedad tenga la vitalidad de la crítica, la capacidad de cuestionar el gran sistema industrial del cine y, de paso, la sociedad capitalista.

No es extraño el zanjado debate sobre la naturaleza impura del cine. Arte o industria ha sido el origen de un difícil altercado condenado a polarizaciones o síntesis imposibles. Sorlin (1985) sugiere que el cine es un medio bicéfalo. Extraño cuerpo con dos cabezas que necesitan sincronizar sus ideas. Chiarini (1956), continuador del legado marxista, no duda en señalar que es necesario separar el cine como proceso industrial que depende de los medios de producción, del sistema económico, de las fuerzas de trabajo, del filme como producto y obra que emerge como proceso superestructural y que tiene la bondad de ser arte: “El film es un arte, el cine es una industria” (Citado en Aristarco, 1968, p. 325). Lo interesante del debate es que la mayoría de autores que trabajan bajo la estela de Marx y Engels, por no decir todos, comprenden el arte como un modo de combate social. De allí la idea de arte revolucionario, arte de la liberación o luchas artísticas. Así, es artificial una separación entre arte y sociedad. Ambos son procesos, el primero trabajo, el segundo estructura, que necesariamente están entrelazados, operan bajo un ejercicio dialéctico que conduce a la crítica, a la resistencia, al cuestionamiento ideológico.

Si bien, como mostraremos más adelante, los autores que han seguido la pista del trabajo marxista (Adorno, Lukács, Marcuse) ofrecen nuevos puntos de vista y cuestionan algunos elementos centrales del trabajo del



Marx y Engels, por ejemplo la lucha de clases como razón de ser del arte, mantienen viva la idea de los trabajos artísticos como modos de cuestionar la ideología dominante. Para ambos pensadores era indudable que el arte tenía un compromiso de naturaleza política. El artista tenía un compromiso con un realismo socialista y su obra era un trabajo de vanguardia capaz de cuestionar la sociedad capitalista, hacer evidente las contradicciones de la vida social.

En otras palabras, el artista refleja la lucha de clases en su trabajo, por eso la representación no es de orden naturalista sino que opera bajo una suerte de realismo que muestra el movimiento de la historia, la resistencia del proletariado a la burguesía. Uno de los elementos claves que se puede rescatar de sus trabajos es que el arte depende de los cambios de época, de las transformaciones históricas. Por ello, al desarrollo de las fuerzas productivas le es inherente un nuevo tipo de arte (los cambios de infraestructura determinan mutaciones en la superestructura). El cine, en este caso, es la expresión de un cambio en las fuerzas de producción que pasan por el dominio industrial, el mercado, la plusvalía. En gran medida, una crítica marxista debería ir dirigida contra el sistema de producción americano que reduce el cine a una mercancía y sus capacidades estéticas a un sostenimiento de la ideología dominante (en términos de industria cultural, dicha crítica es la que establece la Escuela de Frankfurt en boca de Adorno y Horkheimer).

Lo interesante, entonces, es el giro que puede detectarse en algunos de los autores herederos de Marx quienes reconocen al cine como un arte genuino. La clave, como ya hemos sugerido, está en su papel combativo y en abrazar, de diferentes maneras, un realismo expandido, una lucha contra la ideología en sus diferentes manifestaciones. En esta clave lo primero que debe reconocerse es que el cine, como todas las artes, tiene una dimensión material y es fruto de una dinámica de trabajo. Su condición industrial no es un impedimento (en otra vía es su condición de época) para el despliegue artístico.

El arte, en calidad de superestructura, nos recuerda Marx, no es posible sin la infraestructura económica-productiva. “La concepción marxista identifica fuerza de trabajo y capacidad creadora, la actividad del artista no es sino fuerza de trabajo que puede desarrollar libremente, fuerza de trabajo no enajenada” (Bozal, 1999, p. 171). En el fondo, se reconoce que el artista está inserto en la dinámica social, depende de la infraestructura, lo cual es notorio en un arte con un despliegue industrial amplio como el cine (en especial en sus orígenes, dado que con el tiempo se han abaratado los cos-



tos de producción) pero dicha condición no implica que su trabajo tenga que ser un reflejo ideológico; la capacidad desestabilizar el sistema, desde dentro, sería su principal tarea.

No es difícil ver en este panorama la discusión sobre la autonomía del arte que tiene altos desarrollos en la estética del siglo XVIII (principalmente en la Crítica del Juicio de Kant). Sin embargo, no se trata de suponer que un arte comprometido sea un arte que pierde su autonomía. Por esta razón se sueña con la capacidad de un artista que, en las condiciones materiales de su época, tenga la autonomía para su trabajo creativo: "...el arte es autónomo, pero no independiente. Tiene una realidad propia, autónoma, pero no puede independizarse de esa realidad espiritual que lo constituye. En cambio sí puede, y a veces debe, ser independiente de determinadas realidades materiales" (Clavell y Sánchez de Alva, 1975, p. 194).

El desinterés manifestado por Kant, que se traduce en una separación con el espacio social, no puede sostenerse. Autonomía creativa no implica independencia de la historia. De allí que Marx y Engels aseguren que "... el medio de producción de la vida material condiciona el proceso social, político, espiritual de la vida. No es la consciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que es, al contrario, su ser social lo que determina su consciencia" (1969, p. 25). Por eso se desprende la fuerte crítica de ambos pensadores a la idea de un arte universal, pues de existir, dicha idea equivaldría a arrancarlo de sus condiciones históricas, borrar su relación con una infraestructura material. No puede concebirse una independencia de los modos de producción, si bien se reconoce la autonomía de su trabajo creativo en perpetua tensión con los modelos dominantes. Así, la tarea del arte, tal como lo comprende todo el trabajo post-marxista, es oponerse, estar en desacuerdo, cuestionar su propio momento histórico. Su justificación radica en mostrar lo que la ideología oculta, el maquillaje de una realidad disuelta por un modelo histórico concreto.

Autores que desarrollan análisis sociológicos del cine, como Jarvie (1974) o Sorlin (1985), no dudan en sostener que la representación cinematográfica siempre está atada al marco de las sociedades. En general, cada modo de representar la realidad jamás se reduce a un tipo de naturalismo, menos a una imagen desnuda en su totalidad. Lo que se representa es lo que una sociedad concreta considera representable. En otras palabras, siempre hay un inconsciente social tras cualquier representación. De allí que no sea difícil pensar que Hollywood ofrece una ideología naturalista porque es el eco de un tipo de sociedad cuya ideología supone un dominio de la naturaleza. Lo interesante es que tras este tipo de perspectivas cualquier tipo de filme,



independiente de sus temas (las historias que pone en pantalla), siempre lleva consigo la marca de la sociedad en la que está inscrito en términos históricos. Ello, en parte, permite disipar el mito de que una película que tenga afinidad con cierto realismo, llámese socialista o no, debe mostrar conflictos políticos, guerras de liberación o temas similares. Esto es importante para poder pensar en ciertos cines periféricos que, en apariencia, no se podrían ubicar en las coordenadas de un arte combativo porque sus temáticas no responden a este prejuicio.

Umberto Bárbaro (1977), uno de los principales teóricos del cine heredero de Marx, dedica gran parte de su arsenal académico a mostrar cómo el cine es un arte que pone en obra todo el legado marxista. Arte combativo por derecho propio, sabe que el realismo no es una opción estética entre otras sino el único camino genuino de lo artístico: "...el realismo es no una forma de arte, sino el arte, mientras que son pseudoartes todas las manifestaciones que alejan el arte de la realidad, es decir, que no conocen, reflejándola, la realidad, y no contribuyen, por esto mismo, e incluso solo por esto, a su transformación..." (p. 285). Y no solo resuena la vieja consigna de batalla que caracterizó la obra de Marx, destinada a no seguir haciendo representaciones de la realidad en favor de un acto de cambio o transformación, sino un modo de comprender la realidad de una forma dinámica. Finalmente, un arte realista, el realismo en el cine, no supone enfrentarse a un sustrato de realidad como si fuere un magma in-moldeable. En otra vía, busca reconocer sus contradicciones, sus mutaciones, sus conflictos para hacer preguntas, cuestionar y posibilitar nuevas respuestas, otras alternativas.

Bárbaro llama la atención sobre el hecho de que la discusión sobre si el cine es o no arte responde a una dinámica de clases en la cual los más reaccionarios o conservadores han querido negarle sus potencialidades a razón de su cercanía con el espectáculo. Y no duda en señalar que, en manos del capitalismo, las virtudes del cine tienden a ser diezgadas a partir de productos seriales, formatos alienantes y otras estrategias que buscan generar efectos premeditados en una masa que reclama el sopor de la enajenación. Pero muchos filmes logran, precisamente, llevar a la pantalla una crítica a su propia prisión capitalista gracias a que pueden generar lenguajes de resistencia y al hecho de que el público tiene acceso, como clase, a otras lógicas capaces de ofrecer una visión alternativa. "Si los aparatos del cine son como las máquinas y están fuera de la relación estructura-superestructura, los filmes son hechos artísticos, su lenguaje es un lenguaje artístico; son parte de la superestructura" (Bárbaro, 1977, p. 263). Dicho lenguaje,



herramienta del artista en una infraestructura industrializada, permite la creación de imágenes, incorporales que, si bien se soportan en procesos materiales, gozan de autonomía para criticar los modos de la estructura dominante, la vida social de los cuales derivan.

Como ya mencionábamos, Guido Aristarco (1969), otro de los grandes teóricos del cine marxista, hace eco de las posturas de Bárbaro y ofrece una defensa desencarnada del papel de la visión de Marx para comprender el cine. Una de sus más interesantes tesis es que no puede sostenerse la incompatibilidad entre el arte y la política, como si perteneciesen a espacios sociales incomunicables. De ser cierto, señala, no existirían muchos géneros que se inspiran en los desequilibrios sociales. “El cine, sobretodo, ha sido siempre político o de tendencia; de manera más o menos abierta, siempre ha sostenido, apoyado o implicado ésta o aquella idea, hasta en los llamados filmes de evasión” (p. 31). Lo anterior no implica negar que las ideas dominantes circulen en el cine, en particular en la industria americana que se encuentra en manos de los grupos de poder económico. En alguna medida, impele a buscar nuevas ideas, formas combativas al interior de los cines periféricos. Se reconoce su dimensión artística, no por su grado de objetividad en el reflejo de los conflictos sino, al igual que lo sugiere Bárbaro, por su capacidad de transformar la praxis social.

De esta forma, Aristarco señala que tampoco se trata de que un filme, para garantizar un trabajo de naturaleza artística, ponga en pantalla conflictos políticos, desigualdades, grupos marginales, injusticias sociales. Muchos casos, de este tipo, terminan por empobrecer sino por desfigurar las contradicciones sociales porque son construidos a partir de la ideología dominante. De allí que no es extraño que el autor desprecie la producción de Hollywood, interesada en retratar a las comunidades indias, objeto de abusos en el proceso civilizatorio. A sus ojos, los indios terminan victimizados, minimizados, excluidos del verdadero desarrollo histórico-social. En esa misma línea, Aristarco también combate algunos movimientos de vanguardia que, como veremos, hacen parte de los cines periféricos, aduciendo que la exaltación virulenta de ciertos desequilibrios sociales no produce cambios reales en la praxis al no ser objeto de una verdadera revolución. “De poco sirve la náusea por las huecas comodidades del bienestar burgués, sin el soporte de la dialéctica materialista... Muchas películas, y no solo las de vanguardia, dan hoy la espalda al hombre, se tragan con los ojos un universo crudo, despachan con un par de frases la vida y la revolución, hunden el yo en la objetividad” (Aristarco, 1969, p. 60, 116).



Sin duda, Marx goza de una enorme salud en la teoría del cine de Aristarco. Su fuerte crítica, incluso a manifestaciones que tienen un fuerte compromiso artístico con la crítica al desarrollo social, se sostiene sobre la necesidad de no perder de vista que el arte debe permitir la lucha de clases. Sin un genuino cambio producido por el cine en el seno de la historia, jamás podrá haber arte en una película. Rasgos que en el fondo son casi irrealizables en el cine sino se entiende como pretexto para la revolución, como se sugiere en parte en la teoría del Tercer Cine argentino. Aristarco apostilla: "...los filósofos solo han interpretado el mundo de maneras diferentes; pero se trata de transformarlo. Sustituyamos al filósofo con un director de cine... el cine además de poder interpretar el mundo de diferentes maneras, puede justamente contribuir a transformarlo oponiendo a las concepciones fatalistas, una concepción de la filosofía precisamente entendida como filosofía de la praxis" (1969, p. 119).

No queremos, empero, abrazar una posición cripto-marxista como la de Aristarco, si bien compartimos su idea de la filiación arte-política como un gesto natural del cine. De todos modos el cambio social sigue siendo un cometido de la relación arte-sociedad, en especial cuando se piensa el realismo como un retrato de las contradicciones presentes en la historia. Nos gustaría retener de su dura crítica un par de estrategias. Una primera, es el trabajo didáctico en un modelo socialista que supone mostrar las contradicciones propias de la realidad a través del filme como un tablero de exposición; la segunda, es la ironía que, si bien no puede eliminar la desigualdad, es capaz de criticar al sistema desde su interior. En ambos modos, sugiere Aristarco, el cine contribuye a mostrar una imagen cósmica (idea heredada del punto de vista estético de Lukács): "...la obra cinematográfica, como toda obra de arte, excluye cualquier dualismo y multiplicidad, y vive dentro de la unidad de su forma absoluta" (1969, p. 326). Como ilustraremos más adelante (véase el análisis del trabajo de Lukács sobre el cine), en el terreno del arte las herencias del realismo socialista de Marx y Engels conducen a cuestionar los formalismos como base del trabajo creador, en la medida en que desligan las obras del suelo histórico. Una obra que únicamente vale por su forma no puede contribuir a la crítica ideológica. Claro, si la forma revela las contradicciones sociales tendría que afirmarse, bajo esta escuela, que no es una forma vacía sino contenido encarnado.

La idea de realismo supone un privilegio de los contenidos pero no un desprecio por la forma. Lo que hace valer el trabajo formal es la capacidad de dar cuerpo a contenidos que permitan: la lucha de clases, la



crítica ideológica o la resistencia al sistema. Por ello, no es difícil pensar que un autor como Kracauer (1989), asociado a la escuela de Frankfurt y con evidentes tendencias marxistas, sostenga que las cualidades realistas del cine radican en su capacidad de representación fisicalista. Heredero de la fotografía, el cine, dice Kracauer, redime la realidad física gracias al uso de un ojo mecánico que corrige las limitaciones del ojo humano: "...el cine está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física y por consiguiente desplaza hacia allí su centro de gravedad" (1989, p. 51). Por ejemplo, el cine es propicio para mostrar movimientos extremos, al igual que para amplificar escenas microscópicas o el desarrollo del tiempo en escalas anti-naturales. Y para que pueda existir la redención de la realidad, la vocación realista privilegia contenidos, algunos más cinematográficos que otros, sobre el trabajo formal. Si bien dicha postura se vuelve excesiva al sugerir que ciertas técnicas serían impropias en el cine, va a ser clave para pensar cómo los cines periféricos cuestionan el M.R.I. cuando muestran la realidad de un modo que no es sino accesible al cinematógrafo y su vocación por la realidad en una clave materialista.

Francesco Casetti, teórico e historiador del cine italiano, nos recuerda que esta línea, asociada a la idea de un realismo artístico, desarrollada bajo la estela de Marx y Engels (con sus más altos picos en la obra de cripto-marxistas como Bárbaro, Chiarini y Aristarco), concluye con una defensa de la realidad en contraposición a la ideología. Dicho de otro modo, una de las principales virtudes de la relación arte-sociedad en el cine es mostrar que la realidad ha sido diluida en las ideologías dominantes y que las obras de arte tienen que mostrar otros modos de construir y desplegar lo real. En gran medida, se ha de declarar una muerte del cine como representación naturalista. "Cuando el cine trata de calcar el mundo, lo que está haciendo es calcar una imagen predeterminada" (Casetti, 1994, p. 217). Bien sugeríamos, con Jarvie y Sorlin, que toda película representa lo que la sociedad en que emerge considera representable. Ahora, lo interesante de un cine capaz de ser combativo, con la voluntad de producir un trabajo creativo no enajenado, subyace en analizar sus propios modos de producción (tanto sus condiciones materiales –infraestructura–, como sus lenguajes –superestructura–). La capacidad de juzgar su propia existencia, de hacer un ejercicio autorreferencial, ha logrado mostrar la ideología en que se erige. Y, sin duda, gran parte de los cines periféricos logran alcanzar un status artístico precisamente porque cuestionan el M.R.I., la ideología dominante del mundo capitalista encarnada en las tácticas narrativas de Hollywood.



## **Las postrimerías de Frankfurt. La maldición del mercado**

La denominada Escuela de Frankfurt ha continuado, con sus propias contribuciones, el impulso del trabajo de Marx y Engels en lo que respecta al análisis de las sociedades actuales. Comparte, como base, la crítica al modelo capitalista y analiza la dinámica social del siglo veinte que se convierte, en gran parte, en la realización de las predicciones marxistas respecto a la lucha de clases, el triunfo de la ideología burguesa y el modelo económico basado en la plusvalía. En esa misma línea, trabajan por la instauración de un modelo socio-económico diferente; de ahí sus ácidos análisis del presente basados en la lógica del socialismo y la posibilidad de una sociedad sin clases. Más allá de todo esto, la Escuela de Frankfurt aportó con el análisis de los fenómenos alienantes (como los medios de masas) producidos por una sociedad que de la producción pasa al consumo de bienes materiales e inmateriales: “A la escuela de Frankfurt le desagrada la cultura de masas, no porque fuera democrática, sino precisamente porque no lo era. La noción de cultura popular, afirmaba, era ideológica; la industria cultural suministraba una cultura falsa, reificada, no espontánea, en vez de la cosa real. La vieja distinción entre cultura alta y baja prácticamente se había desvanecido en la barbarie estilizada de la cultura de masas” (Jay, 1974, p. 353).

Por ello, como antes sugeríamos, tiene lugar la dura crítica de Adorno y Horkheimer (1988) al cine en términos de industria cultural. Como bien lo diagnostica Stam: “La escuela de Frankfurt estudió el cine como sinécdoque, como emblema de la cultura de masas capitalista, desplegando un enfoque dialéctico que prestaba atención simultáneamente a cuestiones de economía política, estructura y recepción” (2001, p. 89). La principal oposición al estatus artístico del cine radica en que los medios masivos de comunicación transforman el orden de producción, distribución y consumo de los bienes culturales. Palabras más, las bellas artes y las artes populares entran en una dinámica de mixtura que perjudica los valores artísticos provocando un debilitamiento de los valores de culto. De allí la famosa lectura de Benjamin (1973) que revela cómo el cine rompe la condición aurática del arte en favor de su valor expositivo. Destruída la dinámica tradicional del arte por la gran oferta mediática, los nuevos productos culturales, entre ellos el cine, desdibujan los valores tradicionales del arte. Adorno y Horkheimer piensan que las representaciones de obras clásicas en el cine rebajan el papel genuino de estos trabajos al estandarizarlos en formatos propios de la industria cultural. Sin embargo,



la visión de Benjamin termina por mostrar que las obras mediadas por la reproducción técnica, caso emblemático del cine, representan precisamente un cambio en los modos de producción estética. Quizás sea de interés señalar que en su postura se reconoce la idea de Marx y de Engels de que cada arte depende de las condiciones materiales, la infraestructura de su tiempo.

El verdadero reto radica en pensar un arte que por su condición industrial se convierte en mercancía. Y, en gran medida, la figura del artista se ve puesta en jaque, termina operando al servicio del sistema. Para ello se abraza la idea de un arte combativo. En sentido estricto, la Escuela de Frankfurt comprende el arte como una antítesis de la sociedad. Su carácter es necesariamente opuesto al sistema. Como lo afirma Entel: “El arte estaría en una relación de diferencia con la existencia; ésta última no es obra de arte, pero sin embargo, es la que la crea” (1999, p. 176). No obstante, como rasgo diferencial no abraza una perspectiva estrictamente realista tal como sucede en el cripto-marxismo italiano (Bárbaro, Aristarco, Chiarini). Su preocupación gira sobre el problema formal del arte (más que sobre su tendencia realista), lo cual le debe permitir reconocer en los mecanismos, técnicas, tratamiento material, la capacidad de oponerse, así sea infructuosamente, a la sociedad de su época. No es extraño que se tenga una visión positiva sobre las vanguardias (criticadas por algunos cripto-marxistas) en la medida en que su lenguaje permite luchar contra el arte como un reflejo natural (emanado del espacio social) en tanto exploran libremente en el plano formal-expresivo. “El arte del siglo veinte, especialmente con experiencias vanguardistas y sus antecedentes, no brinda una imagen reconciliada del mundo, una imagen bella. Por lo tanto las obras de arte desestetizan, si se quiere, como respuesta a un doble movimiento: un mundo contemporáneo concebido como decadente y la creciente presencia de las industrias culturales que tendería a imitar el mundo como existe” (Entel, 1999, p. 185).

Independiente de algunas discrepancias hay algo central que la Escuela de Frankfurt mantiene en común con los puntos de vista marxistas más duros: no comprende el arte como la solución a un problema, ni como la garantía de un mejor futuro. La dialéctica presente en un materialismo estético no busca síntesis, sino hacer evidente las contradicciones. Para las posturas frankfurtianas el arte es un trabajo hecho por rupturas, fisuras, rompimientos. Su papel, en gran parte, es destruir el sistema, hacer visibles sus tensiones internas. Sin embargo, este proceso, lo cual reconoce la escuela, no permite borrar la base de dicho sistema. Finalmente, toda obra de



arte es mercancía, a pesar de sus modos de combate, lo cual en el caso del cine se hace evidente en las películas que se rehúsan a pasar por el circuito comercial pero necesitan de capital para su existencia. Esta condición es la que imposibilita el sueño de un arte fuera de la industria. No resta más que reconocer el fracaso, el hecho de no poseer, de pleno, la garantía de otra realidad.

## **Adorno, Lukács, Marcuse. La revolución sin pólvora del cine**

Si bien Adorno es uno de los principales miembros de la Escuela de Frankfurt, la originalidad de su pensamiento y sus duras posturas críticas hacen de él una figura que no puede reducirse a ser simplemente una pieza más de un sistema de pensamiento colectivo. Su trabajo, por derecho propio, goza de un lugar especial en las discusiones estéticas contemporáneas. A pesar de la distancia con el cine, Adorno escribió, junto con Eisler (1981), un libro dedicado a meditar los intercambios entre la música (de naturaleza a-tonal, propia de un trabajo vanguardista) y el séptimo arte. Si bien allí se interesa por problemas de composición y ritmo, presentes, en general, en ciertos filmes experimentales, su distancia con el valor artístico del cine se mantiene incólume. Quisiéramos recuperar algunas de las principales posturas de su teoría estética (1983) para mostrar que ciertos cines (para nuestro caso, los periféricos) no son incompatibles con su modo de comprender el arte en medio de sociedades dominadas por el capitalismo. Dos lapidarias frases revelan las líneas programáticas de su postura: “el arte es una promesa quebrantada de felicidad” y “quien goza frente a una obra de arte de modo concreto es un hombre trivial”.

Como es sabido, Adorno propone una visión negativa del arte. Dicha negatividad se resiste a la idea de un arte afirmativo. La negatividad supone que el arte, a pesar de sus esfuerzos, no garantiza un cambio social real y su papel no es otro que el de auspiciar una transformación que no puede realizar. Dicho de otro modo, en el arte se da un doble proceso: primero de ruptura con la sociedad, de corte con lo existente; segundo, de impotencia frente a su objetivo, de incapacidad de romper con el presente que denuncia. Si esto ocurriera, si se integrara al sistema, su papel combativo sería anulado. De allí que la primera frase de batalla cobre sentido. Si el arte genuino ofrece un mejor futuro, cierta felicidad, que rápidamente puede asociarse con los finales felices (nota común del cine Hollywoodense) su materialización debe ser truncada, rota. De no ser así, el arte borraría su propia naturaleza que es oponerse a la sociedad.



En cierto sentido, como sugiere Jiménez (2001), el arte posee un carácter enigmático en la teoría de Adorno. Su posibilidad de violentar a la sociedad ocurre porque sus propios lenguajes desafían los modelos con que el público accede a sus violencias formales. Si replicara estructuras ya asimiladas, propias de la alfabetización de la industria cultural, solo haría eco de una ideología. En medio de ese tipo de fisuras su capacidad formal se aleja de cualquier reflejo, de toda ideología naturalista. En otra línea, envuelve a quien lo aprecia en un territorio desconocido, por ello se debe buscar la clave para revelar sus misterios en otro lugar, fuera de las mismas obras: “Por una parte, el arte revela, por su existencia misma, un no-existente posible, pero simultáneamente demuestra la imposibilidad de lo posible” (Jiménez, 2001, p. 152). Una negación de las obras, como duplicados del mundo, implicaría que el cine perteneciente al M.R.I. no pasa el examen de la perspectiva de Adorno. Dicho cine mimetiza una realidad para que, aparentemente, concuerde con la propia visión de la vida social de los públicos. En otras palabras, el cine americano convierte a su lenguaje en una experiencia falsamente natural (como bien delata Burch) lo cual implica que no es posible el trabajo de crítica social si la dimensión expresiva no se convierte en enigma. “Las obras de arte estructuran lo inestructurado; hablan en su lugar y lo violentan; entran en colisión con ello al ser consecuentes con su propia estructura de realidad hecha. La dinámica que cada obra encierra en sí misma en su lenguaje” (Adorno, 1983, p. 242).

Podría decirse que la preocupación por un lenguaje que cuestiona las formas institucionalizadas, el modelo dominante de representación, acarrea la existencia de una pieza clave en la teoría estética de Adorno que él denomina ‘contenidos de verdad’. Estos no son otra cosa que nuevos escorzos de lo real materializados gracias al trabajo formal, un plano expresivo que riñe o choca con las formas estandarizadas, ideologizadas, en tanto se valen de sus propios medios de fabricación para anticipar el porvenir. “La obra de arte realmente conseguida es aquella cuya forma procede de su contenido de verdad; no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llegó a ser, de su carácter artificial” (Adorno, 1983, p. 248). Es la forma que se resiste a lo social (propia de un arte que no es un reflejo sino un combate) la que hace evidente nuevos contenidos para comprender las potencias de lo real. Podría decirse que el cine sería arte si tiene la capacidad negativa de evitar la enajenación, de no crear productos cosificados que desemboquen en la alienación de los públicos, para dar cuerpo a nuevos ‘contenidos de verdad’. Esta pista puede rastrearse en los cines periféricos, en especial en las vanguardias (entendidas por Adorno como modos de



resistencia), gracias a que sus obras privilegian formas de lenguaje que no son ideologías de lo real sino aperturas a lo posible.

La afirmación “quien goza frente a una obra de arte de modo concreto es un hombre trivial” remite al reconocimiento de que la obra, como fruto de un trabajo creativo, implica también un esfuerzo por parte de quien la interpreta. Lector, espectador, público se enfrentan a un lenguaje que formalmente no puede corresponder a la ideología en la cual se encuentra situado. Y allí el gozo no es un camino posible. Una ruta que conduzca al placer automático, alienante, propio del cine de Hollywood que recompensa con finales felices, no cabe dentro del movimiento negativo del arte. Como lo sugiere Menke: “Adorno presenta el placer de la diversión como la experiencia de una identidad, una imitación o una repetición, en un estado de distracción. Es el placer del reconocimiento automático. Es contra ese carácter del placer sensual contra el que se opone la negatividad estética” (1997, p. 32). Quien interpreta sufre, pasa por una experiencia tortuosa, es más, por un tipo de lectura condenada al fracaso, la promesa de otra realidad irrealizable en el arte. Extraña dinámica que desafía la experiencia estética y, más allá de la belleza, reconoce el valor del displacer: “...tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas” (Adorno, 198, p. 25). No es difícil pensar que gran parte del trabajo de los cines periféricos redundaba sobre la violencia del lenguaje establecido por Hollywood y que la respuesta del público ante sus formas se acercaba al displacer de una violencia ejercida sobre sus modos de recepción convencionales.

A diferencia de Adorno, Lukács (1966, 1967), ilustre filósofo húngaro de filiación marxista, nos ofrece una visión afirmativa del arte. Es decir, la tarea del arte es afirmar la realidad presentando un modo de unir los fragmentos irradiados en un nuevo todo capaz de proporcionar sentido a la dispersión, al caos cotidiano. Su creencia es que allí no se quebranta la promesa de nuevas realidades posibles. Si bien la obra de arte, en su trabajo, opera como un reflejo de lo real, lo cual le permite afianzar la ya mencionada idea de un realismo socialista, dicho reflejo no es un acto natural, no es una copia desnuda, por el contrario, está mediado por el ejercicio material que arrastra sobre sí un ejercicio antropomorfizador. Esto no significa que el arte simplemente dé forma humana al cosmos, como si fuera una deidad que se vale de lo estético. En otra clave, logra desplegar lo real en la lucha entre los materiales, la dimensión histórica y la capacidad de trabajo creativo del artista. Por consiguiente, no solo como vocación, sino como imperativo, todo arte posee una misión social que, idealmente, implica las



búsquedas del hombre por no caer preso de una ideología naturalista, de un mundo sin la mano del hombre que produce y es producida en pro de su propia liberación.

Quisiéramos retener de la perspectiva de Lukács, en favor de un trabajo realista, su interés por la noción de *particularidad* que permite una tipificación artística capaz de posibilitar el acceso de los públicos a lo que ofrecen las obras. Siguiendo de cerca la idea de Marx en torno a un arte no universal, nuestro autor señala que las obras no pueden reducirse a la *generalidad* reservada para la ciencia. Ninguna obra es general porque dicho gesto equivaldría a anular sus propias condiciones históricas y materiales. Sin embargo, la obra tampoco se sitúa en la más extrema singularidad, pues ello equivaldría a que es poco o nada lo que puede decir si no convoca más allá de sus propias determinaciones concretas. Su propuesta es la *particularidad* como condición del arte. Dicha condición comparte los rasgos individuales de lo *singular*, lo cual impide que la obra sea objeto de modelos y, al mismo tiempo, goza de las bondades de la *generalidad* lo cual permite abrazar un espectro común, propio del sueño de universalidad. “De la naturaleza antropomorfizadora del poder estético se desprende que la generalización no puede ser arbitraria (no puede aferrarse a la particularidad de lo singular), ni puede abstraer hasta llegar a lo general (ser una generalización científica), sino que fija lo particular como significancia histórico-social del *hic et nunc*” (Lukács, 1966, p. 237).

Dicha *particularidad* permite una tipificación que opera como gesto del arte para promover su propia comunicabilidad. Se puede convocar a hombres diferentes a partir de situaciones concretas para dejar traslucir problemas comunes. En dicha dinámica opera el lenguaje del arte para crear, gracias a su flexibilidad, maleabilidad, otro modo de reflejar la realidad. La *particularidad* puede introducir, en las ideas generales, las marcas de un trabajo concreto y, al mismo tiempo, permitir que una situación irrepetible sea motivo de celebración universal. Los lenguajes de cada obra ofrecen un medio común (homogéneo, dirá Lukács) al arte, en el cual se pueden integrar los fragmentos desunidos de lo real. En este gesto están presentes tanto las leyes históricas y el sistema de producción de la época, como la imaginación del artista, su propia visión personal. En palabras de Clavell y Sánchez de Alva: “Lo que el artista engendra no es un mundo privado o subjetivo, sino algo que puede ser reconocido como válido –evocador dirá Lukács– para toda la humanidad” (1975, p. 169). La particularidad permite la armonía en la estela de una estética materialista. Sus aportes al desarrollo social se reconocen dado que todo trabajo artístico está situado históricamente. Lo



particular, de algún modo, es la manera como Lukács atestigua los fuertes vínculos entre arte y sociedad.

Al final de su monumental obra dedicada a la estética, Lukács hace un análisis del cine bajo los principios de su propia postura. Lo más representativo que deseamos destacar es que describe que el cine opera a partir de un doble reflejo de la realidad. La cámara, el dispositivo técnico, la técnica del filme, ofrece un primer reflejo de la realidad que, a partir de sus propias condiciones materiales, implica una refiguración. Dicho reflejo, en el fondo, responde a un tipo de modelo capitalista asociado al alto desarrollo tecnológico: "...en el cine la forma tecnológica primaria, aún no estética, no es más que un reflejo visual de la realidad; ello transforma mediante rápida movilidad, mediante la situación continuamente vivenciable, la refiguración fotográfica en una antropomorfización y la acerca a las formas aparienciales de la cotidianidad" (Lukács, 1967, p. 177). Por ello, el trabajo del artista, que opera sobre este primer reflejo, implica que la antropomorfización estética funcione como un segundo reflejo.

La proximidad que tiene el cine con la vida, nos recuerda el autor, se convierte en su condición artística. Su propio acto combativo depende de la capacidad de acercarse a lo cotidiano sin la necesidad de un amplio camuflaje formal (como quizás ocurre en otras artes): "...el cine traslada esa peculiaridad de la visión de la vida cotidiana al medio homogéneo de dación de forma y consigue, puesto que se trata de una trasposición artística, que esas diferencias den de sí efectos importantes" (Lukács, 1967, p. 188). Así, es posible comprender el medio homogéneo del cine como el espacio de la visualidad móvil (su naturaleza es la imagen con un índice referencial orientado al movimiento y el montaje como sintaxis de lo real) cuya cercanía con el mundo cotidiano no debe confundirse con una ideología naturalista. La labor artística será combativa, únicamente que en este caso lo hará con un alto índice de realidad que bien puede confundirse con un reflejo natural. Y el resultado es presentar estéticamente la realidad social para mostrar sus potencias y desfases. El cine representa un genuino llamado a los nuevos públicos. Como bien lo sugiere Lukács: "Si un film como obra de arte ha logrado hacer que la gente reflexione seriamente sobre una situación del pasado o del presente, ha logrado su objetivo. El film tiene el deber de representar todos los aspectos de la sociedad y como ese plano puede tener un relieve esencial, debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente" (Lukács, 1971, p. 41).

Antes de revisar algunos de los que hemos denominado cines periféricos, siguiendo las pistas que ofrecen las diferentes variaciones de la estética



materialista respecto a la relación arte-sociedad, quisiéramos introducir algunas de las ideas de Herbert Marcuse (2007), quien presenta una visión heterodoxa de la postura marxista y sus más ambiciosos postulados revolucionarios. El autor se distancia de la idea de que el arte tiene como fin la lucha de clases. Esto va, nos dice, en detrimento de su posibilidad de encontrar modos diversos de ser combativo. Su capacidad de cuestionar puede emerger en pequeñas variaciones técnicas o en la entrada en escena de una vanguardia radical. Pero lo que es más importante, su compromiso con la praxis social, el ideal de transformar la realidad, es, en el mejor de los casos, una consecuencia afortunada de su obrar. En gran parte, no deja de soñar con el papel libertario del arte pero reconoce que la liberación no puede reducirse a cumplir una profecía socialista. “El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y huidiza” (Marcuse, 2007, p. 55).

La batalla del arte, sin duda, nos dice Marcuse, ocurre en la capacidad de las obras de generar una transformación del lenguaje. Mostrar la realidad y denunciar sus contradicciones es una tarea que se despliega en la posibilidad del lenguaje de ser objeto de crítica, es decir, de criticarse a sí mismo. Y si bien la obra de arte puede derivar en mercancía, tiene como virtud, gracias a la plasticidad de sus lenguajes, la capacidad de ser el polo opuesto a la enajenación, de conducirnos a un modo de escape ideológico. “El carácter afirmativo del arte posee otra fuente: el compromiso del arte con Eros, la profunda afirmación de los impulsos vitales en su lucha contra la represión instintiva y social” (2007, p. 64). Y si el arte recupera un rasgo del hombre que desafía cualquier marca histórica, no es extraño que Marcuse señale que las prácticas estéticas no pueden ser reducidas al dominio de una clase social, ni siquiera al proletariado, la clase marxista por excelencia. “El carácter progresista del arte, su contribución a la lucha por la liberación no puede medirse por el origen social de los artistas, ni por el horizonte ideológico de su clase. Tampoco puede determinarse por la presencia de la clase oprimida en sus obras” (p. 70).

Marcuse nos permite comprender el papel de un arte combativo, la promesa, así sea truncada, de liberación por fuera de los límites del pensamiento socialista. De allí que en una sociedad como la actual, en la cual el capitalismo avanza a grandes pasos, se reconozca la vigencia de una postura que conserva la misma distancia frente a los destinos de las prácticas culturales que se convierten en formas de enajenación y la necesidad de pensar el arte en oposición a la sociedad. Lo clave de su postura, que compartimos



plenamente, es pensar que el arte despliega su propio combate sobre su propia dimensión histórica. No hay mejor modo de afectar la sociedad que denunciando las tensiones de sus modos de representar históricos, desplazando sus falsos centros de gravedad, reconociendo que lo real posible no es potestad ni de una clase, mucho menos de una ideología. Finalmente, destacamos el esfuerzo de Marcuse por reavivar el papel del artista en términos de subjetividad. Si bien ello no implica sucumbir al modelo individualista capitalista, de lo cual es consciente, sí es una garantía para avivar, en el esfuerzo estético, la lucha del hombre con sus condiciones histórico-materiales, la capacidad de crear sin ataduras de clase, el reconocimiento de que el arte es también un trabajo matérico.

## **Periferias cinematográficas. Violencias contra el M.R.I.**

La figura de lo periférico nos provee de una coordenada conceptual para sugerir que, en principio, los cines que se distancian de un centro virtual poseen un espíritu combativo. En consecuencia, con el materialismo estético tendría que decirse que todo cine, en calidad de trabajo (un acto productivo desde su dimensión tecnológica) es hijo del capitalismo y, por ello, su infraestructura implica procesos industriales, en mayor o menor medida, y su dimensión económica adquiere un papel relevante. Ya sea entonces que se piense en experiencias de cines hechos con bajos recursos (gracias a nuevas tecnologías que disminuyen costos de realización) siempre la producción cinematográfica depende del uso de capital.

Siguiendo la idea reseñada de Chiarini (el cine es industria, las películas arte) diríamos que incluso los cines periféricos son industriales. La tarea es pensar si los filmes que emergen al margen del M.R.I. pueden ser obras de arte y si sus cualidades estéticas necesariamente provienen de una crítica a la sociedad. Tratando de ofrecer un mapa que nos permita recorrer algunos de los principales hitos en la historia del cine que se distancian de la ideología dominante de Hollywood (M.R.I.) deseamos revisar, a partir del arsenal conceptual de las estéticas post-marxistas, cuatro periferias que, de un modo u otro, recorren el grueso del siglo veinte cruzando diferentes geografías.

El primer caso sería el denominado Cine de Vanguardia producido principalmente en la década del veinte del siglo pasado. Mucho se ha discutido alrededor del tema de las vanguardias en el cine. Extensión de las expresiones vanguardistas iniciadas en otras artes (principalmente la pintura y las letras), el cine coincide temporalmente con un trabajo artístico que se



ha convertido en emblema de una modernidad estética que se opone a un arte de ideología naturalista. Sin penetrar de fondo en la dinámica de las vanguardias, basta decir que su espíritu contestatario está asociado a la renovación de las formas clásicas del arte y que en su realización se reconoce un compromiso político que cuestiona los cánones sociales. De esta manera, las vanguardias pueden ser fácilmente interpretadas desde algunas de las claves de la estética materialista. Su impulso por la novedad genera choque con los valores que una sociedad burguesa privilegia. Parte de los que militan en sus filas creen que el papel del arte es transformar un orden social enfermo o celebrar la muerte de una sociedad en decadencia. Sin embargo, el gran afán por la exploración formal riñe con algunas de las posturas realistas más extremas presentes en algunos de los continuadores de Marx y Engels.

Si bien las vanguardias podrían considerarse centrales respecto a la escena del arte, en el cine, pese a su opulencia, operan de manera periférica. Indudablemente son un singular momento de expansión respecto al lenguaje y revelan las posibilidades de un cine comprometido con causas sociales, como bien sucede en la cinematografía rusa. Sin embargo, las experiencias de vanguardia ya consolidadas tienen cortos periodos de vida en la pantalla o, incluso, no pasan de manifiestos que anuncian un cine por venir. Nos interesa resaltar que operan como cines periféricos en la medida en que su nota común es la distancia con el M.R.I. instaurado a partir de los descubrimientos narrativos del cine americano que fueron sistematizados, principalmente, por la obra de D.W. Griffith (*El nacimiento de una nación*, 1915 e *Intolerancia*, 1916). Los impulsos vanguardistas son una lucha por salir de un modelo que, como sugerimos, se convierte en una metafísica del cine. En alguna medida, las filmografías de vanguardia operan minando sus propias estructuras, pero siempre se saben presa de ellas. Extraña deconstrucción que sabe que debe atacar el lenguaje con el mismo lenguaje como arma.

El surrealismo cinematográfico es una de las vanguardias cuya producción es fugaz. Extensión del surrealismo promovido por Breton, puede fácilmente reducirse a dos obras: *El perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), ambas del cineasta aragonés Luis Buñuel. A partir del principio de la escritura automática (inspirada en la libre asociación freudiana), que permite al poeta crear cadenas libres de palabras, Buñuel construye sus obras violentando el principio de continuidad narrativa, piedra angular del M.R.I. Este es el primer gesto de violencia que, desde el interior del lenguaje, se resiste a un modo de ordenar la realidad a partir de un supuesto naturalismo. Allí



resuenan fácilmente las preocupaciones de la estética marxista que dudan que un gesto realista se reduzca a la causalidad narrativa que no sería otra cosa que el modo de ordenar lo real fruto de la mentalidad burguesa. Por ello, tampoco es extraño reconocer que en ambos filmes de Buñuel el objeto de ironía, su gran contenido de verdad, es la burguesía y sus excesos identificados con una sociedad enferma y decadente.

Podría ser cuestionable, por ejemplo, la existencia de un realismo socialista al estilo de Marx, en un filme como *La edad de oro*, si se espera que el resultado sea una transformación de la praxis social, una genuina lucha de clases (aunque esta obra logró una acalorada respuesta de los públicos). Incluso, el hecho de que la historia gire sobre el amor prohibido entre un hombre y una mujer de la alta burguesía, bien puede identificarse con un sentimiento de individualismo en contravía de un arte que debe privilegiar al pueblo. No obstante, queremos hacer notar, y para ello es clave la postura heterodoxa de Marcuse, que si se piensa en la idea de lo 'surreal', base de esta vanguardia, se está en presencia de un ejercicio de refigurar la realidad de un modo que, si bien no genera otro futuro, sí escapa al orden social dominante.

Se podrá decir que si la base de los procedimientos surrealistas en el cine es el psicoanálisis, no hay realmente un desafío al orden social porque dicha dinámica es inventada por la burguesía para purgar su propia idea de culpa. A ello habría que agregarse, con Marcuse, que el problema de una crítica a la sociedad no depende del origen del mecanismo artístico, ni que es un asunto de clases. El resultado sigue siendo valioso, en especial si se piensa que se logra, gracias a la violencia surreal del encadenamiento de imágenes, cuestionar un momento del desarrollo histórico y evocar el papel reprimido de las pulsiones.

Y es que en *La edad de oro* presenciamos cómo, en medio de la vida burguesa italiana, una pareja es cohibida por desatar sus deseos en la escena pública. En una de las primeras secuencias, que evoca la creación de Roma por la mano variopinta de la iglesia, la pareja se retuerce en el fango en una desencarnada escena de cama ante los ojos atónitos de la burguesía. Separados por este acto profano, terminan exponiendo su frustración en contra del sistema social. Presenciamos al hombre pateando a un individuo ciego en la calle, golpeando animales, abofeteando a una mujer de alta sociedad en una fiesta. Todo este festín se acompaña con el ejercicio visual que intercala imágenes de noticiarios, de otras películas y que culmina en una singular crítica a la iglesia en la que presenciamos cómo un obispo es empujado desde lo alto de un segundo piso en un acto de furia, y cómo



la figura de Jesucristo termina siendo intercambiada por la del Marqués de Sade. Lo interesante es que la crítica dirigida a la clase burguesa, y en particular a los sistemas de represión socio-sexual, está urdida con un lenguaje que desafía el modo de articular la realidad en el cine. Y para ello, como lo hace notar Tyler (1973), Buñuel no recurre a ningún tipo de truco formal en la película (ya sean sobreimpresiones, trucajes en el revelado). Las imágenes mantienen un alto índice de realidad; el desafío surreal está principalmente en la composición y en la naturaleza del relato.

Por otra parte, el caso del denominado *Cine-ojo* promovido por Dziga Vertov puede ubicarse, no sin algunos problemas, dentro del marco de las vanguardias. A diferencia del Surrealismo no bebe de formas configuradas en otros artes. Más cercano a la preocupación por encontrar una naturaleza propia de la imagen cinematográfica, que no dependa de otros modelos, procura construir lo que considera un cine desnudo, dar cuerpo a imágenes estrictamente cinematográficas solo posibles por las dimensiones materiales del naciente medio. De allí que se fortalezca la idea del *cine-ojo* para sugerir que lo que el espectador encuentra en pantalla no es una representación que depende de una ideología como el M.R.I., ni tampoco la realidad reflejada de un modo naturalista. Se está en presencia de una realidad solo posible para el cine. Vertov sueña con encontrar la superestructura de la imagen en movimiento. Un lenguaje cuya ideología no dependa de otros modelos. Lo que quizás desconozca es que incluso la imagen desnuda, el cine-ojo, depende de la infraestructura histórica de su época. Sin embargo, en su esfuerzo resuenan las ideas de Marcuse que nos dice que no hay otra realidad que la que produce el arte. El cine-ojo significa un esfuerzo artístico porque el lenguaje del cine no sea parasitario de otros modelos de representación: “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre” (Vertov, 1983, p. 33).

En la que es posiblemente la película más representativa del trabajo de Vertov, *El hombre de la cámara* (1929), se explora la relación entre el ojo humano, el papel del camarógrafo y las potencias de la imagen en movimiento. En medio de un trabajo de montaje que bien recuerda las teorías de Eisenstein (tanto su montaje rítmico, como de atracciones), la película nos traslada por diferentes escenarios que ponen en pantalla el acelerado desarrollo del mundo contemporáneo. Comenzamos en un teatro donde el público se prepara para ver una película que, en un juego de autorreferencias, es la obra que ya estamos presenciando y que permite los choques entre imágenes de diferentes naturalezas. Todo el tiempo la cámara es un personaje central de este periplo. En ocasiones, no solo la vemos en cua-



dro sino que aparece magnificada gracias a procesos de sobre exposición, lo cual hiperboliza su papel para describir la realidad. Luego observamos no solo lo que la cámara puede revelar, la visualidad escondida para el ojo, sino al camarógrafo tomando dicha realidad. Ejercicio autorreferencial donde vemos al cine-ojo mirarse a sí mismo. Finalmente, apreciamos los montajes entre imágenes de naturaleza heterogénea (un ojo, una calle, un riel de tren, etcétera) discurrir vertiginosamente hasta destacarse por producir un ritmo visual, una forma pura que desnaturaliza los objetos que representa. En palabras de Durán Castro: “El kinoki (hombre con la cámara) de Vertov es el guía que lleva al espectador por una serie de fragmentos, es el mago o brujo que observa y destruye con su mirada la realidad para organizarla de nuevo en el montaje cinematográfico” (2009, p. 139).

Podríamos afirmar que si bien es posible, en una película de esta naturaleza, reconocer como gran tema una crítica a las sociedades industrializadas, a los vertiginosos ritmos de vida de los hombres de ciudad, al cambio de naturaleza productiva en favor de la máquina, todo ello solo es factible por un ejercicio de desmontaje del M.R.I. Estrategia irónica, como bien sugiere Aristarco, de producir una estética realista, precisamente, al descomponer la realidad como ya creíamos conocerla, en el cine y del cine. La experiencia del cine-ojo desafía con radicalidad el esfuerzo de estructuración del cine americano que es necesario un reaprendizaje de las lógicas del filme. Por supuesto, no creemos que allí se esté frente a un cine desnudo. En gran parte es la marca de su propia historia. Vertov puede criticar la maquinización, gracias a una máquina (el cinematógrafo), ya que su propia infraestructura le permite alcanzar valores artísticos. Y el montaje liberado de los principios causalitas fácilmente cabe en el trabajo de revelar contradicciones que tanto interesa a las estéticas postmarxistas.

En cierto sentido, las vanguardias cinematográficas no estaban lejos de los grandes públicos, ni distanciadas de los modelos de producción industrial. Esto puede explicarse por el hecho de que la gran industria, como la conocemos en el presente, únicamente estaba comenzando a tomar forma para la época. “En los años veinte se pone en funcionamiento el dispositivo no solo técnico, sino también espectacular, crítico, de salas y público capaz de disfrutar de un cine diferente, entendido como arte, sin que esto suponga una oposición radical a la industria” (Sánchez-Biosca, 2004, p. 32). Motivos que nos llevan a afirmar que los rasgos periféricos de las vanguardias cinematográficas gravitan sobre el eje del lenguaje. La dimensión combativa se forma, recordando a Marcuse, sin que la sociedad sea otra cosa que el objeto indirecto del trabajo artístico. Caso diferente, por lo menos desde



el punto de vista industrial, es el Cine Underground americano de la década del sesenta. Llamado segunda vanguardia cinematográfica (Sánchez-Biosca, 2004 y Hoberman, 2001) se caracteriza, en términos políticos, por alejarse sustancialmente del modelo de producción Hollywoodense.

Tyler (1973) señala que la idea de un cine *underground* es posible por los intereses tanto de resistencia a los circuitos industrializados de Hollywood, que remiten al cine a un proceso dominado por grandes oligopolios, como por las exploraciones de carácter estético de nuevas generaciones influenciadas por las diversas transformaciones culturales del momento (desde el hippismo, la muerte del arte, hasta la guerra de Vietnam). En esa misma medida, este autor nos recuerda (lo cual en el fondo corresponde al punto de vista marxista) que el cambio en las formas de producción material del cine (cámaras caseras o de formatos ligeros, 16 y 8 milímetros) no implica un deterioro del trabajo estético: "...uno de los factores que hay que tener en cuenta en la ascendencia del cine underground es que no debe ser equiparado al talento artístico y los medios materiales de producción" (1973, p. 10). Dicho movimiento recoge el trabajo de un amplio grupo de directores, algunos de ellos pertenecientes al denominado New American Cinema. Sin embargo, lo interesante es que, sin un eje programático estricto, la nota común de este cine es la exploración estética en diferentes direcciones. Si Adorno sostenía que el arte es una promesa quebrantada de felicidad, quisiéramos sugerir que gran parte del cine *underground* trabaja estructuralmente evadiendo cualquier recompensa para el público. Si bien ello no garantiza el trabajo del arte, ofrecer otra realidad posible y frustrar simultáneamente la capacidad de actualizarla, sí permite comprender el mecanismo de displacer que genera la incomodidad del público al ver frustradas las estructuras tradicionales del cine.

En gran medida, el cine *underground* arrasa con un proceso ya instaurado de alfabetización gracias al desmontaje de las gramáticas institucionales. No es extraño reconocer que la tendencia principal de este cine periférico es, como bien lo explica Tyler, el uso de una cámara voyerista. La cámara, que evoca indirectamente el cine-ojo de Vertov, no solo mira descaradamente la realidad, sin el extraño pudor de la ideología naturalista que siempre la ocultaba, sino que hace gala de su presencia, de sus propias imperfecciones, de su temblor, de su incapacidad de componer cuadros perfectos, de sus cegueras, de su corta visión. "La vanguardia ha puesto a la cámara la etiqueta de ojo salvaje, voluntarioso, inquisidor, dispuesto a dar publicidad gráfica a todo lo que ha permanecido tabú para las películas comerciales populares, incluso las más serias y artísticas" (Tyler, 1973, p. 41).



Dicho voyeurismo de la cámara *underground* permite que la forma de la representación, aparentemente desnuda, tenga por contenido lo que la sociedad oculta. Sus virtudes artísticas, que recuerdan a la primera vanguardia, se hacen oponiéndose a lo que el orden social encubre. Resuena el interés de Adorno por un arte que se oponga a la sociedad y para ello se privilegia el trabajo formal. La forma de este cine, como sugeríamos, está marcada por cierto arcaísmo. Mientras la vanguardia buscaba, podría decirse, las formas del porvenir, la estética del futuro, independiente de la historia de las artes (cine-puro en Vertov), *el underground* se interesa por regresar el cine a sus orígenes, olvidar lo que ha aprendido, negar la ideología dominante para comenzar de cero. Si la vanguardia se valía de algunos elementos del M.R.I., por ejemplo las secuencias narrativas para profundizar en sus potencias, encontrar en ellas nuevos valores, *el underground* usa las pautas del sistema rompiéndolas, fragmentándolas, entorpeciendo sus cualidades.

Basta pensar en *Shadows* (1959), opera prima de John Cassavetes, que bien puede considerarse la obra que jalona la formación del *Cine Underground* (sin que ello signifique desconocer esfuerzos previos que, sumados, permiten el movimiento). Dicho con cierta ligereza, es un filme tan simple que pareciera hecho por alguien que no sabe o desconoce todas las pautas gramaticales de Hollywood. Su virtud es cierto tono infantil en el trabajo narrativo que, por momentos, logra un grado de realismo que bien puede ser confundido con el sueño de naturalidad del M.R.I. Una singular lección que hace evidente que es posible mostrar la realidad desnuda sin recurrir a las reglas del sistema. Sabemos, claro, que ni allí, ni en ningún filme, está la realidad de modo natural. Pero ese efecto realista es el que le permite a un filme como *Shadows* situarse en la periferia del sistema y atacarlo desde sus cánones. Perfecto ejemplo de la revelación de las contradicciones y de una nueva praxis puesta en pantalla.

Con la puesta en escena de una historia de tres hermanos en medio de la convulsa vida neoyorkina, en este filme se recrean problemas relacionados con el racismo, prejuicios sociales y problemas de género. Dichas problemáticas bien están presentes en otros cines pero se convierten en gran parte de las obsesiones del movimiento Underground. Y para poner en escena una visión negativa del arte, la aparente naturalidad del filme, su extraño realismo, tiene lugar gracias a mecanismos formales complejos que hacen evidentes las tensiones del espacio social: "...la misma estructura de la película tiene algo de adramaticidad, siendo una suerte de mosaico de acciones en torno a unos pocos personajes principales... el uso de jump-cut, montaje fragmentado que acentúa la falta de continuidad espacio-tem-



poral, es sistemático...” (Sánchez-Biosca, 2004, p. 192). Quizás podríamos decir que la potencia negativa de este filme, evocando a Adorno, es precisamente su insignificancia. Su extraña desnudez, su aparente débil estructuración, su falta de profundidad, son rasgos que lo convierten en un modo de oponerse a una sociedad teleológica, montada sobre la idea de progreso, que garantiza satisfacciones futuras.

Quien logró, en la escena underground, fuertes desarrollos estéticos por la vía de la cámara voyeur, por el uso de una aparente naturalidad, incluso gracias a la infantilización de un cine ya maduro, fue Andy Warhol. Sus experiencias cinematográficas, construidas colectivamente, bien pueden tener tonos vanguardistas y un extraño acopio con la irrupción de la máquina en la escena artística. Sin embargo, sus filmes, en calidad de obras, se resisten al sistema social recurriendo a una cruda desapropiación de técnicas, gramáticas, exploraciones formales. Pareciera que, en sus filmes, se está en presencia de un no-cine. Sus primeros trabajos (*Sleep, Eat* 1963, *Empire* 1964) son obras rodadas en un solo plano con duraciones que oscilan entre la media hora y las nueve horas de metraje. En dichos trabajos, aparentemente sin ningún esfuerzo creativo, que casi eliminan la figura del artista, que ponen en jaque la subjetividad, Warhol reinventa el cine como lo sugiere J. Hoberman. Pero reinventar el cine, en el marco de nuestra discusión, no es crear un nuevo sistema sino falsear el dominio del M.R.I.: “Warhol fue el precursor de un movimiento que se alejó del cine psicológicamente cargado, intensamente subjetivo y dirigió sus pasos hacia una vanguardia autónoma y antiexpresiva que comparte algunas preocupaciones con el minimalismo del mundo del arte, a la vez que conserva la ironía de las películas alternativas” (Hoberman, 2001, p. 64).

Imposible no pensar que el espectador promedio ante un filme de Warhol se hace la pregunta ¿Esto es una película? Y ello antes de preguntarse ¿Esto es una obra de arte? Al eliminar la carga de espectacularidad, incluso borrar la idea de un creador, Warhol logra arrancar sus obras de un canon ideológico que las condiciona. La violencia con el sistema es tan grande que es imposible no recordar a Lukács eliminando la lucha entre subjetividad y objetividad como marca del arte y sugiriendo que las obras genuinas nos ponen de frente al cosmos. Warhol continúa su exploración formal más allá de sus primeros trabajos en que la cámara estática, descaradamente voyeur, era su principal mecanismo de creación. En *Chelsea Girls* (1966), película que retrata supuestamente lo que ocurre en diferentes cuartos del famoso Hotel Chelsea de Nueva York, a partir de la fragmentación de la pantalla en dos grandes cuadros, presenta el retrato voyeur de pequeñas



situaciones que son un mosaico de algunas de las preocupaciones underground (crítica a la religión, homosexualismo, prostitución, exhibicionismo, violencia).

Lo interesante es que en este ejercicio, para el desmontaje del sistema, se recurre a la revelación de las técnicas de la imagen, a hacer visibles los mecanismos de registro, para el ojo del espectador. Y ello queda claro gracias a una cámara inestable que se mueve sin ningún tipo de planificación en cada cuadro, a la eliminación del sonido (de manera abrupta) en los diálogos, al uso de personajes sin ningún tipo de puesta en escena, el juego de variaciones cromáticas de la imagen cinematográfica en post-producción. El Cine Underground, bajo la idea de la negatividad estética, no cumple ninguna promesa de felicidad. Los mundos que abre se oponen a la sociedad dominante. De allí que penetrar en sus extraños procesos deconstructivos conduzca a un *displacer*, solo compensable con el gesto reflexivo de algunos espectadores, añorado por Adorno como marca de todo arte genuino. En esta misma época, pero en otra geografía, tiene lugar otra experiencia de cine periférico: el Nuevo cine latinoamericano.

En un esfuerzo de renovación sobre filmografías inexistentes u oficiales, diferentes países latinoamericanos comienzan a dar forma a nuevas exploraciones cinematográficas que, de diversos modos, coinciden con distintas crisis de orden nacional, revueltas políticas, luchas contra la injerencia de naciones extranjeras, aparición de movimientos insurgentes, pobreza extrema, focos de resistencia socialista. Es, quizás, mucho más que la filmografía socialista rusa, el cine de mayor compromiso político hasta la actualidad. Su postura política debe ser entendida como el esfuerzo de resistir a toda forma de colonialismo y, en particular, a la implantación del modelo imperialista en naciones tildadas de subdesarrolladas. En este momento es fácil reconocer la idea de un cine de la liberación, eco de una postura que proclama un arte combativo. Y la periferia de estos cines tiene un marcado talante geo-político. La distancia con el filme americano se caracteriza por ser un tipo de cine de orden capitalista que ha impedido la existencia de un cine nacional, capaz de mostrar, bajo nuevas formas, los problemas que acosan al subcontinente.

Uno de los casos emblemáticos es el denominado Tercer cine argentino, encabezado por los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. La idea del tercer cine conlleva sobre sí el amargo sinsabor de la figura: países del tercer mundo, si bien no es su lógica expresa. Tercer cine es un cine que se diferencia de un cine industrializado, capitalista, de entretenimiento, como el americano (primer cine), pero también del cine de autor europeo,



en boga en la época, por trabajar bajo un modelo individualista que no reconoce la necesidad de pensar colectivamente (segundo cine). Por ello el tercer cine es hecho por el pueblo y para el pueblo con el interés de que sea un arma para la revolución. Los filmes son excusas, medios, no fines, para el cambio social. De allí que importe más la posibilidad de que el filme sirva para que el pueblo discuta su situación, que los logros propios de cada obra en términos formales. La obra capital de esta tendencia es, sin duda, *La hora de los hornos* (1968) dirigida por Fernando Solanas. Basta señalar que ningún trabajo sigue tan al pie de la letra lo que Bárbaro ha denominado el cine como desquite marxista del arte. Y es que Bárbaro y Aristarco no conciben el cine arte si no desemboca en una genuina revolución social. Lo cual, sin dudas, ocurre con este monumental filme.

En un formato que bien tiene ecos documentales, *La hora de los hornos* es un trabajo dividido en tres episodios que juntos sobrepasan fácilmente la cuatro horas de duración. Si bien podría decirse que su estética es la de la mixtura, formalmente se destaca por su tono didáctico. Y esta intención formativa es una de las estrategias, como mencionamos, que Aristarco considera clave para que el cine logre oponerse a la ideología dominante, permita la lucha de clases. Durante el relato, el narrador (el mismo director) nos pone al tanto de lo que ha sucedido en términos económicos, sociales y políticos en Argentina ante la incursión americana. El resultado es un pueblo oprimido, objeto de un neocolonialismo (título de la primera parte del filme). Con los testimonios posteriores de los abusos de poder, los brotes de fascismo y la extrema pobreza del continente, el filme quiere mostrar que la única salida posible es la revolución, que solamente el combate permite enfrentarse al aplastante poder capitalista. Y, por supuesto, la estructura de la película es una estructura de choque, en la cual el montaje, su principal mecanismo didáctico, nos pone de frente con las más crudas imágenes y las relaciones más dolorosas para el pueblo argentino.

¿Qué hacer desde el cine para cambiar la sociedad? Pues los autores aseguran que un cine de descolonización, subversivo, cine-acción, cine-guerrilla, un cine capaz de desmontar el orden social dominante y ofrecer una alternativa de futuro. “El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones” (Solanas y Getino, 1973, p. 57). Y no se nos ocurre un cine en que el realismo socialista alcance picos tan altos como el Tercer cine. Basta pensar lo que significó para los realizadores que las presentaciones



públicas de *La hora de los hornos* se convirtieran en tertulias para discutir el futuro de la nación, en genuinas reuniones de partido (cine-excusa).

Tendíamos que decir que su dimensión artística gravita sobre la capacidad de la imagen de atacar el orden social con la simpleza didáctica de la voz del narrador y con el complejo montaje de fragmentos que se armonizan con el discurso socialista. Cine devenido acción política que se acerca a la posibilidad de transformar la realidad con la imagen en movimiento como medio. Cercano, tanto ideológica como geográficamente, el Cinema Novo brasilero (otra de las formas periféricas de Latinoamérica) tiene un interés por retratar las dimensiones propias de los países considerados subdesarrollados. Sin duda, Glauber Rocha fue el más representativo cineasta de esta tendencia periférica. Su idea de una estética del hambre describe con claridad que este nuevo cine poco le interesa el mundo aséptico de las clases dominantes. Su tendencia es la de reflejar el hambre como metáfora de la carencia en una nación como Brasil. “Este miserabilismo del Cinema Novo se opone a la tendencia de un cine digestivo...” (Rocha, 2004, p. 40). “No hay nada que comer” podría ser un emblema del trabajo de Rocha. Pero en una escala que debe conducir a pensar qué hacer cuando precisamente las condiciones materiales son arrebatadas a pueblos como los latinoamericanos; su respuesta es pensar en una estética del sueño. Soñar, asegura, no se puede prohibir. Y los sueños de cambio están presentes en su cine. Ese es quizás su compromiso con un arte capaz de ofrecer alternativas para la vida social.

En su trabajo tiene lugar un lirismo poético que bien aleja su obra de un realismo crudo. Sin embargo, la lección de Lukács no puede tener mayor aplicación. En el medio homogéneo del cine las tensiones, contradicciones, absurdos de una realidad social, ofrecen una sintonía entre la *particularidad* de sus personajes e historias (que retratan la idiosincrasia brasilera) y el grueso de la humanidad (presente en estos relatos). Y quisieramos creer que el interés de Rocha por retratar a cangaceiros (criminales, bandidos, guerrilleros) permite reconocer el gesto particular de un arte que habla del hombre de la revolución en la particularidad de un personaje que bien sirve para ilustrar las dinámicas de la cultura popular de su país. En *Antonio Das Mortes* (1969) asistimos a la cacería del último de los cangaceiros de quien se tiene noticia en el nordeste brasileño. El personaje principal, Antonio, encargado de eliminar a todos estos bandidos como una suerte de fuerza paramilitar, termina entrando en un viaje de peregrinación en el cual descubre, tras asesinar al cangaceiro que busca, las atrocidades de sus actos.



Quisiéramos destacar el final de la historia en que Antonio, junto con el profesor de un pequeño poblado, se enfrenta al terrateniente del lugar quien, acompañado de una cuadrilla de hombres, pretende dar muerte a sus opositores. Lo singular es que el retrato de Rocha no es realista. Antonio, en un gesto que parece más una exhibición que un combate real, vence a la cuadrilla. Lo vemos posar literalmente ante la cámara, como si viéramos al director escoger el mejor ángulo, la mejor toma. Tras de ello el pueblo aparece congelado, los libertadores se convierten en figuras de postal, el realce lírico evade, como si fuera una ironía, la garantía de un nuevo futuro. Finalmente, Antonio camina solo por un viejo sendero, como si nada hubiese pasado, para alejarse del pequeño poblado a medio camino entre la dictadura de los terratenientes y la resistencia de grupos al margen de la ley. Tendríamos que decir que nuevamente el lenguaje gira sobre sí mismo. Rocha desmonta el realismo del relato. Es posible seguir la historia pero constantemente ésta tiene unos tonos teatralizados y otros desdramatizados que rompen con la verosimilitud que un relato clásico, en principio, debe respetar. La promesa de felicidad ha sido quebrantada pero sin dudas el cosmos ha sido expuesto en este increíble fresco del Cinema Novo.

Para terminar, podemos hacer un sencillo comentario sobre el Cine Independiente americano de la década del noventa. Luego del impulso que el Sundance Institute, a principios de los ochentas, dio a los cineastas y productores interesados en hacer un cine al margen de la gran industria, las diversas obras dieron como resultado una tendencia realista que es fácil evaluar en calidad de sátira al modelo narrativo americano tradicional. Como lo describe Biskind (2006), uno de los historiadores de este movimiento, “Los indies eran todo lo que Hollywood no era. Si Hollywood vendía fantasías y escapismo, a los independientes el realismo y el compromiso les venía como anillo al dedo. Si Hollywood exploraba géneros a cielo abierto y hacía películas como salchichas, las películas independientes expresaban visiones personales y eran únicas y a prueba de secuelas” (p. 31).

Basta destacar un caso, entre varios, que revela este intento por mostrar las contradicciones de la sociedad, minando sus propios códigos. *Clerks* (1994), ópera prima del director Kevin Smith, no solo es rodada con un presupuesto de menos de tres millones de dólares y con actores naturales, sino que pareciera negar los esfuerzos por dotar a la imagen en movimiento de un lenguaje propio. La gran mayoría de sus planos son estáticos, pero no tiene el instinto voyeur del *underground* de los sesentas. No se reconocen intereses de exploración formal, ni de renuncia a la representación de una realidad natural, como ocurre en el cine de vanguardia. Mucho más difícil



es esperar de una película sobre los conflictos todavía adolescentes de un par de amigos de poco más de veinte años, un interés político, un cine que sueñe con un acto libertario como en el Tercer cine. En apariencia, esta historia, que transcurre en un solo día al interior de una pequeña tienda de abarrotes, no podría gozar de ninguna cualidad artística. Sin embargo, se convierte en una ácida crítica al sistema, tanto Hollywoodense como social, gracias al tono sardónico con que se enfrenta a cualquier marca ideológica. En la dimensión formal no le interesa explorar las posibilidades expresivas de la cámara o el montaje. Extraño gesto del director que pareciera asumir como política la renuncia a buscar salidas creativas. No obstante, tampoco le interesa construir una cámara que reinvente el cine como en el caso de las películas de Warhol.

La cámara de Smith está a medio camino entre la ingenuidad de quien no sabe qué hacer con sus potencias y del más curtido director europeo que hace gala de una poética de la quietud. Y es que esta estilográfica se reduce a retratar los más finos diálogos de una cultura pérdida. Es un testigo mudo. Hollywood queda desmontado. Y en términos de interacción, ambos protagonistas se resisten al sistema social. Adultos, posiblemente por mayoría de edad, pero adolescentes rebeldes en su comportamiento, critican el sistema desde sus vacuidades. Sus principales preocupaciones, la única metafísica de sus vidas, giran sobre los errores presentes en la trilogía de la guerra de las galaxias, como si el mundo futuro solo fuese posible por la evasiva subcultura del cómic. Inconformes con su situación laboral, empleados de almacenes con un bajo sueldo, se consuelan con una vida sin promesas de felicidad futura. Pareciera que el pesimismo de su generación fuera el displacer que les permite hacer una revolución satírica del espacio social. Así, los cines periféricos, con base en distintos modos de exploración formal (la exploración expresiva de las vanguardias, el infantilismo del Underground, el didactismo del Tercer cine, la sátira del cine independiente), de un modo u otro, contribuyen a una crítica a la sociedad. Los niveles de compromiso, el lugar de donde se originan sus esfuerzos de resistencia, evocando nuevamente a Marcuse, no determinan la calidad artística de sus obras.



## Referencias

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona, España: Orbis.
- Adorno, T. y Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid, España: Fundamentos.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Argentina: Panamericana.
- Aristarco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona, España: Lumen.
- Aristarco, G. (1969). *La disolución de la razón. Discurso sobre cine*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Bárbaro, U. (1977). *El cine: el desquite marxista del arte*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus.
- Biskind, P. (2006). *Sexo, mentiras y Hollywood. Miramax, Sundance y el cine independiente*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, España: Paidós.
- Bozal, V. (1999). Estético y marxismo. En Bozal, V. (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (pp. 161-184). Madrid, España: Visor.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, España: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Chiarini, L. (1956). *El cine en el problema del arte*. Buenos Aires, Argentina: Losange.
- Clavell, L. y Sánchez de Alva, J.L. (1975). *Gyorgy Lukács. Historia y conciencia de clase y estética*. Madrid, España: Magisterio Español.
- Durán Castro, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el cine moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- Entel, A. (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Hoberman, J. (2001). Tras el cine de vanguardia. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 59-74). Madrid, España: Akal.
- Jarvie, I.C. (1974). *Sociología del cine. Estudio comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento*. Madrid, España: Guadarrama.



- Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid, España: Taurus.
- Jiménez, M. (2001). *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, España: Paidós.
- Lukács, G. (1966). *Estética. La peculiaridad de lo estético. Volumen 3: categoría psicológicas y filosóficas básicas de lo estético*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1967). *Estética. La peculiaridad de lo estético. Volumen 4: cuestiones liminares de lo estético*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1971, septiembre-noviembre). El cine como lenguaje crítico. *Revista Nuevos Aires*, Año 2 (Nro. 5), 41-49.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Marx, C. y Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona, España: Península.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, España: Visor.
- Rocha, G. (2004). Estética del hambre. En Fundación Eduardo Constantino (Ed.), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* (pp. 38-45). Buenos Aires, Argentina: Malba.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, España: Paidós.
- Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.
- Tyler, P. (1973). *Cine underground. Historia crítica*. Barcelona, España: Planeta.
- Vertov, D. (1983). Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. En Romanguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 30-36). Madrid, España: Cátedra



### 3.

## **Los Derechos Humanos van al cine.**

### **La irremediable materialidad de los bienes inalienables**

Por paradójico que pueda parecer, los Derechos Humanos, de los que se habla hace relativamente pocos años, son tan antiguos como el esfuerzo mismo de los grupos por autodenominarse como humanos. Y quizás dicha paradoja, entre una declaración sumamente joven y un origen histórico que remite a los esfuerzos por conformar un espíritu colectivo desde hace varios milenios, hace que sea tan vigente la pregunta por la materialización de los Derechos Humanos. No es extraño que a partir de la Declaración Universal, promulgada por la ONU en el año 1948, se impulsaran diferentes procesos de legitimación y legalización de potestades tanto individuales y colectivas como salvaguarda del hombre, dadas las atrocidades bélicas, la inminente globalización del mercado y la mundialización de la cultura. Tampoco es de ignorar que gracias a todos los cambios acaecidos en términos de derechos (no solo humanos) se ha logrado, no solo estipular normas que protegen a todo ser humano en la casi totalidad del globo sino, también, como bien lo señala De Sousa Santos (1998), crear mecanismos de resistencia a los modelos capitalistas, a todos los intentos despóticos de poder desmesurado. Los Derechos Humanos son una garantía frente a estos posibles peligros.

Lo interesante, sin embargo, es que los Derechos Humanos tienen un origen histórico más prolongado. Al parecer todo pueblo, recuerda Papacchini (2003), ha construido, a partir de diferentes lenguajes, validaciones de la dignidad de sus miembros. Y tras de dichas políticas pareciera subyacer un interés por la solidaridad como rasgo colectivo y la búsqueda de garantías para que los esfuerzos mancomunados perduren en el tiempo. Por ello, actualmente, parte de la tarea de los Derechos Humanos Universales sea la de hacer una mirada retrospectiva, reconfigurar su presente a partir de su propia genealogía. A eso invitan las reconstrucciones que tienen como base la Declaración de los Derechos del Hombre o el hecho histórico de que la discusión en esta materia tiene lugar con la aparición de los Estados modernos que no solo implican soberanía sino también un interés



marcado por la libertad del individuo. Esta tarea, adelantada con méritos por autores como Dworkin (1993), Rawls (1993), Hart (2009), entre otros, hoy en día permite comprender las dificultades reales de una Declaración como la de las Naciones Unidas que tiene que ir tejiendo su propia red a la par de los cambios en el orden mundial y con la recuperación de los legados históricos que superan las barreras culturales. El cine nos servirá como territorio de ilustración de los problemas que enfrenta este tema en el mundo contemporáneo, gracias a su capacidad de potenciar, a través de los relatos, los conflictos de una manera concreta.

## ¿Derechos Humanos?

Galeano (2002) en un agudo texto titulado: *Ni derechos ni humanos* expone una dura crítica a la Declaración promulgada por la ONU (1948). Si bien su interés es un llamado de atención a la evidente inoperancia en muchos contextos de estas garantías que terminan siendo letra muerta, no podemos dejar de creer que sin la construcción de este lenguaje imperfecto no habría avances en la consolidación de formas de resistencia ciudadana a los vejámenes del poder. Tiene razón Galeano cuando, con un tono sardónico, parodia la Declaración al señalar que el día a día deshace todas sus promesas como si las atrocidades prendieran fuego a unas lánguidas páginas de la frágil historia de los pueblos. Al igual que hace bien en reclamar otros derechos, aparentemente dados por sentado, pero que, carentes de soporte, hoy en día son también negados, como el derecho a respirar un aire puro. “Todos los hombres nacen libres e iguales en dignidad y derechos, dice el artículo primero. Que nacen, puede ser; pero a los pocos minutos se hace el aparte. El artículo 28 establece que todos tenemos derecho a un justo orden social internacional. Las mismas Naciones Unidas nos informan, en sus estadísticas, que cuanto más progresa el progreso, menos justa resulta la vida” (Galeano, 2002, p. 13).

La singular distancia que se manifiesta con el lenguaje idealista de la Declaración, se socava en la verdadera dificultad de los Derechos Humanos que es su realización. Quisiéramos sugerir que dicho problema podría hacerse menos complejo si no nombramos dicha dificultad con la expresión *realización*, la cual pone de relieve la puesta en concreto de las ideas consignadas en la Declaración. Es, quizás, más provechoso utilizar el término *materialización* que implica el reconocimiento de los problemas materiales que también atañen a la dimensión incorporal (espiritual) propia de principios o ideales. El asunto es que los Derechos Humanos, en muchas de las consideraciones de los principales teóricos que siguen su desarrollo, tienen



que enfrentarse a problemas de materialización en el sentido más literal del término. No logran su cometido si solo defienden bienes inmateriales como la expresión o la libertad. Los Derechos Humanos y, en general, cualquier clase de derechos, necesitan un soporte material para existir. Claro, ello puede parecer una verdad por obviedad, sin embargo el asunto se hace notorio cuando se mira el desarrollo de los derechos por generaciones. Los derechos de segunda y tercera generación están referidos directamente a una dimensión matérica como el alimento o la salud, en el primer caso, o el medio ambiente o la conquista del espacio, en el segundo. Razón tiene Galeano al plantear que la Declaración original se queda corta, porque este mundo expandido, globalizado quizás, cada vez pone al descubierto su finitud, que es siempre de orden material. Los recursos se agotan, literalmente, y por eso los derechos son, en muchos casos, irrealizables.

## De la genealogía a la actualidad

En retrospectiva, en Occidente el origen de los Derechos Humanos puede rastrearse en los esfuerzos de las comunidades griegas por construir la *polis* como lugar de civilización. Si bien allí el interés no es proclamar derechos individuales, de hecho existe un sistema esclavista, sí se encuentra, en este contexto, la primera defensa de derechos colectivos. En los orígenes de los Derechos Humanos tiene lugar primero la dimensión colectiva, la relación de pertenencia a una organización que desborda al propio individuo. Por eso, antes del reconocimiento individual, de la dimensión inalienable de la persona como núcleo de lo social, se encuentra el grupo que tiene derechos públicos, la posibilidad de participar en el Ágora. De allí que Papacchini pueda sostener que el esfuerzo de todo grupo, pueblo, sociedad, por construir un vínculo inmaterial en aras de la prosperidad, sea la base que potencia históricamente los Derechos Humanos. “Desde las culturas más lejanas en el espacio y en el tiempo nos llega esta aspiración universal hacia el respeto por la vida, el deseo de una sociedad solidaria y la exigencia de un reconocimiento” (Papacchini, 2003, p. 45).

El giro hacia el individuo es propio de la Modernidad. Por ello es inevitable la estrecha relación que se establece entre Derechos Humanos y sistemas políticos. El esfuerzo por alcanzar una democracia plena, que tiene una de sus mayores conquistas en la Revolución Francesa, revela el interés colectivo, ya descrito como atávico, pero al mismo tiempo hace entrar en escena al individuo. Se trata de lograr el respeto por unas condiciones mínimas de igualdad para dicho individuo bajo el concepto de derecho. De allí que no sea difícil colegir el afán de universalismo que la Modernidad



persigue para garantizar una separación de todos los vestigios del pasado que generan estratificaciones, disyuntivas sociales, conciliábulos y demás. En la configuración de la democracia se destacan los derechos individuales como contrapunto a la posibilidad de hacer parte de la vida pública. En esta nueva dimensión se da forma a una serie de condiciones que han de ser respetadas para que la vida en sociedad sea posible. Por eso los Estados (en muchos casos de mínimos) son, en el presente, los responsables de garantizar el cumplimiento de estos básicos civiles.

Como bien lo describe Touraine (1995), la aparición de los Derechos Fundamentales, precursores de los actuales Derechos Humanos de primera generación, permiten una igualdad política que, hasta la Modernidad, era inexistente. Dichos derechos contraponen nociones como igualdad y libertad a la estructura de clases que los modelos monárquicos privilegiaban para permitir, teóricamente, el despliegue de las diferentes revoluciones dirigidas hacia la consolidación de la democracia. De allí que sea el mismo Touraine, en defensa de las dimensiones inalienables de todo individuo, quien critique la reducción de la democracia al gobierno de mayorías, dado que dicha simplificación niega el vínculo de base con los derechos como origen de todo proceso social colectivo. En el fondo, define la Democracia como una práctica de los derechos soportada solo, posteriormente, por instituciones, entidades públicas, diferentes poderes, etcétera.

“¿En qué se opone la libertad de los modernos a una concepción cívica, republicana de la democracia? En el hecho de que, en el mundo moderno, la política ya no se define como la expresión de las necesidades de una colectividad, sino como una acción sobre la sociedad” (Touraine, 1995, p. 40). Esto supone que el modelo occidental de los Estados nacionales, pensado sobre el individuo que conduce sus acciones con principios universales para garantizar la legitimidad de la sociedad, plantee una democracia que se reorganiza con la estipulación de Derechos Fundamentales: “...es la idea de derechos sociales la que, en el mundo moderno, da toda su fuerza a la idea de los derechos del hombre” (Touraine, 1995, p. 41).

El paso a la dimensión individual genera una transformación en el modelo de trabajo, que tiene orígenes y repercusiones económicas. No es gratuito que la economía gane protagonismo tras los cimientos modernos de la democracia y posibilite el paso a un nuevo orden mundial. Su base se encuentra en el modelo del mercado introducido por el capitalismo y, al mismo tiempo, en el trabajo como eje del mundo social que condiciona la lógica de los Derechos Humanos. Papacchini expone este cambio con extrema claridad. Sostiene que las sociedades modernas convierten el trabajo en un



derecho que garantiza los demás derechos civiles. Con ello se establece una distancia marcada con el mundo clásico: “La transformación del trabajo en derecho supone la consolidación de una sociedad de mercado en la que el trabajo llega a ser para la mayoría la única manera de subsistencia y la condición de posibilidad para una vida digna” (Papacchini, 2003, p. 46). Trabajar permite no solo la ubicación en la lógica de clases, sino el dominio de la esfera privada. También posibilita las libertades propias del consumo que dan paso a una relación material con el tipo de derechos considerados inmateriales. Por ejemplo, el derecho de expresión (un derecho fundamental, derecho humano de primera generación) comienza a depender de condiciones materiales como medios de difusión, acceso a sistemas de reproducción de ideas como libros, medios masivos, redes, etcétera.

Actualmente los Derechos Humanos heredan tanto la dialéctica: fines colectivos y espacio inalienable del individuo, como la tensión esencial entre una dimensión universal y las restricciones particulares de la multiculturalidad. Sondar este tipo de lógicas ha sido el esfuerzo de las diferentes vertientes teóricas contemporáneas. De Sousa Santos señala que los Derechos Humanos se despliegan en tres grandes tensiones. La primera aparece entre regulación y emancipación, dado que el ciudadano comienza a ser regulado por entidades colectivas, principalmente el Estado, para adquirir la libertad que proveen los derechos fundamentales. La segunda tensión está constituida por el Estado y la Sociedad Civil. Los excesos de poder de los Estados modernos han zanjado una significativa distancia con los miembros de la Sociedad Civil contemporánea. En el presente los Derechos Humanos se articulan gracias a la salvaguarda del Estado, pero en muchas ocasiones eso no está acorde con las necesidades de la Sociedad Civil que debe ejercer contrapeso a las falencias propias de los Estados de mínimos. Ejemplo claro es el derecho a la salud que debe ser reclamado por la Sociedad Civil a partir de demandas a terceros, propiamente la empresa privada, a quien el Estado traslada una garantía que le era propia. La tercera tensión, sobre la que más adelante volveremos, es quizás capital en el presente. Se configura entre el modelo político del Estado-nación y el despliegue azaroso de la globalización. En esta falsa relación espacial se encuentra el escenario más polémico, y a la vez tradicional, de los Derechos Humanos.

Papacchini recuerda que precisamente un factor clave que transforma los Derechos Fundamentales, a partir del impulso de la Declaración de la ONU, es la Sociedad Civil y los modos de reconfiguración de los derechos entendidos en una perspectiva dinámica. Es decir, si bien se mantiene una



base fundamental, cierta metafísica de los derechos, es necesario un modelo dinámico para adaptarse al cambio de los tiempos. En concreto, es la Sociedad Civil, que atiende problemas de naturaleza ecológica, uso de recursos, ubicación en un mundo superpoblado, la que permite un diálogo con la teoría de los Derechos Humanos. Ello no implica, en el presente, dejar de lado los distintos proyectos de fundamentación filosófica que han configurado los Derechos Humanos. Papacchini sostiene, sin generar una filiación directa con alguna filosofía concreta, que los derechos, entendidos como manifestaciones afirmativas de bienes inalienables, estipulados en cualquier modelo jurídico posible, tienen su basamento en valores morales: “Los derechos humanos surgen como aspiraciones morales que necesitan cierto grado de formulación jurídica” (Papacchini, 2003, p. 50). Así, no es difícil pensar que una pista para profundizar en este campo de estudio sea desarrollar una genealogía ética de los Derechos Humanos como metafísica.

Para dar cuerpo a la idea de que los Derechos Humanos, más allá de su formalización en términos jurídicos o morales, se juegan en el terreno de la materialización, del intercambio dinámico con el nuevo orden mundial, presentaremos tres enfoques teóricos que permiten exponer algunos de los retos contemporáneos en este terreno. Para ello utilizaremos tres películas que ilustran, en sus relatos, los ecos de las diferentes problemáticas de la materialización de los Derechos Humanos.

## **Ángelo Papacchini.**

### **Los derechos de tercera generación**

El trabajo de Papacchini recupera, como hemos dicho, las herencias históricas de los Derechos Humanos, pasando por las comunidades que privilegian el ágora como escenario para el ciudadano, el mundo de los derechos fundamentales de naturaleza inmaterial de los Estados nacionales, hasta el nuevo orden mundial donde cada vez tienen más relevancia los derechos de tercera generación asociados con la conservación de recursos naturales. Su enfoque privilegia, en sentido terminológico, la expresión *bienes primarios* para hacer referencia a los Derechos Humanos, pues con ello se genera un perímetro en el cual solo cabe lo estrictamente esencial al hombre. Al mismo tiempo, en calidad de bienes, se configuran los derechos como propiedades inalienables para encajar en el modelo de la esfera privada, propio de las sociedades modernas: “...recurrimos a la noción de bienes primarios para subrayar que en el caso de los derechos humanos los reclamamos y las reivindicaciones apuntan hacia bienes considerados de vital



importancia para individuos y grupos, más que hacia bienes contingentes y suntuarios” (Papacchini, 2003, p. 44).

Dentro del trabajo de Papacchini puede encontrarse la dimensión material asociada a los derechos de segunda y tercera generación. Su obra nos recuerda cómo los derechos de primera generación responden a la revolución burguesa y a la tradición liberal. En ellos se consignan garantías inmateriales destinadas a que el hombre común, el ciudadano del corriente, participe en la dimensión pública, adquiera potestades políticas. Por ello encontramos una defensa de la libertad que se traduce puntualmente en libre pensamiento, derecho a la expresión, asunción sin coacción de cultos religiosos. Esto supone el derecho a la adquisición de bienes. En este caso, aparece una primera marca de materialidad asociada a los derechos del hombre. Quizás, siguiendo el devenir de la inclusión material, puedan comprenderse mejor los derechos de segunda generación que responden, según el autor, a la relación economía-sociedad. Propios del periodo post-liberal europeo, cobran relevancia cuando el libre mercado, soportado en el modelo capitalista, reconfigura el orden social a partir del sistema industrial de mercancías. Bajo la lógica del valor de cambio, la salud, la educación y el trabajo se convierten en derechos que bien podrían denominarse derechos materiales. Ello no implica que se detenga el desarrollo de derechos inmateriales que sirven de contrapunto a los materiales, como la dignidad y el bienestar; todo lo contrario, se convierten en complementos que los secundan, es decir, dichos derechos inmateriales solo pueden ser actualizados en una plataforma material. La dignidad implica desde ropajes para hacer parte de la escena pública, hasta remuneraciones justas para vivir dignamente.

El caso de los derechos de tercera generación responde, en sentido estricto, a una dimensión material. La pista más evidente tiene que ver con lo que muchos han denominado el retorno a la naturaleza. Luego del despliegue desaforado del modelo industrial, sustentado bajo el dominio de lo material, la humanidad entra en una época de negociación con una naturaleza que se resiste. Allí aparece una nueva generación de derechos que se arrojan los pueblos para utilizar los recursos de su territorio. Ello genera de nuevo un regreso al mapa político de las naciones o, incluso, a divisiones más ancestrales asociadas a comunidades tribales, por ejemplo territorios indígenas que son protegidos por leyes estatales. El asunto es que la universalidad de estos derechos de tercera generación está dada por la localización de recursos, muchos de ellos no renovables, que implican a su vez deberes de conservación. De allí que Papacchini exponga que, tras esa



lógica, se gestan procesos de descolonización, los cuales, bajo el modelo del progreso moderno, implican o un retroceso o un quiebre del sistema. El espacio sideral, frontera final, aparece, sea para ser explorado o conquistado, como el último territorio, material en toda su extensión, objeto de polémica en términos de Derechos Humanos.

En este modelo se encuentra, finalmente, no solo una ampliación de derechos propios de la tercera generación, sino un reclamo al Estado como salvaguarda del equilibrio en las tensiones propias de este campo. Es decir, el Estado que hace cumplir la norma jurídica cuando el valor moral de un derecho es violentado, que vela por la universalidad de los bienes y permite el diálogo entre particularismos, debe posibilitar el goce espiritual de derechos inmateriales al soportar para cada individuo condiciones básicas de subsistencia. Papacchini destaca entonces los derechos asociados a los rasgos como la raza y el sexo que ponen en escena una dimensión material. Entre ellos el cuerpo, dimensión matérica, no espiritual, es el encargado de orientar procesos inmateriales como la dignidad o el buen nombre. De igual modo, los derechos de los pueblos entran en escena para permitir el acceso a las riquezas naturales propias del retorno a la naturaleza. Por último, este nuevo lenguaje, en clave de realización material o materialización, supone el derecho de las generaciones futuras a heredar una memoria y gozar de los recursos actuales, como también los derechos de los animales que ponen en jaque el sesgo antropocéntrico de la mayoría de las fundamentaciones filosóficas de los Derechos Humanos.

## ***Dersu Uzala*. El derecho del mundo natural**

Inspirado en las expediciones de Vladimir Arseniev en la región oriental de Rusia, puntalmente en la cuenca del río Ussuri, el director japonés Akira Kurosawa nos presenta, en su película *–Dersu Uzala (1975)–*, un increíble viaje hacia una naturaleza aparentemente indomable que, lentamente, cede ante la mano destructiva del hombre. El relato ilustra la estrecha amistad entre el Capitán Arseniev, un topógrafo del ejército ruso encargado de buscar nuevos territorios ricos en recursos naturales, y Dersu Uzala, un cazador de la tribu China Hezhen, casi ermitaño, que vive en medio del bosque y mantiene un vínculo animista, cosmogónico con el mundo natural. Esta singular alianza no solo expone un diálogo intercultural en el cual prima el respeto por la humanidad expuesta en el otro, sino un duro alegato contra la explotación desmesurada de recursos naturales a comienzos del siglo veinte. Dersu no solamente se convierte en un mediador entre un mundo indómito para la comitiva rusa, sino en una versión expresa de



los Derechos Humanos de tercera generación. Ilustra, incluso, la idea de que los Derechos Humanos son más antiguos que las declaraciones que los configuran.

Durante el relato establece un diálogo con las criaturas que habitan esa inexplorada región por parte del hombre occidental. Como si se tratara de un fino semiólogo, sabe leer las marcas y huellas que el mundo natural ofrece, lo que en varias ocasiones permite que los inexpertos exploradores escapen de trágicos destinos. Y vale la pena insistir en cómo la palabra sagrada, ese idiolecto con el cual el personaje se comunica con el mundo natural, parece la puesta en obra de los derechos de tercera generación. Su singular canto pareciera siempre un pacto para legar a las futuras generaciones un bosque aplastado por la racionalidad técnica. De allí que el aprendizaje para Arseniev sea tan significativo pues termina moderando el avance colonizador de su grupo.

El episodio más representativo del cuidado de derechos de tercera generación tiene lugar cuando Dersu, en el afán de salvaguardar a su nuevo amigo, dispara contra un tigre que merodea cerca de la comitiva. Y si bien ofrece disculpas a la naturaleza por la extraña violencia de un cazador contra un animal sagrado, no vuelve a ser el mismo. Su humor queda descompuesto y su comportamiento hurraño se revela cuando arremete contra todos los soldados que desperdician recursos naturales, para él sagrados, que, además, terminan por ser monopolizados. La ceguera de esos forasteros se hace evidente, literalmente, en el mismo Dersu. El paso de los años supone un natural deterioro físico que diezma las habilidades como cazador del personaje. Por ello acepta la invitación de su amigo Arseniev para ir a vivir a la ciudad. En el episodio final de la historia contemplamos cómo las dinámicas urbanas lo perturban. No comprende por qué debe pagarse por el agua y mucho menos por qué ha sido llevado preso al cortar trozos de un árbol del parque para hacer leña.

Con la simpleza propia de un habitante del bosque, nuestro personaje termina siendo un profundo alegato cinematográfico en favor de los Derechos Humanos de tercera generación que impulsan o anticipan la importancia de los derechos de las generaciones futuras. El final de la historia, quizás trágico, introduce el absurdo como nota dramática. Dersu es asesinado en medio del bosque, luego de regresar en busca de resguardo. Al tratar de dar la espalda al hombre de ciudad, termina presa de él en los dominios de la naturaleza. Queda acallado el manifiesto de los Derechos Humanos cuando una vida es truncada y este extraño bien inalienable es usurpado. Allí no queda sino recordar que la historia comienza con la visita de Arse-



niev a la tumba de Dersu, tres años después de su muerte, para contemplar cómo el paraje donde fue enterrado su amigo está siendo deforestado e intervenido para dar lugar a un nuevo pliegue del desarrollo de la civilización occidental.

## **Amartya Sen. Las materias del hambre**

Un sugestivo trabajo de Amartya Sen, titulado: *El derecho a no tener hambre*, revela la importancia de la materialidad como condición de toda vida digna y, al mismo tiempo, la necesidad de materialización de cualquier tipo de principio rector para los Derechos Humanos. Esta particular reflexión comienza a través del realce del cuerpo, en este caso, en sentido fisiológico. Quizás retrotraer el énfasis a la infraestructura del cuerpo sea un tipo de universalismo más potente que el de la enunciación inmaterial de un principio con trasfondo moral. No tiene sentido, asegura Sen (2002), discutir sobre el derecho al trabajo, sobre la dignidad de las razas, el derecho a recursos para otras generaciones, si se tiene hambre. Tras el hambre no hay prácticamente nada. No es posible la construcción de inmateriales, no hay espíritu que desplegar, ni derechos de primera generación, así existan mártires muertos voluntariamente de inanición. Por ello, afirma el autor, existe un dolor o cinismo del no tener hambre que nubla las condiciones de construcción de un proyecto de Derechos Humanos. No se trata de mínimos sino, en otra clave, de un cuerpo por construir. El hambre diluye el cuerpo, lo disocia, lo disuelve.

Ahora bien, el interés de la propuesta en Derechos Humanos que desarrolla Sen trata de cerrar la brecha, ya enunciada, entre la Declaración (las políticas de Estado, el soporte jurídico) y su realización (el funcionamiento en contexto de estos bienes inalienables). Para eso recupera distinciones propias de las tipologías de los derechos como la que construye Dworkin (1993) entre derechos de trasfondo, que proveen justificaciones para decisiones políticas, y derechos institucionales, que apoyan instituciones concretas en contextos políticos particulares, o la famosa distinción de Durkheim (2006) entre derechos abstractos y derechos concretos que organizan las bases de los sistemas jurídicos de cada Estado nacional. Su diagnóstico apunta al hecho de que el derecho a no tener hambre, si bien resuena en los lenguajes de los Derechos Humanos contemporáneos, tiene aplicaciones y garantías desiguales. Esto se hace evidente en países en vía de desarrollo en los cuales apenas aparecen enunciados como derechos de trasfondo o derechos abstractos (dependiendo de la taxonomía) sin modos reales de materialización ya que no existen po-



líticas específicas que respondan a las condiciones de contexto. “En un gran número de países, sin embargo, redes de seguridad social no existen. Si el derecho en cuestión es afirmado en estos países, claramente no se tratará con ello de derechos institucionales, sino apenas de derechos de trasfondo” (Sen, 2002, p. 14).

Entre las propuestas de solución para este caso específico del derecho a no tener hambre, que además puede extrapolarse a los Derechos Humanos en general, Sen introduce la noción de meta-derecho que, en términos formales, ofrece otra garantía para que el lenguaje de los Derechos Humanos, las declaraciones, los principios consignados en las constituciones de las diferentes naciones, no perezcan por un vaciamiento de contenido, por ser letra muerta. El meta-derecho no responde a la materialización propia de cada derecho, en la cual es fácil hallar fracasos, como ya lo hacía ver Galeano. Esta figura ofrece, teóricamente, la pesquisa de soportes para realizar cualquier clase de derecho. El meta-derecho “...se concentra no en la realización de este derecho X (derecho a no tener hambre) que actualmente puede ser inalcanzable, sino en la búsqueda de políticas que ayuden a lograr X en el futuro” (Sen, 2002, p. 16). De esta manera, los meta-derechos garantizan la promoción de todo tipo de procesos encaminados a realizar derechos abstractos o concretos, de trasfondo o institucionales. “El meta-derecho a ser liberado del hambre es el derecho a tal política de soporte, pero lo que, en últimas, está tras ese derecho es el objetivo de alcanzar esa libertad” (Sen, 2002, p. 16).

Para completar el soporte formal del derecho a no tener hambre, Sen agrega la necesidad de fortalecer las titulaciones de los derechos en cada sistema jurídico, en lo que concuerda de fondo con la idea de los derechos como bienes adquiridos en Papacchini: “...las titulaciones se entienden mejor como un conjunto cualquiera de paquetes de bienes que puede tener una persona mediante el ejercicio de sus derechos” (Sen, 2002, p. 18). La titulación como mecanismo jurídico debe estar amparada por las leyes de cada Estado para que no solo existan políticas en contra del hambre, sino esfuerzos mancomunados por eliminar dicha condición en cada individuo. El pensador explica cómo el problema del hambre, las muertes por inanición, son el resultado, no de la negación de las titulaciones, pues no se le niegan a quienes las poseen, sino del hecho de que los sistemas legales no ofrecen titulaciones que garanticen los mínimos de subsistencia. De allí que el derecho a no tener hambre no logre operar, no se materialice, porque no hay meta-derechos que hagan efectivas políticas económicas para una titulación que garantice, en términos materiales, la subsistencia real.



Hace falta, señala Sen, que de la innegable validez moral del derecho a no tener hambre se dé paso a su validez jurídica. “Una dieta nutricionalmente adecuada puede ser tomada como parte de las titulaciones morales de una persona, pese a que no haga parte de sus titulaciones jurídicas” (Sen, 2002, p. 23). El eco del modelo del mercado está presente en el trabajo de materialización del derecho a no tener hambre de Sen. Y no solo como plataforma del nuevo orden mundial, sino como condición que debe ser repensada para proponer un tipo de hombre universal no reducido a principios políticos. Dicho de otra manera, unas titulaciones, que son jurídicas *per se*, no logran ser suficientes, como tampoco lo son los meta-derechos como políticas de aplicación de los derechos en general, si las dimensiones económicas, de naturaleza material, asociadas el criterio de valor, no son reconfiguradas al servicio de garantizar progresivamente las necesidades de todo cuerpo.

### ***Germinal*. La muerte por el hambre**

El director de cine Claude Berri nos introduce, en *Germinal* (1993), película de época, en las penurias de la vida laboral de Montsou, un pequeño poblado de mineros en el norte de Francia a mediados del siglo XIX. Quizás el tema central de este relato no sea, como tal vez pueda parecer, una acérrima crítica al modelo capitalista en un tiempo donde no existía regulación alguna (sindicatos, por ejemplo) para proteger al obrero asalariado, sino un alegato en favor del derecho a no tener hambre tal como lo expone Amartya Sen. La película, basada en una novela de Émile Zola, pone en escena una familia que no conoce otro modo de subsistencia que vender la capacidad de trabajo para mantener a la burguesía. A partir de las vicisitudes propias de la competencia industrial que lleva al cierre de muchas fábricas presenciamos –a través de todos los personajes centrales– la miseria de todo un poblado que no tiene qué comer cuando el trabajo escasea; vemos desaparecer la posibilidad de tener pan, que los mismos capataces debían garantizar según el contrato laboral, porque los salarios no lo permiten, diezmados por multas y recortes exagerados.

Gran parte de la historia presenta el primer intento en la región de resistir al modelo capitalista creando un fondo común para poder entrar en huelga. A pesar del esfuerzo mancomunado, de pasar hambre durante varios días, de las protestas contra los que no apoyan la causa común o la demanda por una mejor remuneración, la fuerza se impone y los trabajadores deben volver a las minas. El fracaso es tan demoledor que Étienne Lantier, quien lidera toda la lucha colectiva, inspirado en la Internacional Socia-



lista que promueve la creación de sindicatos, debe regresar al subsuelo a soportar los duros reclamos de todos los que creyeron en su promesa de un futuro mejor. Acogido en el seno de la familia Maheu, quien protagoniza la historia, debe presenciar la desintegración y la muerte de la mayoría de sus anfitriones por efectos del hambre, por los excesos del poder, por el desgaste laboral. Al final pareciera que el sueño de otro orden socio-político no es posible todavía y, tal vez, tampoco en el futuro. El modelo capitalista aparece como una condición inamovible, el mercado como la estructura del nuevo orden social.

El derecho a no tener hambre es el que moviliza a todos los obreros que deciden apoyar la huelga. Berri no repara en retratar la miseria de los cuerpos tiznados por el color negro del carbón como si se tratase de restos de la tierra. Allí los alimentos no solo escasean, sino que deben ser consumidos en porciones irrisorias por familias sumamente numerosas. Todo ello se contrasta con las ampulosas cenas –llenas de manjares y de comidas exóticas– de las dos familias de capataces que lideran las minas, en las que se exhortan problemas banales y se prohíbe hablar de la vida miserable de los obreros. El panorama extremo de una época, en la cual no existen todavía derechos de segunda generación que permitan el acceso a bienes materiales, hace evidente las limitaciones concretas de los derechos del hombre aún concentrados en promover la vida espiritual como si el hombre viviese sin cuerpo o fuera de él. Lentamente los cuerpos de la familia Maheu se deterioran, flaquean, se extinguen en la lucha por el derecho a no tener hambre. Y el reclamo de este derecho resuena en la voz de la madre, quien no trabaja en la mina para cuidar a los seis hijos, de los cuales ya hacen parte de la nómina los tres mayores desde que tenían menos de ocho años. Enardecida cuando la huelga está a punto de fracasar, jura que prefiere matar antes de que alguno de los suyos vuelva a la mina. Al final ella, irónicamente, debe hacerlo tras la muerte de casi todos, porque no se pueden reclamar derechos con hambre.

En medio de la construcción de un modelo de Estado que se adecuara a las nuevas formas de la economía industrial no existía todavía ni derechos abstractos ni concretos, ni de trasfondo, ni institucionales que velaran por evitar el hambre de la familia Maheu en el norte de Francia. Las luchas sindicalistas, que tímidamente se anticipan en el relato, permitirían que, posteriormente, comenzaran a legitimarse estos derechos en abstracto y algunas políticas puntuales que dieran una dimensión de amparo para el contexto europeo. La tarea, como bien lo señala Sen, está por hacerse todavía en gran parte del mundo y familias como la Maheu pueden encontrarse



fácilmente en la mayoría de los países denominados en vía de desarrollo. Todavía no era posible soñar con la noción de meta-derecho de Sen para que se desplegaran algunas garantías en búsqueda de formas reales de materializar un derecho de segunda generación como no tener hambre. Tal vez ello se anticipe al final de la historia cuando escuchamos el monólogo de Lantier, quien se aleja del pueblo luego del fracaso de la huelga y la tragedia de la familia Maheu, en el cual manifiesta su esperanza de que algún día la tierra se abrirá para dar frutos destinados a hombres capaces de velar por que los recursos sean compartidos en igualdad de condiciones.

## **Boaventura De Sousa Santos. La multiculturalidad de los derechos**

El trabajo de De Sousa Santos, como mencionamos previamente, profundiza sobre tres tensiones clave en el desarrollo de la teoría y práctica de los Derechos Humanos a partir del proyecto de Modernidad y sus diferentes crisis. Quisiéramos concentrarnos en la tercera de estas tensiones que evidencia cómo la diada globalización-estado nacional supone un territorio de choque que afecta la lógica del funcionamiento de cualquier tipo de derecho. En origen, las declaraciones de derechos parten del modelo del Estado nacional como soporte de configuración de cualquier geopolítica. Ello implica mantener en pie la idea de soberanía nacional, si bien los derechos aspiran a una universalidad que no se limite por rasgos culturales propios de fronteras entre países. Eso podría hacer pensar que la globalización, por lo menos como etiqueta, anticipa un escenario propicio para la Universalidad de los Derechos Humanos. Sin embargo, De Sousa Santos advierte que en el orden mundial este cambio responde a la lógica del mercado que, bajo la égida capitalista, no tiene intereses, aparentemente, en un modelo de convivencia de origen moral.

Sin entrar de lleno en una discusión sobre el sentido de la globalización, el autor señala que este proceso implica el triunfo de una acción local que se expande en el globo con la consecuencia de convertirse en una entidad rival de todo localismo. Así, la relación local-global no desaparece en un mundo cuyo modelo económico se globaliza. Es decir, la tensión entre estos dos polos geográficos sigue viva creando rutas, de un extremo a otro, que determinan el orden social. De Sousa Santos amplía dichas posibles rutas sugiriendo dos escenarios más para pensar el despliegue actual de los Derechos Humanos. A la idea de que existe, por ejemplo, un *localismo globalizado* representado en el triunfo de transnacionales o el uso del inglés como *lingua franca* y un *globalismo localizado* presente en la firma de



tratados de libre comercio o en la explotación de recursos naturales en ciertos países, se le suma el *cosmopolitismo* donde encontramos grupos de conformación transnacional como *Greenpeace* y diversas Ong's encargadas de la defensa de los Derechos Humanos en todo el globo. Como corolario de este cambio de época se hace referencia a una *herencia común de la humanidad* que supone velar por la sostenibilidad ecológica y una exploración responsable del espacio exterior.

De Sousa Santos asegura que al campo de los Derechos Humanos le subyace un choque entre una visión universalista y una visión relativista de sus posibles aplicaciones. Si bien el espíritu de las declaraciones sobre derechos está orientado hacia un estándar universal, el desarrollo histórico ha tenido que enfrentarse con las diferencias culturales que implican matizaciones de dicho alcance. El asunto es que, en cualquiera de los casos, se juega bajo un modelo que anula una de las aspiraciones, loables en sí mismas. El mínimo común universal de los derechos no puede eliminarse por las diferencias culturales aparentemente irreconciliables. De igual modo, el contraste cultural no puede ser excusa para abandonar la promesa de un lazo que hermane a todo hombre. De Sousa Santos agrega también que el modelo universal de los derechos es de impronta occidental y que en él se expone lo que podría ser una teoría de los Derechos Humanos propia de un "...localismo globalizado". La mejor vía, tal vez, sea materializar los derechos en la ruta del *cosmopolitismo* y en la lógica de la *herencia común de la humanidad*: "...mi tesis es que mientras que los derechos humanos sean concebidos como derechos humanos universales, tenderán a aparecer como localismo globalizado, una forma de globalización desde arriba; para poder operar como una forma cosmopolita y contra-hegemónica de globalización, los derechos humanos deben ser re-conceptualizados como multiculturales" (De Sousa Santos, 1998, p. 352).

En un mundo donde fácilmente pueden enunciarse diferentes teorías de los Derechos Humanos, pensar la multiculturalidad, no como un accidente sino como una propiedad fundamental, supone mantener viva la tensión entre lo global y lo local, lo universal y lo particular, lo eterno y lo histórico. Superada la disputa, e integrada en un modelo dinámico de diálogo, es posible materializar los derechos como bienes inalienables. De allí, incluso, la alusión al uso de las declaraciones como mecanismos de resistencia a las imposiciones de poder. Una enunciación que reconozca un mundo globalizado económicamente, pero bajo el abrigo multicultural, permite el intercambio permanente de ideas con miras a resolver conflictos reales, en particular cuando se vulneran los mínimos que cada ciudadano debe po-



seer. “En el caso del diálogo transcultural, el intercambio es no solamente entre diferentes saberes sino también entre diferentes culturas, esto es, entre universos de sentido diferentes e incommensurables en un sentido fuerte” (De Sousa Santos, 1998, p. 357).

Finalmente, la propuesta de De Sousa Santos implica el reconocimiento de las asimetrías entre espacios, pero desde la capacidad de intercambio comunicativo entre ellos. Pondera la construcción de una *hermenéutica diatópica* para los Derechos Humanos. Con ello, dice, no se busca un diálogo pleno que resuelva todos los problemas de cada cultura sino la capacidad de que el otro se involucre en la incompletud que no le pertenece. Así, piensa, es posible, por ejemplo, que los Derechos Humanos Universales dialoguen con el Dharma Hindú y que el resultado sea un aprendizaje mutuo para que el universalismo de los Derechos Humanos no sea una práctica de poder occidental. “La hermenéutica diatópica ofrece un campo para adelantar debates en curso acerca del universalismo, el relativismo, las marcas culturales de transformación social, el tradicionalismo y el despertar cultural” (De Sousa Santos, 1998, p. 363). De esta manera, una teoría de los Derechos Humanos aspira, en su materialización, a realizarse en el suelo de una ruta cosmopolita para garantizar, no la unidad de criterios, sino el arduo proceso de actualizar la multiculturalidad de un extraño pueblo con un mismo suelo y un sinfín de trazados geográficos.

## ***Enemigo mío.* La biología de los derechos**

El filme *Enemigo mío* (1985) nos ofrece un retrato del diálogo posible en favor de los Derechos Humanos a partir del realce de las diferencias culturales. A partir de un relato futurista, propio del cine fantástico (basado en la novela corta de Barry B. Longyear), el director Wolfgang Petersen nos introduce en la difícil historia de supervivencia de dos astronautas de razas diferentes en un planeta desconocido. Luego de que sus naves se estrellasen en un astro deshabitado, Willis Davidge, de la raza humana, y Shigan (a quien su contraparte, en un gesto que revela cercanía y burla simultáneamente, decide llamar Jerry), de la raza Drac, deben aprender a sobrevivir trabajando juntos. La película inicia contando que, luego de varios años, la paz entre los humanos es ya un hecho y ahora la conquista del espacio se ha convertido en una carrera armamentista contra una raza de apariencia reptiliana pero con la inteligencia propia de los antropoides. La historia muestra cómo, lentamente, se establece una vinculación filial que supera las diferencias que fácilmente emulan las pugnas religiosas. De hecho, Shigan representa una dimensión propia del monismo espiritual



oriental, presente en perspectivas como el budismo. Dicho rasgo se enfatiza cuando descubrimos que la raza Drac, a la que pertenece Shigan, no posee dos sexos y por ello la reproducción de sus congéneres es de carácter partenogénico, solo posible en cierto momento de maduración biológica. Davidge, por otra parte, ilustra la visión propia del hombre occidental a partir del estereotipo del *cowboy* americano (un aguerrido combatiente con corazón de oro).

No es difícil reconocer que la respuesta a las diferencias culturales, que se hacen evidentes cuando se piensa en los Derechos Humanos universales en el contexto de la globalización, se ilustran con la construcción de un vínculo filial. A mitad de nuestro relato, Shigan muere antes de dar a luz a su primogénito. Davidge jura cuidar de su hijo no nato, a quien llamarán Zammis, para llevarlo a su planeta de origen y continuar con el linaje familiar que debe ser cantado ante los suyos, como en su momento lo hicieron su padre y el padre de su padre. Rápidamente descubrimos cómo las diferencias biológicas entre ambas razas desaparecen de cara a la crianza. No es gratuito que el joven Zammis llame a Davidge, tío. El tramo final de la historia presenta los esfuerzos inagotables de este padre putativo por rescatar al pequeño Drac, quien fue plagiado por comerciantes (humanos) de chatarra para convertirlo en esclavo. Un cierre cargado del optimismo, propio del género fantástico, augura la capacidad de reconocer los Derechos Humanos (que bien tendrían que tener una nueva denominación en el contexto de otras razas) como bienes inalienables.

Lo interesante de este recorrido es que no ejemplifica simplemente el triunfo del universalismo de los derechos en su versión moderna, occidental. De ser así, simplemente se habría impuesto a los Drac el modelo humano luego de superar sus diferencias culturales. Realmente se mantiene la tensión que bien reseña De Sousa Santos entre universalismo y relativismo cultural. Todo el periplo de la primera parte de la película implica el aprendizaje de la lengua del otro y, tras de ese aprendizaje, el reconocimiento de la incompletud cultural propia. Con ello, el aprendizaje mantiene vivas las profundas tradiciones culturales que separan a ambas razas más allá de la pura biología. Cada uno aprende cómo el otro materializa su propia historia espiritual. El resultado es, quizás, el de un cosmopolitismo como espacio contra hegemónico que se opone a cualquier versión triunfante que declare derechos universales. Y dicho cosmopolitismo, que presenciamos todo el tiempo en pantalla, no puede tener mejores resonancias cuando es parte del cosmos y hermana, sin borrar las diferencias culturales, dos biología en igualdad de derechos.



De Sousa Santos invita a pensar la *hermenéutica diatópica* para reconocer la existencia de derechos multiculturales. *Enemigo mío* nos coloca, no solo en el territorio de los derechos de tercera generación (exploración responsable del espacio), sino en la *herencia común de la humanidad* que es la exploración más allá de los límites geopolíticos de la Modernidad que reduce el globo a la relación Occidente-Oriente. Aquí, los ecos de ese tipo de divisiones son tan fuertes que parecieran sugerir que es fácil otra vez la imposición de un modelo de poder como el occidental a otras posibles razas. Únicamente un nuevo espacio, un planeta inhóspito, propio y de nadie, como si se tratara de una tierra neutral, permite un genuino despliegue cosmopolita. Y, finalmente, la materialidad de dos cuerpos extraños, de biología diferentes, es reformulada, replanteada en el gesto espiritual de abrazar al extraño como a un hermano. *Enemigo mío* supone nombrar al otro como propio, extraña globalización del afuera y, al mismo tiempo, remembranza de la diferencia que nos pone del otro lado que, culturalmente, no implica la anulación de la propia historia.

## **A manera de conclusión**

Las tres películas que sirvieron para ilustrar la lucha por los Derechos Humanos recrean relatos que no corresponden con el presente. Dos de ellas de época y una de ficción proporcionaron un ángulo diferente para sostener la dimensión universalista de los derechos como bienes inalienables. Al mismo tiempo, se afirma, en todas, que la actualidad es paradójicamente histórica. Las películas de época muestran cómo, en un lapso aproximado de cien años antes de la Declaración promulgada por las Naciones Unidas, los derechos de segunda y tercera generación ya eran objeto de disputa, reclamos, esfuerzos y fracasos. Y en esa misma línea de contraste, la película de ficción futurista expone que la actualidad de los derechos, en un mundo globalizado, no excluye particularismos, ni mucho menos las diferencias culturales que bien pueden devenir biológicas. Ni derechos, ni humanos, reclamaba Galeano. Podríamos acotar que derechos sí, pero con las gradaciones que introduce la taxonomía de generaciones, con la teoría de los meta-derechos y, principalmente, con la idea de derechos multiculturales. Humanos, ya no estamos seguros. Quizás ese sea simplemente un problema de etiqueta, pues la biología nos ofrece humanidad por fuera de ella.



## Referencias

- De Sousa Santos, B. (1998). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.
- Durkheim, E. (2006). *Lecciones de sociología*. Granada, España: Comares.
- Dworkin, D. (1993). *Los derechos en serio*. Madrid, España: Planeta.
- Galeano, E. (2002). Ni derechos ni humanos. *Revista Chasqui*, (núm. 79), 12-15.
- Hart, H. L. A. (2009). *El concepto de derecho*. Buenos Aires, Argentina: Abeledo-Perrot.
- Papacchini, A. (2003). *Filosofía y derechos humanos*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Rawls, J. (1993). *El derecho de los pueblos*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Sen, A. (2002). *El derecho a no tener hambre*. Bogotá, Colombia. Universidad Externado.
- Touraine, A. (1995). *¿Qué es la democracia?* Ciudad de Méjico, Méjico: Fondo de Cultura Económica.





# Memoria y Moral





## 4.

# Las desventuras de la memoria y las bondades del olvido.

## La rememoración amnésica del cine colombiano

Sin duda, el cine se ha convertido en uno de los depósitos de la memoria colectiva. No obstante, la idea de que sus imágenes se convierten en una gran arca que conserva y monumentaliza el pasado es tan problemática como la idea de que el hombre atesora sus recuerdos en un gran banco cerebral. Si algo aprendimos de la obra de Bergson es que la memoria no es tan solo un receptáculo que guarda experiencias y que puede ser utilizada voluntariamente para ordenar el presente. “La memoria..., no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro” (Bergson, 1994, p. 47). Su poder no se agota simplemente en la acumulación, en la tarea de la recolección testimonial; el cine, si bien puede ser uno de sus dispositivos, tampoco consume sus potencias en un amplio archivo documental. Sus imágenes, más que un signo del pasado, marcas para acceder a acontecimientos extintos, son mecanismos que configuran, dan forma a la remembranza colectiva, a la experiencia estética de los hombres que hacen de la sala una prótesis del presente.

En otras palabras, la genuina potencia del cine no radica en su capacidad de reconstruir el pasado a partir de sus estructuras narrativas, sino en moldear (gracias a sus relatos) el presente que, al igual que cualquier recuerdo humano, depende de las desventuras de la memoria y las bondades del olvido. Por ello, contrario a la idea de que el cine debe rememorar un pasado irrenunciable, como si estuviese al servicio de la historia oficial, permite la supervivencia de la vida gracias a sus tácticas de olvido. De ahí que, para comprender sus alcances, sean capitales las *formas del olvido* que ha tematizado Marc Augé. Y si bien no hay memoria sin olvido (no se haría culto al recuerdo si no fuera afectado por el vacío, por la ausencia, por las lagunas que lo hacen incompleto) tampoco hay olvido sin memoria, sin las imágenes que regresan y activan la percepción colectiva de un pasado inclemente. Es por esto que deseamos seguirle la pista a la idea de que el



cine colombiano reciente, el que inaugura la filmografía turbulenta de un nuevo siglo, persigue tácticas de olvido, *formas del olvido* en palabras de Augé, a partir de la narración de una memoria nacional virulenta para que la rememoración colectiva sea un dispositivo de pervivencia.

## **Recuerdos-imágenes.**

### **La estrategia cinematográfica**

Una de las obras pioneras en términos de teoría del cine, *The Photoplay. A psychological study* de Hugo Munsterberg (1916), sugiere que entre los mecanismos que se activan al momento de ver un filme (en el acto perceptivo) la memoria es clave. Su inclinación neokantiana le permite ponderar el papel de la memoria como garantía para que el espectador pueda recomponer un relato cuya naturaleza es temporal y se deshace a cada instante. Solo gracias a la posibilidad de recordar las imágenes vistas durante una función se puede comprender una película en su totalidad. “Para pensar en el más trivial de los casos, en cada parte de un drama, necesitamos recordar qué ocurrió en las escenas previas. El primer acto no termina de ocurrir, cuando ya presenciamos el segundo. Y ese segundo es el que ahora inunda nuestra percepción. Ahora, este segundo acto carece en sí mismo de sentido si no es puesto en relación con el primero. Por lo tanto, el primero debe permanecer de algún modo en nuestra consciencia. Al menos en los puntos clave de ciertas escenas, las cuales deben ser recordadas para comprender con claridad los nuevos desarrollos de la historia” (Munsterberg, 1916, p. 93). Sin embargo, Munsterberg no reduce la memoria a un simple proceso de registro. En su obra, la asocia con la imaginación, como si se tratase de las dos caras de una misma moneda. Si la memoria permite retener el pasado, la imaginación anticipa el futuro y le permite al espectador entrar en el reino de la ficción explorando las posibles líneas en que corre el relato, gracias a la información ya consignada en el recuerdo.

Quizás en dicho análisis, destinado en principio a examinar el acto de percepción, esté una de las pistas de la importancia de la memoria. No es solo un atesoramiento del pasado sino un anticipo del porvenir. Ello no quiere decir que la memoria sea oracular, pero sí que la posibilidad de imaginar el futuro depende de las formas retenidas, de las imágenes recuperadas, del recuerdo presente. En un plano más amplio podría suponerse que la filmografía de una nación (el cine colombiano en este caso) no solo sirve para recuperar la memoria colectiva, incluso para ser testimonio documental de la historia (Ricoeur sostiene que el testimonio, suerte de testamento del presente, es la clave para hacer el tránsito de la memoria a la historia), sino



para anticipar el porvenir, dibujar un mapa imaginario de lo que adviene, paradójicamente, a partir del pasado. El futuro siempre llega ancestralmente de lo que ya ha concluido.

Lo que el cine colombiano más reciente nos ha legado no es un registro de los hechos que, aparentemente, hemos olvidado según el reclamo de ciertos sectores de la sociedad, sino de cómo hemos querido olvidar cierto pasado para sobrevivir en el presente, para avizorar un futuro tal vez diferente. Ello claro, no sería posible sin la memoria viva, sin la memoria que, necesariamente, ausculta el doloroso recuerdo hiperbolizado en la crudeza realista de las imágenes cinematográficas. Sin duda, el encuentro del cine y la memoria está garantizado por la capacidad para relatar de las imágenes en movimiento, por las historias como formas universales que arrastran tras de sí el inconsciente colectivo y por sus fuentes arquetipales inagotables. Cada historia actualiza situaciones concretas, personajes históricos, acontecimientos trágicos, pero la memoria no se agota en ese registro, tal vez de interés más cercano al del historiador. Las imágenes que permiten rememorar se activan por la fuerza del relato para ordenar el ahora, hacen uso de la memoria para configurar lo que en ausencia de un mejor término se ha denominado identidad colectiva. Así, el cine permite que los públicos, más que acceder al pasado, se valgan de su remembranza para configurar un presente común, un extraño destino compartido.

Alison Landsberg (2003) sostiene que el cine es una prótesis de la memoria. En pocas palabras, asegura que las bondades del cine radican en que es un mecanismo que prolonga la memoria humana y permite, gracias a sus propias condiciones de registro, de documento, el contacto del gran público con el pasado. En calidad de prótesis, podríamos decir que el cine depende, en gran medida, de los públicos; su capacidad, en consecuencia, se truncaría sin las actualizaciones que los espectadores hagan de sus anales, de sus registros filmicos. Sin embargo, tendríamos que agregar que más que una prótesis del hombre, es el hombre el que es un rasgo, una extensión de las imágenes cinematográficas. Como bien lo señalará el profesor Jairo Montoya, la memoria, más que una facultad (como ha sido tematizada por la tradición idealista que tiene su más alto pico en la filosofía kantiana), es un registro que condiciona la experiencia del hombre. “Más que una propiedad de la inteligencia o una facultad humana, la memoria es un dispositivo que únicamente está presente en los efectos múltiples de la rememoración” (1999, p. 22).

De allí que el trabajo del profesor Montoya sostenga la misma idea de Bergson (1994) que asegura que la memoria no es un baúl para atesorar



recuerdos sino, en otro sentido, un registro silencioso que solo se activa a partir del esfuerzo presente por ordenarla. Lo irónico es que la memoria no es tanto un espacio que el hombre pueda organizar a voluntad, un lugar al cual recurrir para buscar éste o aquel recuerdo, sino un dispositivo (dispositivo-memoria en palabras del profesor Montoya) que hace las veces de retícula para el movimiento humano. Somos presas de la memoria, en especial de sus imperfecciones, de sus olvidos, que condicionan nuestro propio devenir, nuestra capacidad de cristalizar identidades, de hacer mutar las diferencias. El cine, como dispositivo de la memoria, no es un lugar al que se recurre para indagar, en calidad de archivo, ciertos acontecimientos. Quien lo hace se dará cuenta de que esa búsqueda es infructuosa y que termina siendo presa de una gran red, dominado por los registros memoriosos de la imagen que configuran su presente. De allí que tras una película que narre hechos siniestros, por ejemplo: el reinado de terror efecto del narcotráfico en la película *Sumas y restas* (2004) de Víctor Gaviria o los excesos de la guerrilla en el espacio rural en *La pasión de Gabriel* (2008) de Luis Alberto Restrepo, el espectador no termina con la sensación de que descubrió un pasado desconocido o que actualizó un hecho que no tenía presente. Con seguridad ya tenía frescos esos eventos en su memoria. En otra vía, ese espectador saldrá abatido porque dicha memoria, matizada estéticamente, configura un dolor atávico en su presente, porque le permite a un cuerpo localizado, reterritorializarse en un pasado que, ahora, de algún modo, es familiar. El dolor, en estos casos, es el resultado de las potencias de la memoria, no simplemente un arca documental.

En este sentido, el hombre como prótesis del cine, como efecto de la memoria fílmica, reconoce que el territorio de la imagen tiene la capacidad de un encuentro afectivo, de la remembranza compartida capaz de anticipar las líneas del futuro. En su trabajo, Landsberg se vale de dos bellas ideas de la obra de Scheler para mostrar las relaciones entre cine y memoria. Si en principio las tecnologías cinematográficas permiten la circulación amplificada de los recuerdos, el acceso a la gran memoria colectiva, su éxito depende de que los públicos se vean atraídos por la capacidad de la sala oscura para crear comunidades afectivas ('fellow-feeling') y de sentir empatía por lo narrado a través de los relatos: "(Scheler) sugiere que, si bien los seres humanos son intrínsecamente capaces de comprender los sentimientos de otros, las tecnologías de la memoria han incrementado exponencialmente las oportunidades de obtener una comprensión empática (afectiva)" (Landsberg, 2003, p. 147). De esta forma, el cine logra desarrollar un rol al interior de las memorias colectivas porque no se reduce únicamente a una afectación sensorial, al impacto dramático de ciertos acontecimientos, sino



que permite que el espectador desarrolle un trabajo empático cuya nota representativa es la reflexión. De allí que eso lo acerque a sus coterráneos, a dar cuerpo a una comunidad que se vale de la empatía en un sentido amplio, no para hacer historia sino para remodelar el presente desde la memoria.

En la película *Apocalipsur* (2005), de Javier Mejía, se narra la historia de un grupo de jóvenes, a principios de la década del noventa, que viven en la ciudad de Medellín justo cuando el reinado de terror de Pablo Escobar estaba a punto de llegar a su fin. Si bien allí se presencian vestigios de esta época, tales como el secuestro, el tráfico de drogas, la violencia contra el Estado (se ofrecían dos millones de pesos a quien asesinara a un policía) y los atentados con bombas en el casco urbano, todo eso es solo el telón de fondo que permite penetrar en las tormentosas experiencias de quienes sobrevivieron dicho panorama oscuro y que viajan, durante todo el relato, a recuperar el cadáver de uno de sus amigos, muerto en extrañas circunstancias en el exterior. En este tránsito remembran el pasado que los une a todos, teñido por la descomposición social del momento. Es por esto que los bajos fondos pasan a un primer plano. El consumo de drogas es un acto natural pese a que han vivido en carne propia los estragos del narcotráfico y de la guerra. Uno de los personajes se encuentra en silla de ruedas tras haber sido alcanzado por una bala perdida; otro estuvo en cautiverio por la guerra entre bandas y las afrentas contra el estado. Víctimas de abusos y, al mismo tiempo, promotores del descompuesto mundo en el que habitan, mantienen viva una singular alegría por la vida. Pareciera imposible, pero es el testimonio prometeico de este filme. Todo el viaje para reclamar el ataúd que llega al aeropuerto es una fascinante oda a la vida, cargada del hiperrealismo alucinante de una generación que vive retando a la muerte. Basta rememorar una de las escenas en que atan la silla de ruedas al Volkswagen combi en que se transportan y la usan para hacer esquí en el asfalto.

La película termina con una leyenda que señala que la historia está inspirada en hechos reales. No es difícil además inferir que la atmósfera del relato evoca la turbia y violenta década del noventa, en especial para la vida urbana, pero no es un registro histórico. ¿Qué es, entonces, lo que la película atestigua? Si se revisa cuál evento es el objeto de la remembranza, quizás la respuesta sea el de una muerte sin resolver de un joven colombiano en el extranjero. Pero como memoria, eso no afecta, en una escala amplia, al gran público; incluso, no se diferencia mucho de las noticias regulares de los medios masivos que, de un modo u otro, se vuelven



de bajo interés por su dolorosa cotidianidad. Pero, en términos de un dispositivo-memoria, todo el relato como alegato en favor de la vida, materializado en el periplo de los protagonistas, permite comprender la idea de una comunidad afectiva que de la pantalla se prolonga a los públicos. No es fácil salir de la sala de cine sin la extraña ambivalencia de sentirse desolado tras un pasado aciago y la convicción de seguir el presente con la fuerza de la memoria afectiva. Se vivencia la tensión entre llorar a un muerto ajeno, como si fuera miembro de nuestra propia familia, y el sueño colectivo, propio de los amigos, por un mejor futuro en medio del más infausto episodio nacional.

Landsberg señala que el cine, gracias a la capacidad de propiciar comunidades, del acto de empatía colectiva para todo público, es propicio para una memoria que no se localiza territorialmente. Por eso asegura: “En contraste con las memorias colectivas, las cuales son específicamente geográficas y a la vez sirven para reforzar y garantizar la identidad de un grupo, las memorias protésicas no son propiedad de un grupo particular” (2003, p. 149). En gran medida, dicha tesis alude a la universalidad del cine como mecanismo narrativo y a la vocación del relato para dirigirse a cualquier hombre gracias a ser una forma a-espacial y a-temporal. De allí que no solo los colombianos, sino cualquier público virtual, puedan lograr una genuina empatía memorante en una historia como *Apocalipsur*. Más allá de los confines espaciales y temporales del turbulento Medellín de hace unos años, las memorias colectivas logran romper sus lazos étnicos, el cerco geográfico de un territorio físico. Tras esta pista es posible asegurar que, en gran parte, la vocación del cine (por lo menos el cine de ficción cuyo compromiso narrativo lo conecta con prácticas tan ancestrales como la epopeya griega) no es tanto de naturaleza histórica sino de configuración social cercana a la memoria como registro que condiciona la experiencia humana. Por eso el respeto al hecho histórico no es su principal preocupación (asumiendo que sea posible un mínimo grado de objetividad en el relato del pasado) sino su uso memorante, más aún su olvido necesario, para la comunidad que acude a la sala y que recorre su propia intimidad, el dolor nacional y la universalidad de la especie en la pantalla.

Vicente Sánchez-Biosca (2006) afirma que el papel que ha cumplido el cine documental como testigo de la historia depende de la capacidad expresiva del lenguaje. Se pregunta si, igual que la palabra, el cine tiene límites en términos de representación, en especial en imágenes que testimonian el Shoah, mal llamado holocausto nazi. Se cuestiona si existe un umbral inefable en la pantalla y su respuesta es lapidaria. Solamente existen lími-



tes para quienes creen que el papel de estos medios es documentar una realidad. Recurre entonces a las potencias poéticas de lo fílmico, a su competencia creativa, para destacar su capacidad de ser testigo de un acto inclasificable como los campos de concentración. Y allí, con imágenes testimoniales, con la estética del documental, sitúa al cine en el lado de la memoria. Su bondad es una narración en que la expresividad puede hacer comprensible, o por lo menos accesible, lo que para algunos es innombrable: "(...) las imágenes del Shoah recorren los lugares con el fin de crear la huella de lo que no ha dejado huella y en este sentido no puede confinar en ninguna imagen de archivo previa, sino que, antes bien, constata su falta de valor testimonial" (Sánchez-Biosca, 2006, p. 94). En otras palabras, y para efectos del análisis del cine colombiano, se potencia al séptimo arte como memoria porque su valor no estriba en ser testigo sino en su falso valor testimonial. Es su capacidad de recordar, de revivir el acontecimiento con la fuerza configuradora de sus virtudes estéticas, la que a la vez lo aleja de la historia y lo enriquece como registro colectivo del pasado. Muestra lo que no ha sido mostrado, porque en su registro emerge una nueva memoria que, como se verá, es nombrada por el profesor Jairo Montoya como *perlaborativa*.

## **Las múltiples memorias.**

### **La reminiscencia en la pantalla**

Borges (1951) nos entregó una de las más bellas y, al mismo tiempo, aterradoras imágenes de la memoria absoluta o de la ausencia de memoria (depende de cómo se mire) con su relato *Funes el Memorioso*. Por un accidente indeterminado, Funes perdió la posibilidad de olvidar. Como si se tratara de un registro perfecto, recuerda absolutamente todo lo que le ocurre, hasta el punto de trastocar el orden de la percepción. Amplificada al extremo, una memoria perfecta no puede generalizar y hace de cada instante un gesto singular. Un hombre no es un solo hombre, es un hombre hiperbólicamente amplificado. Con el paso del tiempo, para Funes, cada ser se convierte en varios recuerdos, el que para cada uno de nosotros es una unidad, para él está dividido en escorzos (un gato visto desde un ángulo a cierta hora es diferente del mismo gato en otra perspectiva y unos segundos después de la primera impresión). Si Funes no puede olvidar es necesario decir que su memoria es perfecta, que representa el sueño de la memoria absoluta. Pero si no hay espacio para las lagunas mentales, para la remembranza fallida, su memoria deja de ser una memoria para convertirse en una biblioteca ideal. Funes, como era de esperarse, muere rápidamente y



con él, posiblemente, se augura la importancia del olvido. Nadie recuerda a Funes más allá de su memoria imposible.

Bergson va a colocar en un lugar privilegiado a la memoria. Su renuencia a reducirla a un patrón cerebral, a ser constreñida a una perspectiva biológica, a ser objeto de un lenguaje médico, tal vez neurológico, le permite asegurar que la memoria es de naturaleza incorporea y con ello borra la idea de que necesita ser localizada espacialmente. Más allá de una facultad humana es un tipo de condición que da forma a la vida en su totalidad. En su dinámica de recolección, la memoria como mecanismo permite cohesionar fragmentos que ordenan el presente y que condensan una historia singular. El pasado es virtual, no hay acceso a éste más allá de las actualizaciones que los recuerdos ofrecen. Por ello acuña el concepto de recuerdo-imagen que es una forma de traer al presente una percepción de las fuentes del pasado.

Dicha idea de la imagen ha sido objeto de diversas críticas. Sin embargo, Bergson persigue la posibilidad signica de una marca presente que remita a una ausencia. Imágenes que además se convierten en huellas y al mismo tiempo en originales. Huellas de un acontecimiento pasado. Originales de un nuevo tipo de identidad, de un objeto de consciencia que prefigura la experiencia presente. El recuerdo como imagen, actualización del pasado, permite el desarrollo de acciones. En gran medida, la memoria se convierte en un hábito guiado que permite actividades casi mecánicas, uso de imágenes que orientan automáticamente el actuar diario. Por ejemplo, manejar un automóvil es un acto en donde el cuerpo deviene sensible a la máquina y la máquina deviene sentida por el cuerpo. En ese acto es el hábito de la memoria el que permite la simbiosis.

Pero, por otra parte, la memoria implica un acto reflexivo, la remembranza del pasado, la meditación sobre lo acontecido, la creación de recuerdos-imágenes que son de naturaleza espiritual para orientar las acciones hacia un futuro posible a partir de la mediación del pensamiento. Y dicha orientación es factible gracias a que la percepción del presente nunca está desnuda sino cargada por la memoria, dirigida por recuerdos-imágenes que hacen fácil comprender los vínculos entre el pasado, el presente y el futuro. “No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que conoce el porvenir” (Bergson, 1994, p. 85). Con ello se ratifica que la memoria adviene en calidad de imagen, tanto para dar forma a los hábitos cotidianos como para permitir que el modo de comprensión del ahora conduzca a un tipo de reflexión sobre cómo la acción abre el horizonte del porvenir.



Si Bergson, al igual que Munsterberg (en el caso del cine), señala la relación no solo cercana, sino articulada, entre memoria e imaginación, el profesor Jairo Montoya recuerda cómo dichas figuras han sido objeto de un limbo que las subordina al primado del entendimiento como garante de la experiencia humana. “Bajo la figura aparentemente evidente de una función del alma o de la psique, la memoria ingresó al recinto oscuro y confuso de la ficción, para conformar, junto con la imaginación y la fantasía, esa instancia a veces reguladora de las sensaciones, pero la mayoría de las veces más bien perturbadora y engañadora, justamente por propiciar los espacios de ficción, de lo verosímil o del onirismo” (Montoya, 1999, p. 13). Sin embargo, esa reclusión bien puede ser vista como una virtud. Entrar al territorio de la ficción, cosa que hace el relato cinematográfico con la remembranza del pasado, es una posibilidad de configurar el presente gracias a la tenue línea que separa a la memoria de la imaginación.

Ricoeur, por su parte, es uno de los encargados de hacer una crítica a la cercanía entre memoria e imaginación y arremete contra la idea del recuerdo como una imagen en Bergson. Tras su perspectiva subyace la idea de que la memoria tiene un papel de testimonio verídico. Su miedo se basa en que la imaginación puede contaminar a la memoria hasta falsificarla. Y esto no es gratuito cuando, fácilmente, todos experimentamos que nuestros recuerdos más vívidos, de los cuales no tenemos dudas, están distorsionados. Al comparar nuestra imagen de un objeto que no vemos hace mucho con el objeto que encontramos, hay discrepancias. Posiblemente el color de la portada de un libro que leímos hace tiempo es otro al que recordábamos con tanta nitidez. “La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta la ambición de fidelidad en la que se resuelve la función veritativa de la memoria” (Ricoeur, 2004, p. 22). Pero si se piensa, por otro lado, esa supuesta contaminación puede ser provechosa, por lo menos en un territorio expresivo como el séptimo arte. Como lo insinuaba Sánchez-Biosca, la potencia de la memoria se debilita si busca la veracidad, el hecho desnudo. Y eso se comprueba con las imágenes reales de Shoah que solo pueden servir para rememorar cuando se ubican en una estructura narrativa, tras el manto de la poética fílmica.

Si la memoria es tan frágil, su cuidado, al punto de no empañarla por la creatividad de la imaginación, justifica -para Ricoeur (2004)- la distancia del concepto: imagen. No obstante, si bien a nivel individual la perturbación de la memoria es real, la preocupación no es grave. Y tampoco lo es a una escala mayor, digamos nacional, porque se hace



uso de otros mecanismos históricos, propios del testimonio, para su conservación. De allí que el miedo a la imaginación se debilite, ya sea porque hay formas de conservar el pasado a partir de técnicas o porque la imaginación puede potenciar el recuerdo para lograr que permita empatía con la vida presente. De alguna manera, Ricoeur sueña con la memoria perfecta de Funes, pero este personaje, nos lo dejó claro Borges, murió para ser olvidado.

Ahora bien, en su 'fenomenología de la memoria' Ricoeur destaca que el papel principal de la memoria es el acto de remembranza, la lucha contra el olvido, el ejercicio de recordar. En esta búsqueda de presencias perdidas, de hacer unas marcas en el ahora de un pasado virtual, establece tres modos de combatir la anamnesis. A partir de estos es posible comprender de qué manera el recuerdo, que indefectiblemente viene inmerso en la imagen, permite distintos acercamientos al pasado. Primero, a partir del *recuerdo*, ese que permite activamente auscultar en el pasado para combatir el olvido o, en otras palabras, para que no desaparezca algo vital, trabajo individual en el que se busca algo que se sabe perdido. Segundo, la *reminiscencia*, un trabajo colectivo en el que se recuerda gracias a la conversación, mediante la comunidad que reconstruye, en una búsqueda compartida, en el plano de sus propias condiciones socio-históricas. Tercero, el *reconocimiento* que permite un doble ejercicio ante algo ya recordado: actualizar el pasado y encontrar algo nuevo, una alteridad que determina el presente. Re-flexión sobre lo remembrado para abrir un horizonte con base en la huella evidenciada.

Así sea entendida en Bergson como *memoria-hábito* y como *memoria activa*, o en Ricoeur como *recuerdo*, *reminiscencia* o *reconocimiento*, la memoria no puede encasillarse en el acceso al pasado como un banco de datos. Quizás la suerte que corre venga dada por tener cercanía con la ficción y, en el fondo, su verismo se relegue para dar relevancia a su capacidad de construir al presente. Como bien señala Augé (1998), a Ricoeur se le olvida que la configuración, el acto de dar forma a un relato (que en su obra *Tiempo y narración* denomina *mímesis II*), no tiene que ser posterior al de la pre-figuración (*mímesis I*), al registro histórico. La importancia de la memoria estriba en su capacidad, ésta sí atávica, de proveer un presente con todos los mecanismos que tiene a su mano, incluidas la fantasía y el trabajo testamentario. Como lo afirma el profesor Montoya, la memoria como dispositivo permite dar forma espacial a las diferencias y temporalizar las identidades: "... la memoria no aparece como una propiedad de la inteligencia, sino más bien como soporte en el cual se



inscriben cadenas de actos, para hacer del individuo un sujeto y del agrupamiento una etnia” (1999, p. 31). Dicho de otro modo, no es el hombre el que hace la memoria, el que la teje a partir de recuerdos, es la memoria la que convierte al hombre en uno de sus efectos. El cine como memoria hace sus espectadores y no solo durante la función sino al salir de la sala. Es fácil reconocer cómo el cinéfilo se crea gracias a la memoria del cine que ha visto, pero también cómo los públicos transforman sus propios modos de comprensión del presente, con-figuran sus horizontes gracias a los recuerdos-imágenes que el cine les entrega.

Podría incluso asumirse que la idea de Ricoeur de la memoria como *reminiscencia*, como el recuerdo de una comunidad, no se aleja de la idea de comunidad afectiva en el cine que propone Landsberg. En el caso del cine colombiano se escribe un particular capítulo gracias a su aparente insistencia en los problemas nacionales. Gran parte de la discusión de los espectadores después de ir al cine gira sobre el tipo de relatos que han privilegiado las producciones del país. Con el problemático término de ‘porno-miseria’ se hace referencia a una filmografía que retrata el conflicto armado, la pobreza, la violencia urbana, el narcotráfico o la corrupción. Si bien ello es discutible en términos de si el cine debe tener un compromiso con problemáticas de dicha índole, en términos de memoria colectiva tal preocupación garantiza el acto de recordar problemas comunes. De nuevo, el cine ha puesto un pasado tormentoso en el seno de la memoria colectiva. Le Goff señala que las memorias colectivas representan el poder de ciertos grupos, y si ello es cierto, este cine permite que una gran comunidad de espectadores, el ciudadano del común, tenga cierto empoderamiento cultural gracias al séptimo arte. Al respecto señala que: “...la memoria colectiva es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y de las sociedades en vía de desarrollo, de las clases dominantes y las clases dominadas, todas en lucha por el poder o por la vida, por sobrevivir y por avanzar” (1991, p. 181). En otras palabras, la memoria, puesta a circular en la pantalla grande, bien permite recordar un ejercicio de reminiscencia, más que a un simple registro testimonial de hechos. Su vocación narrativa ha generado un espacio de encuentro para el público y para que la memoria colectiva, como diría Bergson, esté al servicio de la vida, del presente que reflexiona para lo que, inexorablemente, vendrá.



## **Espacios memorantes.**

### **La perlaboración del recuerdo cinematográfico**

Si bien la memoria es de naturaleza incorporal, su actualización depende de la existencia de materia. No hay memoria sin cuerpos ni espacios. No solo se poseen recuerdos de ciertos acontecimientos, sino del propio cuerpo, ubicado espacialmente en un territorio determinado. De allí la gran importancia que da Ricoeur, en su fenomenología de la memoria, a la espacialidad, y el reconocimiento sobre topografías de la memoria en el trabajo del profesor Montoya. Ricoeur hace referencia a la memoria corporal para evidenciar la existencia de un cuerpo habitual que permite la orientación cotidiana y de un cuerpo episódico que posibilita el contacto con la memoria virtual para determinar el presente, para actuar a partir de la familiaridad y la extrañeza de lo recuperado por el recuerdo. De igual modo, alude a una memoria de los lugares capaz de hacer un mapa del enraizamiento de los acontecimientos, las superficies en que fueron inscritos. “Es en la superficie de la tierra habitable donde precisamente nos acordamos de haber viajado y visitado parajes memorables” (Ricoeur, 2004, p. 62). Y la importancia de los lugares habitados es capital para configurar la memoria que es actualizable en el presente, que permite dar forma al espacio, fechar los eventos, reconstruir un mapa vital de los propios periplos humanos.

El profesor Montoya, en su clasificación de las memorias, hace alusión a la existencia de “memorias recordativas” capaces de dar forma al espacio de las vivencias sociales. Allí se ubican cuerpos colectivos que identifican sus propias marcas de identidad asociadas a ciertos espacios rituales, como puede ser un paisaje, una urbe, una casa. En estos territorios tienen lugar memorias topográficas que celebran el ritual de la vida, dan forma a una cotidianidad que, atada al recuerdo, afronta el futuro en la repetición. Y quizás allí es donde el cine colombiano ha configurado su aporte al problema de la memoria. No es difícil reconocer en la filmografía contemporánea unos espacios que permiten ese acto de recordar, no tanto un pasado ausente, sino la huella del pretérito en el presente. La tensa relación entre el campo y la ciudad, y sus modos de desplazamiento forzado han sido configurados como marcas de la memoria topográfica en el cine.

Nuevamente, el asunto en el cine colombiano no es el de proveer recuerdos-imágenes de cuerpos trágicos, de espacios destruidos. Su afán no ha sido histórico y eso se constata en la poca producción que se aventura en la reconstrucción de sucesos de interés para el gran historiador. Sus relatos sobre algunos acontecimientos menores y, en una gran parte, propios de



una ficción inspirada en hechos reales, presentan al cuerpo como imagen para que se recuerde la otredad que nos hermana, al igual que los espacios que nos afectan por ser parte de nuestra propia nación. La película *La primera noche* (2003) del director Luis Alberto Restrepo, por ejemplo, narra la historia de una pareja joven, con un pequeño niño de pocos meses de nacido, que debe migrar del campo a la ciudad, desplazada por los combates entre ejército y guerrilla. Su crudeza sirve para el acto de recordar un campo hoy inexistente, pues prima la ausencia de una vida rural idílica ya solo objeto de una memoria fantástica. Pero la ciudad, tierra prometida para la civilización, es un escenario casi apocalíptico. El filme muestra la primera noche que esta frágil familia debe vivir en la intemperie de una calle citadina donde existe un micro-gobierno de los mal llamados desechables. Allí, la memoria acude a un recuerdo-imagen de una ciudad también u-tópica, apolínea, sin espacio para el desorden. Pero la película desmonta esta reminiscencia. La topografía revela que la civilización perece en sus calles dionisiacas.

No obstante, es tal vez más interesante el caso de *Retratos de un mar de mentiras* (2010) del director Carlos Gaviria. Su periplo es inverso. Narra un tránsito de un par de primos que regresan, tras la muerte de su abuelo, a las tierras rurales de las que fueron desalojados para recuperar su propiedad. Extraño retrato de inversión en el que se presencia todo el viaje que de la alta montaña desciende hasta tierras que lindan con el mar. Lentamente la urbe se deshace, como si los recuerdos-imágenes permitieran regresar a una época previa a la memoria individual, a un espacio anterior al presente cercano para un país abatido por la violencia. Lo doloroso es que el desenlace del relato, otra vez, instala el campo, espacio memorioso, en el doloroso presente de la guerra, con la imposibilidad de recuperar lo perdido, una memoria imposible del espacio. El pasado de la protagonista la acosa cada vez que se acerca a su tierra. Presenciamos los recuerdos del desalojo, del asesinato vil de sus padres, de la impotencia de los sobrevivientes. Recuerdos-imágenes individuales que permiten la memoria colectiva de los públicos en el presente, sobre los que evoca una víctima anónima de la guerra y las potencias narrativas del cine.

En la línea de una topografía de la memoria, el profesor Montoya explica la existencia de lo que va a denominar “memorias perlaborativas”. En ellas, el espacio social (propio de las “memorias recordativas”) cede su lugar a un dispositivo estético. No se trata simplemente del recuerdo, ni de la reconstrucción de huellas del pasado a partir de la pesquisa de monumentos; su dimensión supone la posibilidad de poblar el afuera con la obra



exteriorizada, fundar una memoria para la perduración haciendo de las marcas un signo de su propia experiencia poética. En lo anterior resuenan los ecos del trabajo cinematográfico que no recupera la historia sino que se vale de su propio lenguaje para configurar la realidad de la memoria. En gran medida, señala el profesor Montoya, estas memorias abandonan un arte de la memoria, el trabajo de mnemotecnia perseguido por la recuperación del recuerdo, para dar paso a una memoria del arte, al papel de la *poiesis* para hacer una cuenca que sobrevive en el tiempo, de cara al futuro. “La perlaboración es un *pasaje* de un recorrido previo pero sin mapa determinado. De ahí que sea una auténtica travesía y aventura que debe producir en el espacio mismo de su hacer, su registro y huella mnemotécnica, a la manera como el artista lo hace con su obra, pues en ella él recordaría lo que no ha podido ser olvidado, puesto que eso no había sido nunca antes escrito” (Montoya, 1999, p. 39).

El cine colombiano ha adelantado un buen trecho en estas *memorias perlaborativas*, configuración espacial de recuerdos nunca antes presenciados. Su virtud es la magia de la ficción poética capaz de hacer huella a partir de una ilusión, materializar, en una nueva memoria, la fantasía de un pasado no presenciado, literalmente, fuera de cualquier virtualidad del recuerdo. *Los viajes del viento* (2009), del director Ciro Guerra, actualiza esta “memoria perlaborativa” gracias a las marcas con las que el vallenato ha territorializado el caribe colombiano. Su relato, si bien recupera hechos históricos, presenta el periplo de un músico que desea deshacerse del acordeón que heredó de su maestro, instrumento maldito que, según una leyenda, es propiedad del diablo. Por eso su travesía atraviesa, de punta a punta, el norte del país, de las sabanas de Sucre hasta el desierto de la Guajira. Devolver el instrumento (utensilio técnico que porta su propia memoria) a su antiguo dueño para liberarse de una carga simbólica maligna, permite recordar las raíces de la cultura costeña imaginada. Si nos preguntamos qué recuerdo actualiza el relato, es inevitable que la respuesta conduzca, literalmente, a un vacío. Nuestro personaje es fantástico y quizás su viaje, una simple ilusión. Pero en términos de una memoria del arte, lo que allí se convierte en recuerdo-imagen es en efecto un pasado solo acontecido gracias a las potencias de lo estético. No es gratuito que nuestro protagonista sea un músico virtuoso. Y por ello se actualiza, para todos los públicos, el modo en que la magia del acordeón va dando forma a un territorio e instala una cultura gracias a la mnemotecnia de su uso. Basta recordar cómo configura la tierra a su paso, cómo, con la melancolía de sus acordes, convierte un duelo a machete en la lucha de unos titanes de la ciénaga o cómo, en compañía de una flauta de millo, inunda la sierra para hacerla una ópera



natural. *Memoria perlaborativa* de un cine que permite recordar lo que no puede ser objeto de la historia.

## **Las epifanías del olvido. El arte de la omisión**

Así como este recorrido por la memoria nos ha permitido ilustrar cómo en el cine colombiano contemporáneo es posible el acto de rememoración y reconocer cómo la memoria puede ser actualizada para meditar el presente y potenciar la vida, también es cierto que las estructuras narrativas de la filmografía nacional, la configuración de sus relatos, parecieran privilegiar el olvido más que la memoria para dar forma a sus personajes, para que los espacios no sean simples monumentos. No es posible la memoria sin olvido, pero de hecho ésta comienza cuando los vacíos se hacen evidentes, cuando las lagunas hacen imposible el recuerdo perfecto. El olvido es, en el fondo, la garantía del recuerdo, mecanismo que pone en evidencia que el espíritu necesita la fuerza del arte, la potencia del cine para actualizar el pasado. Y este olvido que corroe la memoria se hace evidente con facilidad en la amnesia. Ya Platón nos había insinuado la existencia de cierta preterición con que el hombre entra al mundo, el olvido de cierto saber que no se aprende sino que se recupera al combatir la anamnesis colectiva. Dicho con sencillez, el caso del esclavo que combate las apariencias y recuerda las formas ideales pérdidas. Para el cine el amnésico ha sido un personaje capital que evidencia la importancia del olvido.

En la película *Buscando a Miguel* (2007), del director Juan Fischer, se recupera la narrativa de la amnesia. Como si se tratara de una fábula clásica, presenciamos el cambio de roles sociales. El millonario deviene mendigo y, con ello, su falta de memoria corroe el peso de la identidad, de la cristalización de un lapso de tiempo como garantía del presente. Miguel, un acaudalado e influyente concejal de la capital colombiana, tras perder la memoria, termina viviendo en las calles en un singular descenso que bien puede ser interpretado como una caída a los círculos del infierno de Dante. Con la más cruda ironía, presenciamos cómo a todos los que él ha despreciado se convierten en sus aliados, en su tabla de salvación. Desde un transexual que lo acoge en su casa en busca de compañía, hasta un habitante de la calle que le salva la vida y le enseña a sobrevivir con el reciclaje como oficio. El protagonista agradece ese destino porque ha olvidado su pasado. Su metamorfosis es total, al grado de mostrar cómo emerge una nueva identidad cuando sus nuevos recuerdos, los de la calle, hacen de su cuerpo una inscripción completamente diferente a la de su vida anterior. Se constata el poder del espacio para trazar, en una corta



línea de tiempo, una nueva memoria a partir del olvido. Lo interesante es que Miguel jamás recupera la memoria, si bien su madre y una antigua novia lo encuentran. Sin recuerdos, a partir del olvido, puede forjarse una nueva identidad. Y nuestro protagonista es otro hombre luego de la calle. Singular fábula que constata la potencia del olvido. Era necesario olvidar, borrar la memoria para recordar, para una reminiscencia colectiva de otro pasado que le era ajeno, el de la orfandad humana antes de la cultura. Y la acertada decisión del director de no devolverle sus recuerdos, más allá de algunas imágenes de su infancia y adolescencia, permite potenciar el olvido como táctica de un cine que busca, a partir de sus historias, afectar la realidad nacional.

Marc Augé ha auscultado a profundidad las bondades del olvido. Sin que dicha idea signifique un detrimento de la memoria sino, por el contrario, un modo de potenciarla, paradójicamente, al renunciar a ella, o por lo menos suspenderla, nos recuerda que solo a través del olvido podemos acceder a los recuerdos. En el fondo, la amnesia que vivimos, tanto individual como colectivamente, da forma a lo que deseamos rememorar: “Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla” (1998, p. 28). En esa medida, Augé potencia, para cualquier forma de rememoración, el papel de la ficción, la necesidad de relatos. Sin que ello signifique debilitar la idea de hechos del pasado, o quizás de una historia objetiva, sí busca ponderar que toda memoria, incluso la misma historia, es un relato en el cual se instalan las comunidades, los grupos, las sociedades: “Vivimos simultáneamente varios relatos. ¿Qué duda cabe? Estos relatos son siempre el fruto de la memoria y el olvido, de un trabajo de composición y recomposición que refleja la tensión ejercida por la esfera del futuro sobre la interpretación del pasado” (Augé, 1998, p. 47).

En cierto modo, la lección que ofrece Augé supone comprender el olvido en un sentido afirmativo. En general, reducido a un mal inevitable, a una condición negativa que impulsa la memoria, un medio molesto para un fin más digno, el olvido carece de virtudes propias. Y si en ello puede haber algo de cierto, también lo es que la vida necesita suprimir ciertas memorias para perdurar; el olvido por ello también es un fin, no solo un medio. Olvidar, por lo menos en el sentido ritual que sugiere Augé, es una condición para vivir el presente, para justificar la persistencia de lo humano. En relación con los tres estratos del tiempo (pasado, presente, futuro), Augé plantea la existencia de tres formas del olvido, respectivamente, que permiten la suspensión de la memoria en beneficio de los modos de supervivencia humana. Una de estas formas, relacionada directamente con el presente,



es la que presenciamos en la película *Buscando a Miguel*. Ya sabemos que el protagonista perdió la memoria, por eso lo que se relata es el presente de este personaje en el que son suspendidos sus recuerdos. No es gratuito que Augé denomine a esta forma del olvido *suspense* para registrar que su "...pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro" (1998, p. 66).

Sostiene nuestro autor que el *suspense* (poner por fuera de la línea del espacio y del tiempo) se materializa en ritos de inversión. Y no es difícil reconocer que eso es exactamente lo que ocurre en la película de Fisher. El rey se convierte en plebeyo, el concejal ha de devenir en un ser de la calle. La potencia de este tipo de rito radica en que el ubicarse en un rol contrario, suspender la identidad, lo que equivale a borrar la memoria, permite una perspectiva genuina sobre el otro. Ello implica encontrar una verdad existencial, paradójicamente, siendo quien no se es. "Olvidarse de uno mismo, olvidarse de pensarse bajo el signo de la repetición, es por lo demás, una virtud de la ficción, bajo toda su forma" (Augé, 1998, p. 96). De allí que Miguel, el protagonista, tras recuperar su vida, decida cambiar todo su modo de comprensión de la realidad social, gracias a una sencilla moraleja construida sobre el olvido del pasado. El *suspense*, entonces, supresión del pasado, permite la supervivencia en condiciones adversas para Miguel y la construcción de otra identidad, gracias a la renuncia al pretérito.

En términos del pasado, Augé señala que el *retorno* es la forma privilegiada del olvido. Dicha figura supone la invisibilización del presente con la intención de que el pasado se funda con el ahora en una continuidad indivisa. El modo singular de operar es la posesión, propia de ciertos rituales en que un oficiante es poseído por un espíritu ancestral para olvidar su presente y ser, en ese lapso, uno con el pasado. Dicha forma de olvido permite una continuidad de lo antes acontecido con los eventos del presente. El favor de los dioses no solo se rememora sino que se introduce en las prácticas cotidianas. Dicha figura bien puede ilustrarse en la película *Riverside* (2008) del director Harold Trompetero. Su relato nos traslada a Nueva York y en este escenario presenciamos un matrimonio colombiano, antes adinerado, y que luego de pésimas decisiones financieras, habita las calles de la gran manzana y vive de la recolección de latas para proveerse el mínimo de alimento. En esta historia la nota que permite reconocer el *retorno* como forma del olvido viene dada por el interés de regresar a Barranquilla, en un acto presente que invoca un pasado mejor, con la ilusión de que esa continuidad recuperada pueda suspender la cruda realidad que viven en las frías vías neoyorkinas. Sin embargo, lo que



revela el acto ritual, la singular posesión de esta forma del olvido, es que la pareja vive como si todavía fuese millonaria. Se visten con costosos abrigos y parte del dinero que recolectan es para degustar un buen vino a la orilla del río y comer unos costosos chocolates belgas. Rito de olvidar el presente para rememorar un pasado de abundancia y, en ese acto, esperar la anulación de su propia tragedia.

Por último, la tercera forma del olvido dedicada al futuro es denominada por Augé “*Re-comienzo*”. “Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (Augé, 1998, p. 67). Su forma ritual es la iniciación, en la cual se libera a quien participa de su propia historia, de su propia identidad, el conjunto de sus recuerdos, para sumarse a un futuro colectivo. Lo clave de esta forma es que el olvido del pasado es necesario para inaugurar un genuino futuro. Ello no debe entenderse como una falta de memoria, todo lo contrario, es un acto expreso de rememorar, en primera instancia, para poder borrar el recuerdo, para urdir sobre él un nuevo comienzo. Y esta forma queda ilustrada en la ópera prima del director Oscar Ruíz Navía: *El vuelco del cangrejo* (2009). Con una estética que la acerca al cine europeo, hasta el punto de disolver el relato en imágenes inconexas, como si dicho gesto narrativo anunciara el olvido, esta historia presenta el viaje de Martín a las costas del pacífico, un personaje que desea abandonar el país para olvidar su propia biografía. Sin encontrar transporte marítimo en las playas de un pequeño poblado, tiene que esperar a que regresen los pescadores para conseguir una forma de transporte.

En el relato se hace evidente un viaje iniciático. El personaje llega a las costas como si huyera de su pasado. Lo cual, además, se constata en sus pocas pertenencias y en la foto de una antigua novia de la cual pareciera querer alejarse. Incluso su apariencia es otra. En la foto tiene barba y el cabello largo. Ahora no. Extraña limpieza facial que pareciera buscar un renacimiento, un nuevo comienzo. Al final del relato consigue, luego de varios obstáculos, un pequeño bote a motor y la película concluye con él en medio del océano, en una extraña deriva que puede tener múltiples futuros. Tras de sí están las huellas de la violencia, de la guerra, de la explotación indiscriminada de recursos. Su gesto de escape implica el olvido de este pasado, no por desconocerlo sino por las marcas que ha dejado su presente. Su viaje reclama el olvido como posibilidad de una nueva vida, pues es necesario deshacerse del peso del recuerdo en el presente. Únicamente volver a empezar es un modo de pervivir.



Para terminar, vale la pena decir que el cine colombiano no desconoce el pasado nacional. Quizás, precisamente, por estar tan cerca de sus dolorosos acontecimientos invoca lo que Augé denomina el *derecho al olvido*. Y preferimos señalar esta lógica en la estética de la cinematografía del país, antes de justificar la idea de una *memoria feliz* como la que persigue Ricoeur. En efecto, el derecho a olvidar, en el fondo, supone que las capacidades expresivas del séptimo arte realmente opten por la memoria y no por el registro histórico, por la dinámica documental. Y allí, en la gran mayoría de los trabajos contemporáneos, se abre un lugar para recordar y, con la rememoración, olvidar para perdurar, en el fondo, para justificar una *memoria perlaborativa*, una memoria del arte cinematográfico para que las bondades del olvido no nos sepulten tras las desventuras de la remem-branza absoluta.



## Referencias

- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bergson, H. (1994). *Memoria y vida*. Barcelona, España: Altaya.
- Borges, J.L. (1951). *La muerte y la brújula*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Lamet, J. (1996). *El cine y la memoria*. Madrid, España: Nickel Odeon.
- Landsberg, A. (2003). Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. En Grainge, P (Ed.), *Memory and popular film*. (pp. 144-160). Manchester, Great Britain: Manchester University Press.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, España: Paidós.
- Montoya, J. (1999). *Ciudades y memorias*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Munsterberg, H. (1916). *The photoplay. A psychological study*. New York, United States: D. Appleton and Company.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, España: Cátedra.



## 5.

# Los apetitos del cine colombiano.

## Turbaciones morales de una nación virulenta

A pesar de su radicalidad, algunos artistas han adoptado una postura, avivada por parte del simbolismo y decadentismo de finales del siglo XIX (Huysmans, Ibsen), que distancia al arte de la moral. En sentido estricto, se rechaza, de manera tajante, cualquier responsabilidad moral del arte. Es decir, se asume que al arte no le interesa la moral y, por ello, no se le debe juzgar desde ningún punto de vista ético. Lo que implica que si una obra presenta cualquier tipo de situación considerada, para una comunidad, como inmoral o que raya en los límites de sus propias posturas éticas, no debe tachársele de inadecuada o, lo que es en el fondo igual, su valor artístico quede incólume. Sin embargo, si bien dicha postura les ofrece libertad a los artistas, la posibilidad de explorar los límites de cualquier experiencia humana, cada vez se hace menos sostenible la idea de que el arte no tiene compromisos morales.

No queremos abrazar una postura que implique que el arte tiene como objetivo la formación moral de los públicos. Su papel puede ser cuestionar valores morales de una sociedad determinada, en el caso en que se asuma que la obra tiene un compromiso de denuncia o crítica. Tampoco es posible negar que ciertos trabajos estéticos pueden tener fines didácticos y sirven, en algunas ocasiones, como agentes moralizantes (por ejemplo, el cine de propaganda Nazi que buscaba fortalecer los valores morales del tercer Reich). O, en lo que puede ser un punto de vista más moderado, ciertas formas narrativas pueden ilustrar conflictos morales capaces de suscitar la valoración de naturaleza ética. Sin duda el arte y, en particular, las artes que versan sobre el relato tienen la capacidad de re-figurar simulacros del mundo social y enfatizar, a partir de sus peripecias, conflictos de orden moral. Lo cual conlleva al público a pensar en las implicaciones de situaciones límite como la violencia, el sexo, la pobreza, la injusticia, la dignidad o la culpa.



## Moral en pantalla. La idea del cine-tablero

Sin lugar a dudas, el cine ha sido un territorio propicio para ilustrar el mundo de la moral. Su vocación narrativa y su afán por ser un testigo del mundo cotidiano lo han convertido en un gran tablero que reúne desde los más crudos conflictos morales, hasta la ilustración de distintas teorías éticas. Un análisis de esta materia lo encontramos en la obra de Christopher Falzon (2005) titulada: *La filosofía va al cine*. En un bello capítulo dedicado a analizar las principales posturas éticas, desde Platón hasta el existencialismo sartreano, hace uso de diferentes películas para mostrar cómo pueden reconocerse sus argumentos morales al interior de la puesta en escena. Lo más interesante de su trabajo es que da pie a una crítica al cine de Hollywood, el cual reproduce una moral destinada a garantizar que la felicidad es siempre alcanzable tras cualquier periplo. La figura del ‘final feliz’ refuerza en los públicos la idea aristotélica de que el fin último de los actos morales es alcanzar la felicidad con base en la templanza como valor central de la vida: “Hollywood sigue enorgulleciéndose del final feliz con el que tranquilizadamente se conforma el mundo moral y donde quienes se comportan mal, si no logran mejorar, son al menos descubiertos y castigados” (Falzon, 2005, p. 94).

Sin embargo, lo más genial de su trabajo es la exposición de la alegoría de Platón sobre el Anillo de Giges como condición moral. Sin que su análisis vaya más allá de ilustrar, con algunas películas, la idea platónica de que somos seres morales por el hecho de que no somos invisibles, consigue hacer evidente la imposibilidad del cine (y tal vez del arte) de evadir el problema moral presente en sus territorios. La alegoría del anillo de Giges hace alusión al mito de un artilugio que provee a su portador del don de la invisibilidad. Dicha facultad le permite a quien lo usa comportarse del modo que le plazca, pues nadie puede verlo. Y si nadie es testigo de las acciones del portador del anillo se hace imposible cualquier valoración moral. Con dicha figura, Falzon, quizás sin saberlo, nos está revelando la vocación moral del cine. Y es que un arte inclinado a la visibilidad, gracias al ojo virtual de la cámara que hace visible hasta los más íntimos comportamientos, no puede sustraerse del peso moral de lo que retrata y mucho menos impedir el juicio ético de quien observa. Para el público, tendríamos que decir, existe cierto camuflaje. Su posición voyeur tras la pantalla lo hace poseedor de un virtual anillo de Giges. Y por eso su capacidad de juzgar puede tender a ser la de una deidad que observa a la distancia un extraño mundo simulado (un cine-dios tendría lugar, como sugiere Rivera). Sin embargo, sabemos que entre las virtudes del relato cinematográfico se encuentran



los mecanismos de identificación. Y cuando el espectador penetra en el cuadro fílmico, gracias a proyectar sus propias dimensiones personales, el diálogo moral se propicia y su invisibilidad desaparece.

Falzon nos provee de diferentes figuras presentes en la historia del cine las cuales permiten reconocer las dimensiones morales. Recuerda como la moral, en diferentes niveles, se ve acechada por manifestaciones del mal. Podríamos decir que cierto equilibrio moral tiende a perder su armonía por factores que desbalancean los comportamientos sociales. Los villanos, que normalmente son foráneos o miembros marginados de cualquier comunidad, sirven para revelar el hecho de que gran parte de los relatos operan por una crisis de naturaleza moral. Muchos de estos personajes acrecientan el desequilibrio gracias a un apetito voraz que puede ser movido por las pulsiones más primitivas o por los deseos de poder más megalómanos imaginables. Así, Falzon nos recuerda que desde la figura del vampiro, pasando por las mujeres fatales del cine negro, hasta los más cruentos villanos del cine fantástico, el cine siempre pone en escena conflictos morales a lo largo de sus arcas filmográficas.

Juan Antonio Rivera (2003), en un particular trabajo titulado: *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, eleva el deseo por las imágenes a un nuevo nivel con la idea de la 'sala de cine Fausto'. Explorando los conflictos morales en el cine sugiere que la experiencia en la pantalla multiplica la idea de un apetito fáustico (clara referencia a la obra de Goethe) por otras experiencias que puedan mostrar situaciones extremas, casos en donde el hombre replantea sus propias seguridades cotidianas. Y si Fausto, nos dice, tenía un deseo concreto por disfrutar la existencia al máximo, que lo hace negociar su alma a cambio de una nueva vida, la sala de cine puede plantearnos un nuevo futuro, otra vida que se aleja de la conocida. Sin embargo, ese apetito de vida, señala Rivera, no se reduce a una sola vida. Por el contrario, es el deseo de vivir todas las vidas posibles, la necesidad de explorar todos los conflictos existentes, la opción de salir de una sola piel para habitar todos los cuerpos. Por ello dicha figura muestra que el espectador que penetra en la sala de cine tiene un instinto moral, quiere vivir (quizás en la invisibilidad virtual del anillo de Giges) otras vidas, experimentar otros modos de enfrentar situaciones que, valoradas desde su experiencia cotidiana, serían éticamente reprochables. En sus palabras: "El apetito fáustico no es una extravagancia de carácter sino todo lo contrario: es un anhelo sentido por los hombres de todas las épocas y que ha tratado de mitigar con los medios que dispone. Los sueños o los simples relatos de ficción han constituido remedios parciales con que aplacar ese apetito que urge a integrar en nues-



tra vida, aunque sea de forma vicaria, el mayor número de experiencias, incluidas aquellas que no hemos vivido en primera persona” (Rivera, 2003, p. 333).

Tendríamos que decir, así, que no es posible sostener que el arte se separe de la moral. Tal vez algunos artistas no se preocupen por las consecuencias morales de sus obras, pero ninguna obra, así lo desee, puede abstenerse de desplegar un territorio moral y más, si como en el caso del cine, el relato está al orden del día. En esa dinámica, como espectadores, disfrutamos la experiencia cinéfila, no solo por el goce estético sino porque sacia al llamado apetito fáustico, que nos permite una experiencia moral diferente y, claro, con la protección del anillo de Giges que implica estar ocultos en la sala.

Autores como Stanley Cavell (2008) o George Wilson (2006) nos sugieren que además el cine tiene la posibilidad de promover en nosotros un crecimiento moral. Claro, esto no está exento de privilegiar en dicho crecimiento el acento en una u otra valoración ética. Es decir, dicho crecimiento dependerá de cuál postura ética se abraza para explicar una moral concreta. Lo interesante es que se reconoce en el cine una facultad que, en principio, no parece ser innata. Pues si el cine lo entendemos bajo un modelo estético (quizás al estilo kantiano, es decir alejado de la vida práctica) no tiene injerencia sobre la vida social, sobre el modo en que actuamos. Pero Cavell, principalmente, quiere creer que el cine puede hacernos mejores, como reza, en calidad de pregunta, su obra dedicada a estudiar la relación entre moral y cine (2008). Así nos asegura que, como puede inferirse también del trabajo de Falzon, el cine tiene inclinaciones sobre ciertas temáticas, por ejemplo el sexo y la violencia, que acarrear planteamientos morales centrales a cualquier comunidad. Dichos rasgos de naturaleza moral se vuelven capitales en el desarrollo del séptimo arte. Pero más allá de eso, Cavell no comprende la reflexión ética simplemente como una rama más de la filosofía y señala que tal atraviesa de punta a punta todo tipo de espacio humano, entre ellos el cine.

De este modo, es comprensible que su trabajo sobre la moral, que cae bajo la estela de la obra de Emerson, en particular de su teoría del perfeccionismo, encuentre en el análisis sobre el melodrama filmico americano un lugar que permite justificar la idea de que el cine contribuye a nuestro crecimiento. Cavell recupera como consigna el ‘confía en ti mismo’ de Emerson para que cada individuo crea y asuma la posibilidad de mejorar constantemente. Dicho mejoramiento no implica alcanzar una meta concreta, sino el ejercicio permanente de superación de conflictos. Y la idea



del conflicto es la pieza que permite justificar al cine como un escenario propiamente moral. El relato está basado, por lo menos en su versión más clásica, en un conflicto que debe ser resuelto. Para Cavell ese conflicto es el lugar propicio para analizar el periplo de hombres simulados (similares a los espectadores) que reconocen que el mejoramiento moral se hace a través de un desplazamiento laberíntico. El perfeccionismo sería el motor del movimiento moral precisamente cuando el conflicto permite el ejercicio de reflexión sobre las crisis personales, sobre la propia identidad: "...el perfeccionismo no niega el rigor moral; destaca, por el contrario, el hecho de que la vida moral es inevitablemente una vida de confrontación y que la violencia inherente a esa confrontación no se neutraliza por el hecho de que, por así decir, nuestro juicio prevalezca en un caso dado" (Cavell, 2008, p. 128).

No es gratuito el amor de Cavell por algunas películas de la década del cuarenta que él mismo reúne bajo la etiqueta: 'cine de enredos matrimoniales', dado que en sus historias se desmonta la idea del matrimonio como un territorio de felicidad plena, como el final feliz que todo noviazgo busca. En ellos tiene lugar una dura ironía al 'happy end' de los relatos infantiles, incluso a la mirada infantilizada de las relaciones de pareja. Cavell destaca, en estas películas, las crisis matrimoniales y el arduo proceso de los personajes por recomponer las relaciones más allá de cualquier garantía de estabilidad. Allí, los protagonistas buscan el mejoramiento luego de pasar por diferentes conflictos que implican poner en crisis la identidad personal, cuestionar las propias seguridades. Nos dice: "Me parece que una importante cantidad de nuevos films trata sobre la búsqueda de la trascendencia, pero ya no a través de la conversión de una persona en otra, ni dando un paso suplementario para realizar un yo no realizado, sino siendo reconocidos como lo que somos, seres en conflicto y teniendo o dando acceso a otro mundo" (2008, p. 116).

George Wilson, quien continúa y enfatiza algunos puntos de vista de Cavell, señala que no solo es imposible eliminar la dimensión moral del cine sino que todo espectador penetra a los diferentes relatos del séptimo arte gracias a que conoce el funcionamiento del mundo exterior. De allí que sea imposible borrar su propia dimensión moral al reconocer los ecos simulados del mundo en la pantalla. Esto no quiere decir que el espectador imponga su moral a lo que ve o que no pueda cuestionarla o alejarse de ella. El énfasis está en que no puede eliminar el conocimiento del mundo real que posee. Y éste juega un rol, desde el punto de vista ético, al entrar en contacto con las diferentes puestas en escena posibles de la moral.



Agrega a ello un elemento crucial, el peso de la narración; en especial si se desea pensar en el trabajo moral al interior de la pantalla. En una línea que critica al cine clásico, similar a la lectura de Falzon a los finales felices de Hollywood, Wilson asegura que es importante reconocer los diversos mecanismos narrativos del séptimo arte. Cada narrativa hace variar los modos de desplegar los comportamientos dando pie a variaciones morales. Y el espectador se pone de este modo en contacto con posturas cercanas o distantes según sea el modo de configurar los relatos: “Puede ser crucial, para ver correctamente cada film, que reconozcamos que nuestras creencias habituales sobre el modo en que las cosas funcionan no es un cumplido para el tipo de situaciones que aparecen en otros relatos” (Wilson, 2005, p. 288).

Wilson despliega, de este modo, una crítica fuerte a las tendencias naturalistas del cine clásico. En especial cuestiona la idea de que su proceder narrativo ofrezca un relato transparente, una narrativa de la transparencia, que permita al espectador ver el mundo de un modo desnudo. Ello, podríamos decir, no haría otra cosa que avivar la ‘falacia naturalista’ que supone que de los hechos se puede pasar a las prescripciones, que del ser se sigue el deber. Describir un mundo natural no faculta, de ningún modo, que nuestras valoraciones de dicho mundo sea extensión de su propia naturaleza. Y si bien Wilson no penetra en esta discusión, su preocupación por la idea de un cine transparente tiene esa base conceptual. Nos recuerda que el cine ofrece diferentes mecanismos que no solo permiten acrecentar los conflictos morales, por ejemplo las narraciones subjetivas, el punto de vista de la cámara, la focalización del relato en un personaje, sino que relativizan la idea de que exista una forma correcta de interpretar la realidad para reglarla moralmente, al hacernos conscientes de diferentes perspectivas al interior del filme. En sus palabras: “La transparencia (narrativa) le asegura a la audiencia una amplia base de información confiable sobre el modo en que el mundo de la ficción opera. Sin embargo, esta amplia y confiable base es generalmente de otra manera, es realmente una base de información mínima” (Wilson, 2006, p. 291).

Sin que deseemos penetrar en las honduras de la discusión entre mundo de ficción y mundo real (incluso, si es posible sostener esa línea de separación con radicalidad), es indiscutible que la moral en el cine se convierte en un pasaje que conecta las experiencias del mundo de los públicos, sus propias posturas éticas, sus prácticas morales, con el mundo simulado en pantalla. Y, en gran medida, ese mundo simulado con su amplia diversidad, con sus situaciones extremas (violencia, sexo, pobreza), con los mecanismos narrativos que diversifican nuestra certeza sobre cómo orientarnos en el mundo



de la acción, debilita las ilusiones de una gran moralidad, una moralidad para todos. Reflexiones que nos impelen a reconocer que las posturas éticas que quieren garantizar un modo de reglar el comportamiento más allá de las diferencias culturales entran en crisis, situación que, de un modo magistral, Zygmunt Bauman (2004) ha bautizado con la expresión “ethos posmoderno”.

## **Ethos posmoderno. La moral diseminada**

Deberán abrazarse diversas formas de abordar la moral para penetrar en una lectura de esta dimensión en el cine. Algunos cines, sin duda, tienen claro un proyecto moralizante puesto en el flujo de las imágenes fílmicas. En principio, quisiéramos pensar un concepto moral lo suficientemente amplio para no sesgar una posible lectura del cine colombiano realizado en los últimos cincuenta años. Ernst Tugendhat (1997, 2002), continuador del trabajo kantiano, aborda la moral como un conjunto de reglas (perspectiva formal) que orientan los comportamientos individuales en el seno de la sociedad a partir de un mecanismo de presión. En dicha perspectiva identifica la moral con las acciones que se despliegan en lo que bien llamó Kant el mundo de la razón práctica. Por ello, en alguna medida, se puede decir que la moral es una suerte de saber práctico que indica cómo actuar en ciertas circunstancias con base en el pacto silencioso que se firma al pertenecer a un determinado sistema social. En sus palabras: “En el caso de la moral, cuando alguien no actúa de la manera en que esto es exigido recíprocamente, surge represión social y lo que esto significa parece ser que la persona se ve expuesta a la indignación de los otros miembros de la sociedad” (Tugendhat, 2002, p. 123).

De allí que su teoría tome como base los denominados sentimientos morales (indignación y culpa) como rasgos que impulsan a los miembros a desear pertenecer a una comunidad moral. Y en ello, enfatiza, se juega un problema de decisión. Cada comunidad despliega su propia moral y lo deseable es que sus miembros decidan participar de ella porque existe un ejercicio racional, a partir tanto de la indignación como de la culpa, que los invita a reconocer las reglas de comportamiento como necesarias. En gran medida, sería deseable evitar morales heredadas o asumidas por un tipo de presión que no permite la reflexión racional. Por ello insiste mucho en que sí existe un imperativo moral que, si bien no puede justificarse, sí se puede defender en el seno social. “Una norma es un imperativo general y una norma moral un imperativo general recíproco. No tiene sentido hablar de la justificación de un imperativo, pero sí tiene sentido justificarlo a una



persona la cual está dirigido, porque entonces tiene el sentido de mostrarle que ella tiene razones para aceptarlo” (Tugendhat, 1997, p. 124).

Su postura no excluye la posibilidad de negociación de las normas morales. De hecho, supone un contractualismo que, recordando a Cavell, se basa en el reconocimiento conflictivo de la vida. “Las reglas se refieren a todos: son universales y, del mismo modo, las reglas deben ser entendidas como igualitarias puesto que cualquier persona tiene que ser determinante para establecer cuáles reglas valen” (Tugendhat, 1997, p. 83). Y dicho ejercicio contractual en la moral tiene como baremo un grado de simetría entre los miembros de un grupo social. En gran parte, el trabajo del filósofo alemán sueña con un hombre universal que comparte sentimientos morales iguales, pero tiene la capacidad de negociar sus propias normas a partir de una idea de simetría entre las acciones que cada uno desempeña en el grupo al que pertenece. En el fondo, nos insinúa que solo existe una ética que mide cada moral bajo los mismos conceptos. Pero dicho proceso no implica el cierre de la moral sobre un mismo centro, es decir, las morales puede diversificarse.

Como sugeríamos, las morales actualmente se dispersan a una gran velocidad, lo cual hace casi imposible garantizar el sueño de una gran ética que pueda explicarlas. Quizás, además, porque muchas de ellas no responden realmente a un ejercicio racional como lo desean los kantianos, al estilo de Tugendhat. De allí que, como ya señalamos, encontremos tentadora la figura del “ethos postmoderno” de Bauman (2004). En su libro *Ética posmoderna* plantea que los problemas morales tienen una dimensión de época, lo cual si bien hermana algunas necesidades, impide que siempre sean iguales para toda comunidad. Actualmente, nos dice, están al orden del día los derechos humanos, la justicia social, el equilibrio para la cooperación pacífica y la autoafirmación. Su postura arremete contra algunas de las dinámicas de la modernidad que diezman la diversidad en favor de la uniformidad y la ambivalencia de valores por la coherencia formal. Por eso el individuo (invento del proyecto moderno) se ve constreñido a diversificar su vida reduciendo algunas de las tensiones que emergen en la escena social y ponen en tela de juicio la idea de una moral producto de un ejercicio racional.

Bauman se dirige a las bases de la conducta humana que, si bien tienen expresión en sentimientos (como la indignación o la culpa), no se reducen a un acto de razón. Por el contrario, las conductas tienen una base en los actos pulsionales, avivan las tensiones sociales, rasgan con el absurdo, desafían al azar, se resisten al destino. Por ello no duda en asegurar que



los fenómenos morales son fundamentalmente no racionales. En tanto no tienen regularidad, asegura, no es posible reglarlos. A lo sumo podemos describirlos, interpretar sus resortes internos, darles cuerpo momentáneamente en una suerte de exégesis ética. “Debido a la estructura primaria de la convivencia humana, una moralidad no ambivalente es una imposibilidad existencial” (Bauman, 2004, p. 17). Y no podemos evitar pensar que el peso de la existencia humana, cuyas derivas son indomables, conlleva una ratificación perversa de la ‘falacia naturalista’. Si del ser no se sigue el deber, de la existencia no puede derivarse la norma moral. Nuevamente, Bauman nos invita a pensar el “ethos posmoderno” como la imposibilidad de una ética general que asume su fracaso ante el difícil mundo moral. Existir, asegura, genera un silenciamiento del juicio moral, en especial si se hace desde una ética con sueños universales.

Tendríamos que decir que nuestra cercanía con el diagnóstico de Bauman es propicia para penetrar al interior de los relatos que ha urdido el cine colombiano. Seguramente hay excepciones, pero la norma es un tipo de cine que no solo hace énfasis en los conflictos de la nación (en especial de naturaleza política) sino que no augura soluciones y mucho menos responde a una moralidad que pueda enmarcarse con facilidad en una ética racional. Las razones de estos comportamientos morales no están ausentes, sin embargo tendríamos que abrazar una idea de racionalidad más amplia para comprender el modo en que las líneas argumentales de los filmes justifican (si es que lo hacen) las acciones de una nación como la nuestra. Un “ethos posmoderno” nos permite explicar por qué en nuestro cine la mayoría de los relatos entiende la moral como un campo indomable, fuera del control de la ética.

## **Cine nacional. Morales en fuga**

El reflejo de los conflictos sociales en el cine colombiano está sobrediagnosticado. Cada vez se acrecienta más la bibliografía que muestra cómo la narrativa cinematográfica, quizás por compromiso ideológico, quizás por valerse de problemas comunes, versa sobre la conflictiva historia de la nación, especialmente en los últimos cincuenta años marcados por las guerras internas desatadas luego del bogotazo y mantenidas latentes por los diversos grupos armados al margen de la ley. Y todo ello, claro, con una segunda línea argumental que revela los problemas de pobreza, las diferencias de clase y las convulsas relaciones entre el campo y la ciudad. Sin embargo, esto no implica, en especial en los últimos años (que hemos presenciado un crecimiento de la producción jalonada tanto por la reciente



Ley de cine, como por el abaratamiento de los costos de producción) la inexistencia de otras exploraciones al margen de la tendencia del cine de retratar problemas de orden social.

Pese a las notas comunes en las últimas décadas (en las que además se produjo cerca del 90% de toda la filmografía del país) es posible rastrear diversos comportamientos sociales y reconocer, bajo la figura del “ehtos postmoderno”, al igual que valiéndose del apetito fáustico, los conflictos morales de nuestro cine. Los primeros años (en particular entre 1915–1940), como nos recuerda Oswaldo Osorio, se caracterizaron por la puesta en pantalla de historias pintorescas, en gran medida, referidas a la construcción romántica del país. Los retratos naturalistas de una vida que trata de potenciar las bondades de una nación en desarrollo fácilmente acentúan una moral burguesa que busca generar en los públicos la idea de que la felicidad como fin no es una fantasía. Luego, a mediados de la década del cincuenta, un renacer o una maduración del cine tiene lugar y la narrativa se interesa por explorar de un modo menos ingenuo las realidad nacional: “En esta nueva mirada, que de cierta forma implica una nueva estética y una nueva forma de narrar, hacen presencia personajes reales, como el campesino, el minero o los marginados urbanos, pero ya no bajo el estereotipo folclorista” (Osorio, 2005, p. 25). Esto no quiere decir que la dimensión moral solo sea posible en un cine de tendencia realista, sugeríamos que antes de esta época ya la moral está presente en pantalla. Lo interesante es que conforme el cine crece de un modo vertiginoso, en la segunda mitad del siglo veinte hasta la primera década del nuevo milenio, las exploraciones expresivas de la filmografía complejizan los comportamientos morales y avivan el apetito fáustico de los públicos.

Un posible mapa para guiar nuestro recorrido por los problemas morales, presentes en el cine colombiano de los últimos cincuenta años, debería incluir una línea que analice el conflicto entre la moral y la ley. Una postura que comparten la gran mayoría de teorías éticas es que la ley es el resultado de configuraciones morales. En alguna medida, es un modo de reglar civilmente bases morales compartidas por una comunidad. Y por ello es la ley la que debe someterse a la moral. La regularidad, claro, es que la ley oficie como guardián de la moral sancionando ciertos comportamientos inmorales que entran dentro de la figura del delito. Por eso, gran parte de la filmografía colombiana pone en escena situaciones donde la infracción es un detonante para el conflicto moral, sea desde el robo del pan, el desfalco a instituciones, la malversación de fondos o la negación de derechos civiles.



Este tipo de situaciones son propicias para plantear conflictos morales. ¿Tiene justificación robar, si el resultado de dicho delito puede ser salvar una vida? Las películas colombianas ofrecen diferentes respuestas a este tipo de conflicto. Lo interesante es que, más allá de las posibles justificaciones, siempre delatan que parte de las crisis morales están asociadas a la incapacidad de la ley para sostener el orden social o al hecho que la ley ha sido objeto de un evidente proceso de degeneración. En una película como *Soñar no cuesta nada* (2006), de Rodrigo Triana (que goza de unas de las más altas taquillas en la historia del cine nacional), se plantea de fondo una pregunta de naturaleza moral. Un grupo de soldados encuentra, en una caleta, una alta suma de dinero perteneciente, al parecer, a un grupo insurgente. La ley es clara para ellos. Deben entregar el dinero a las autoridades correspondientes. Sin embargo, no dudan en ningún momento en hacer lo contrario, repartir el botín y disfrutarlo. Solo uno de los soldados considera que es incorrecto quedarse el dinero por ir en contra de las reglas, por desobedecer a la ley. La justificación que le ofrecen sus compañeros para persuadirlo es que ese dinero terminará archivado u otros se aprovecharán de él. No hacerlo sería un acto de estupidez. Allí se arguye, desde el beneficio para las propias familias que tiene múltiples necesidades, hasta la posibilidad de realizar los sueños personales. Lo que queda claro es que no son impelidos por la norma en la medida en que la consideran incapaz de garantizar un uso justo del recurso y se amparan, principalmente, en la idea de que nadie sabrá del botín. El hecho de que se encuentren en el monte y que hagan un pacto de silencio, los provee de la invisibilidad del anillo de Giges que elimina la moral cuando no hay un ojo virtual que juzgue.

La singular ironía del relato es que el soldado que se niega, siendo la voz de una moral racional que se ampara en no apropiarse de bienes ajenos y que no toma parte del botín, es el único que al final goza de la fortuna. Todos los soldados son encarcelados luego de que no logran controlar el impulso de gastar la riqueza inesperada, incluido Porras, el soldado de aparente férrea moral. Sin embargo, descubrimos que, finalmente, encaleta parte del dinero y deja instrucciones a su pareja sentimental para que lo encuentre. En una carta en la que le cuenta lo sucedido, le dice que termina por pensar igual que sus compañeros. Ese dinero no será protegido por la ley. Es mejor el beneficio de su propia familia. Extraño gesto de nuestro cine que justifica la moral sobre la ley con las razones de la necesidad de una micro-comunidad.

Con una línea similar está urdido el relato de una de las principales obras de la década del sesenta: *El Río de las Tumbas* (1965) de Julio Luzardo. Con



una historia que pone en escena la vida cotidiana de un pequeño pueblo del Huila, se nos presenta un retrato de las atrocidades de la burocracia, los abusos políticos y la poca efectividad del poder judicial. Esta historia tiene como 'leit motiv' la llegada de un cadáver a las orillas del río que bordea la población y que surge de agua a los pobladores. Presenciamos al alcalde, al cabo de policía, al párroco del pueblo, a un investigador de la capital, resolviendo el crimen. Pero la dejadez, la falta de compromiso son la nota común de su trabajo. Se muestra el poco interés de los funcionarios del Estado por hacer cumplir la ley. Se malversan dineros públicos para que el investigador se quede en las fiestas del pueblo, el alcalde solo piensa en invertir fondos en las fiestas locales para apoyar el reinado de belleza, el párroco oficia como ultra conservador despotricando del poder pero abusando de su autoridad eclesiástica, un político de la capital promete cargos a los funcionarios de la alcaldía si apoyan su reelección, el cabo se deja sobornar por un borrachín de la población para que no informe que encontró un segundo cadáver en el río y lo empujó aguas abajo para que se convirtiera en problema del pueblo siguiente, además el relato presenta a una población civil que no cree en el gobierno y tiene un evidente desgaste moral. Sus habitantes son retratados como víctimas (quizás a excepción del borrachín que soborna al cabo) de las injusticias del Estado. Por ello su desdén frente al poder. Les interesa más las fiestas que cualquier promesa de mejoramiento político. Pareciera que la moral brilla, precisamente, porque no está en conflicto. No se cree en la ley, por eso no se asume como inmoral los desfachatados comportamientos de los funcionarios públicos.

El menosprecio de la ley, podríamos decir, aparece representado en el cine nacional a razón de su incapacidad de sostener normas morales. Una película como *La Estrategia del Caracol* (1993), de Sergio Cabrera, expone la desobediencia civil a partir de una crítica al monopolio del capital en manos de las clases más privilegiadas. Dicho de otro modo, si en esta historia vemos como una pequeña comunidad se apodera de una casa, desmantelándola hasta los cimientos, tal acto ilegal se ampara en argumentos de orden moral. Y es que esta historia muestra cómo, al interior de una vieja casona en el centro de Bogotá, propiedad de un acaudalado e influyente empresario, habita una comunidad de marginados que en medio de la convivencia expone una singular metáfora del pueblo colombiano constreñido a un espacio que no le pertenece. Se les avisa que deben abandonar el inmueble. Y el drama trascurre con base en todos los intentos legales del abogado, "el perro Romero", miembro de la colectividad, quien no escatima esfuerzos para impedir el desalojo. Cuando las vías legales fracasa-



san, porque no hay duda que el predio pertenece al empresario, ponen en marcha el plan que denominan “la estrategia del Caracol”. Y desmontan la casa pieza por pieza, solo dejan la fachada. Indudablemente dicho acto ilegal se ampara en un argumento moral. Ellos necesitan, como comunidad, un techo. Se justifica desafiar una ley, a sus ojos injusta, para privilegiar a quien no tiene necesidades básicas satisfechas.

Sin duda, un grueso de películas colombianas explora esta línea que pone en cuestión la relación entre moral y ley. Y las justificaciones, que bien pueden ir desde alegatos morales sobre los beneficios de grupos pequeños (familias, comunidades, incluso pueblos o razas), hasta posturas que burlan la moral misma, son varias. *Golpe de Estado* (1998), también de Sergio Cabrera, parece burlar no solo la ley sino una moral amparada en ella. ¿De qué otro modo se justifica que guerrilla y ejército hagan un alto en el conflicto para ver un partido de la selección Colombia, en el único televisor que hay al alcance?. Allí hay quizás una moral juguetona que se sustenta en un deseo de orden estético, capaz de desafiar el peso de la ley. En una línea de burla similar se halla el argumento de *Kalibre 35* (2001) de Raúl García, en donde un grupo de jóvenes deciden robar un banco para conseguir fondos que les permitan hacer una película. Y basta recordar que esta historia es rodada previa a la Ley de Cine, lo cual refleja las complejas condiciones de producción en nuestro país para la época. Sin duda, el argumento moral en favor del arte como un alto valor espiritual justifica la infracción a la ley.

Como lo sugieren los puntos de vista de Cavell y Wilson, el cine, sin duda, tiene sus propias inclinaciones respecto al mundo de la moral. En el caso colombiano, posiblemente, ello tenga que ver con el apetito fáustico del público pues los relatos giran sobre situaciones extremas. La violencia urbana, el narcotráfico, la guerra de guerrillas, la corrupción son recurrentes en las historias. Los espectadores parecen desear estos relatos para vivirlos bajo la protección invisible de la sala. Entre todo este tipo de situaciones que conllevan conflictos morales, las narrativas colombianas han profundizado en el tema de la pobreza y sus implicaciones. Dicha situación le ha merecido a nuestra filmografía la difícil etiqueta de porno-miseria. Películas como *Rodrigo D no Futuro* (1988) o *La Vendedora de Rosas* (1998), de Víctor Gaviria, han sido clasificadas bajo esta categoría en tanto, se señala, exaltan las situaciones de malaventura del pueblo colombiano. Aquí el juicio moral no recae sobre el relato, sino sobre el cine como espacio cultural. Sin duda, la etiqueta tiene una filiación moral. Implica que el acto de hacer visible este tipo de situaciones



es reprochable, porque la narrativa se vale de ellas para sus propios fines, para alimentar un espectáculo. No creemos que sea el caso de Gaviria. En otra vía, pensamos que si se exaltan situaciones de pobreza en sus filmes (además con difíciles conflictos morales, asesinatos entre pandillas, falta de alimento que conduce a las drogas, prostitución para la supervivencia, etcétera), su estética neorrealista logra intensificar la complejidad de asumir posturas morales en medio de situaciones de extrema pobreza. En gran medida, golpean a la moral al mostrar que su existencia no puede ser abstracta, necesita de cuerpos y, en este caso, los cuerpos casi no pueden verse, se han vuelto invisibles para los ojos sociales.

Lo que quisiéramos sugerir es que en filmes de este tipo, y habría que juzgar cada caso, rasgos como las potencias narrativas de una estética hiperealista, la focalización del personaje marginado, logran sacudir la comodidad de una moral pensada para una sociedad de mínimos legales. Un singular modo de parodiar los filmes que quizás sí se valen de este tipo de situaciones a beneficio de la taquilla o incluso para fortalecer la indignación de los países desarrollados, que no pasa de un falso sentimiento moral mientras dura la función, tiene lugar en la obra *Agarrando Pueblo* (1978) de Carlos Mayolo. Con una duración propia del medimetro, nos muestra cómo un par de cineastas construyen un falso documental sobre la pobreza colombiana para enviar a festivales de cine Europeos. Y presenciamos, con la mayor desfachatez, que la puesta en escena es un fraude total. Pagan a los actores, dirigen sus comportamientos, los hacen recitar falsos testimonios. El fabuloso e hilarante final es una parodia a la porno-miseria, pues en el rodaje un habitante de la calle los insulta por invadir su casa para grabar la escena final de la película. Un genuino habitante les da una lección moral. Gesto autorreferencial que hace de la crítica a estos cines un juego de abismos (lo maravilloso es que este habitante es otro actor más). La moral utilitaria de los personajes es retratada gracias a las mismas dinámicas narrativas del cine

Un caso que bien podría ser incluido en la categoría de porno-miseria es el documental *Chircales* (1972) de Martha Rodríguez. Sin embargo, es difícil que alguien se aventure a tildarlo de este modo. Y no solo porque sea una pieza de culto en nuestra filmografía, sino porque muestra que el cine no tiene una actitud pasiva frente a los problemas que retrata. Rodríguez, quien bebe de las fuentes del nuevo cine latinoamericano de la década del sesenta, no oculta en su trabajo su interés por que las películas contribuyan al desarrollo social. En esa medida, el relato de las difíciles condiciones laborales de una de las ladrilleras de la sabana de Bogotá, que afectan el



núcleo familiar de los obreros, es presentado en pantalla a partir de una dura y cruda narración en off que revela la postura crítica de la realizadora. El discurso tiene un evidente tono marxista y promueve la lucha de clases. No busca la objetividad de los puntos de vista, sino mostrar, desde un ángulo ideológico, lo que más allá de cualquier condición de ilegalidad es una situación inmoral. Los abusos laborales deben ser cuestionados desde un cine capaz de propiciar un cambio y allí el trabajo cinematográfico se vanagloria de su postura moralizante.

Para terminar, es importante señalar que el cine explora conflictos en distintos escenarios que incluyen también la vida privada de los colombianos. También se retratan problemas relacionados con la identidad personal (*El último carnaval* -1998- de Ernesto McCausland), los lazos familiares (*Carne de tu carne* -1983- de Carlos Mayolo), discusiones de clase desde el mundo de la moral (*Pisingaña* -1986- de Leopoldo Pinzón). Quisiéramos hacer referencia a un último filme que, pese (o quizás gracias) a su tono trágico, revela la posibilidad del cine para el perfeccionamiento moral como lo entiende Cavell. Si como señalamos la ruta de la moral se despliega a través de los conflictos, el crecimiento de cada individuo solo es posible desafiando sus propias seguridades éticas, los juicios con que valora el mundo que habita. Pocos personajes del cine colombiano revelan un tránsito hacia el mejoramiento moral como el Simón Bolívar de *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana. Y, para lograrlo, es necesario desafiar la línea que separa a la realidad de la ficción, al sueño de la vigilia, a la fantasía del sistema.

¿Cómo lograr un perfeccionamiento moral si no se asumen los conflictos hasta el punto de cuestionar las propias seguridades personales? Quizás esa sea la pregunta que responde este conmovedor filme. Robinson Díaz interpreta a un actor que da vida a nuestro ilustre libertador en una novela para televisión inspirada en las relaciones sentimentales del caudillo. Encarna al personaje con tanta convicción que comienza a creer que él realmente es Simón Bolívar quien regresa de la tumba para hacer realidad el sueño de unificar a las naciones bolivarianas en la fallida Gran Colombia. Su compromiso es tan grande que termina por reconocer que su verdadera identidad le estorba, le impide libertar al pueblo que ama. Y tenemos que decir que ese compromiso es moral, mucho más que político o incluso social. De allí que acuse a los presidentes de las diferentes naciones de no hacer otra cosa que teatro y a los grupos guerrilleros por no entender que la revolución no es una guerra para aniquilar al enemigo.

Su tarea es despertar al pueblo de la pesadilla del presente, que en nada se parece a los sueños de libertad del verdadero Bolívar. Y no duda en dar la



vida, encarar la muerte, antes de cualquier escape personal. Asegura que prefiere la ficción de morir como libertador, que vivir de nuevo en una sociedad como la nuestra. Sus alcances son tantos (pues nuestro deseo fáustico de vivir cerca al libertador termina por convencernos de que Bolívar es él) que la nación entera celebra su cruzada. El sueño de libertad es tan fuerte, ya que tiene cuerpo en un símbolo ahora capaz de regresar de la muerte, que apoyarlo, no a pesar, sino gracias a que desafía al mismo Estado, solo puede justificarse desde un ángulo moral. Basta recordar la figura de la heteronomía moral como la entiende Emanuel Lévinas (1991) en su libro *Ética e infinito*. Únicamente logramos ser seres morales cuando nos reconocemos en el otro, cuando vivimos nuestra vida en y con el otro. Mi identidad tiene que escapar de la prisión individualista. Y no se nos ocurre una alegoría más lúcida que la de este planteamiento ético que el Bolívar de ficción quien borra su propio nombre para entregarse a su pueblo. Y sin duda, pese a la muerte de este caudillo, al final del relato, con un mal presagio para el futuro moral de la nación, es posible decir que el perfeccionamiento moral también circula en las pantallas del cine colombiano.



## Referencias

- Bauman, Z. (2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Cavell, S. (2008). *¿El cine puede hacernos mejores?* Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Falzon, C. (2005). *La filosofía va al cine: una introducción a la filosofía*. Madrid, España: Tecnos.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid, España. Visor.
- Osorio, O. (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Rivera, J.A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid, España: Espasa.
- Tugendhat, E. (1997). *Lecciones de ética*. Barcelona, España: Gedisa.
- Tugendhat, E. (2002). *Problemas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Wilson, G.M. (2006). *Morals for method*. En Carroll, N. y Choi, J. (Ed.), *Philosophy of film and motion pictures* (pp. 287-298). Malden: Blackwell.





# Retórica y Lenguaje





## 6.

### **El giro retórico.**

## **Las derivas textuales en el cine perverso de Álex de la Iglesia**

El florecimiento contemporáneo de los estudios retóricos ha dado lugar a diferentes revisiones del papel que dicho campo ha desempeñado en términos históricos. No es extraño, por eso, el retorno a los clásicos, la relectura de Empédocles (considerado el padre de esta tradición), las refutaciones a la visión negativa de Platón respecto a la retórica como práctica del engaño, la vitalización de Aristóteles quien reconocía en esta técnica un arte genuino. “La retórica, piensa Aristóteles, contrariando el parecer de Platón, no es un truco, sino un arte con su propia *techné*, y no se ocupa de una sola cosa en particular sino de un objeto general, se le considera sobretodo una facultad...” (García, 2005, p. 24). Incluso, todo esto ha llevado a suponer que los retóricos de la antigüedad sirven como referentes para explicar problemas propios del presente. La comunicación, por ejemplo, hoy en día reconoce en los tratados sobre retórica una suerte de teoría. De este modo, recurriendo al arsenal conceptual de las retóricas clásicas, muchos trabajos contemporáneos procuran estudiar los fenómenos de intercambio comunicativo propios de los medios masivos, de las nuevas tecnologías o las nacientes prácticas sociales de la red. Y son muchos los casos en donde este impulso ha crecido exponencialmente. Solo basta pensar en el estudio de la argumentación jurídica, los rituales religiosos, los discursos políticos o los tratados científicos. En cada uno de ellos, la retórica ha surgido de las cenizas para iluminar el fondo discursivo de unas prácticas vigentes. Se desea llamar a este fenómeno de retorno: el *giro retórico*.

Dicha expresión hace eco del denominado giro lingüístico que describe un viraje radical en la filosofía del siglo veinte (también existe la expresión giro semiótico, acuñada por Paolo Fabbri para exponer el papel central de la semiótica en la explicación de toda práctica signíca). Richard Rorty populariza la expresión con el ánimo de señalar que la filosofía contemporánea se centra en el problema del lenguaje, ya no como un medio, un simple instrumento para el trabajo filosófico, sino como una condición que determina el quehacer filosófico. Asociando relacionalmente pensamiento



y lenguaje, la filosofía no puede volver a operar como lo hacía siglos atrás. De allí es fácil deducir que el siglo pasado fuera rico en diferentes escuelas, enfoques y estudios sobre el lenguaje y no solo en el campo filosófico, sino en general en el espacio de la cultura.

El giro retórico supone, por una parte, el regreso de los análisis clásicos en esta materia, como una práctica no solamente legítima sino rica en posibilidades para estudiar los fenómenos del lenguaje. También implica, por otro lado, un cambio respecto a la comprensión de la retórica como una simple técnica de seducción, reducida a un conjunto de prácticas discursivas concretas. Como modelo de análisis de los discursos, la retórica está presente en todo tipo de texto (independiente de su configuración, su materia expresiva, sus contenidos latentes). No es posible sostener la idea de que existen textos retóricos y textos no retóricos. Dicho componente del lenguaje, incluso la existencia de una competencia retórica, está en la base de toda construcción discursiva. Esto hace fecundo el regreso de la retórica en el presente, el giro retórico como estrategia alternativa del estudio del lenguaje.

La retórica opera como un modo de análisis del discurso, pero no se circunscribe únicamente a una finalidad comunicativa, aunque estudie, en gran parte de los casos, la manera en que un texto comunica un mensaje. Conserva, y quizás esta sea su más rica herencia histórica, la idea de estudiar los mecanismos de persuasión de cualquier práctica discursiva. Más allá de una ponderación moral de las prácticas retóricas que, por ejemplo Platón consideraba engañosas, destinadas a embaucar a una audiencia a través de las peripecias del lenguaje o las argucias de un buen orador, todo discurso posee una estrategia de persuasión.

En otras palabras, toda práctica discursiva espera una respuesta en su posible interlocutor, sea esta una audiencia en vivo, un lector de textos en el seno de su hogar, un espectador mediático o el público de una exposición artística. “La retórica –teoría y práctica de la persuasión– describe la comunicación como proceso de intercambio de valores y utiliza la noción de *estimación* para designar el resultado de la aceptación rechazo por parte del receptor individual o colectivo” (Hernández y García, 1994, p. 176). De este modo, los trabajos retóricos contemporáneos, que han recibido en varios círculos el nombre de neo-retórica, suponen que el objeto de estudio de este campo son los discursos, en particular, los que son puestos en obra, los que se completan cuando son actualizados por todos los posibles destinatarios. A lo cual se le suma que dicho trabajo de análisis implique comprender los modos en que los discursos configuran expresivamente sus estrategias de persuasión.



## Neo-retórica. El viraje expresivo

A partir de la segunda mitad del siglo veinte comienzan a surgir diferentes esfuerzos por recuperar el legado retórico. La mayoría de historiadores, con un afán clasificatorio, han estipulado la existencia de dos corrientes en esta materia. Por un lado, se reconoce como neo-retórica a los trabajos sobre teoría de la argumentación, desarrollados por Perelman y Ollbrechts-Tyteca. Concentrados en gran parte en el análisis del universo jurídico, dichos esfuerzos destacan cómo el trabajo retórico, lejos de ser simplemente un ornamento al momento de pronunciar un discurso, es una forma de argumentación que afecta la dimensión profunda y estructural de cada práctica expresiva. Dicho análisis depara la posibilidad de reconocer qué tipo de argumentos funcionan en cualquier discurso para persuadir a un posible público. En esta línea se destacan, en la actualidad, los trabajos anglosajones interesados en estudiar la retórica de la ciencia. Puntualmente el caso de Jonathan Potter, quien ilustra cómo toda información de carácter científico supone una dimensión retórica para poder presentar sus hallazgos. La argumentación está construida para convencer al lector, al interesado, en los avances del saber. Y con eso se desvirtúa la idea de que un discurso científico está exento de intereses persuasivos.

Por otro lado, tiene lugar un esfuerzo que se ha denominado retórica de las figuras, encabezado por los trabajos de pensadores como Roman Jakobson, Roland Barthes y Tzvetan Todorov. Sin el interés directo por el problema de la argumentación, esta tradición de estudios retóricos busca analizar la manera en la cual todo discurso dispone de diferentes potencialidades del lenguaje para configurarse. En ese sentido, profundizan en la relación entre lenguaje literal y lenguaje figurado (y allí privilegian la configuración poética de todo discurso), dando una alta importancia a la dimensión figurada, donde el uso retórico de tropos permite transformar cualquier mensaje con intenciones persuasivas. La discusión que inauguran es capital porque a su interior se pone en tela de juicio la idea de que solo el lenguaje figurado posee estrategias retóricas. Sus desarrollos exponen que todo lenguaje, incluso si se mantiene la difícil idea de que exista un particular uso del lenguaje referencial (capaz de reflejar o duplicar la realidad), está configurado por estrategias retóricas. De allí que, por ejemplo, el análisis tropológico de la metáfora o la metonimia aparezca como la base de construcción de un discurso y no como simples ornamentos prescindibles por su artificialidad.

Cercano a este trabajo se encuentra la propuesta de una Retórica General desarrollada por el denominado Grupo  $\mu$  (o Grupo de Lieja). Su trabajo



se interesa por las estrategias de persuasión que se valen de la dimensión expresiva del lenguaje, a partir de la idea de desviación que todo idiolecto desarrolla sobre una estructura de base. En alguna medida, centran su esfuerzo en las tonalidades estilísticas que apropia cada discurso para fortalecer su capacidad persuasiva. Su interés primordial es encontrar las reglas universales para plantear un modelo de análisis retórico, de cualquier discurso, sin importar su naturaleza concreta.

Esta segunda línea (tanto retórica de las figuras, como retórica general) no solo es fecunda en sus desarrollos, gracias a que establece constantes vínculos con tradiciones de análisis del lenguaje como la semiótica, sino porque abre la puerta para estudios que no se reduzcan exclusivamente a textos verbales o escritos. Barthes, por ejemplo, traza un posible programa de investigación para la retórica de la publicidad al analizar los tipos de mensajes presentes en la imagen. Por su parte, el Grupo  $\mu$  plantea, en la misma línea, un modelo de análisis de las retóricas visuales a partir de la diferenciación de la imagen icónica y la imagen plástica. “La nueva retórica ya no solo alcanza la dimensión literaria: puede hablarse en nuestros días de una retórica del cine, de una retórica de la publicidad, de una retórica de la imagen, de una retórica política y, desde luego, de una retórica general” (Hernández y García, 1994, p. 185).

Esta expansión retórica, sin embargo, no significa una sustitución de los análisis contemporáneos del lenguaje, tampoco que sus hallazgos sean totalmente novedosos. En otra línea, el giro retórico supone un cambio en el modo de comprensión de la retórica en el interior del universo del lenguaje, pero no una sustitución de otros estudios: “...la teoría retórica puede seguir siendo considerada como una alternativa a los modernas teorías del texto y los métodos de análisis, dotada de capacidad de evolución y que, incluso, permite advertir su historicidad” (Breuer, 2002, p. 35). La neo-retórica corre paralelo a escuelas semióticas, hermenéuticas, gramatológicas, con lo que aporta una nueva arista al estudio de las prácticas discursivas en el seno de la vida cultural.

Quizás valga la pena advertir que los avances más recientes del trabajo retórico han estrechado lazos con las perspectivas del análisis del lenguaje propias del siglo pasado. Por ejemplo, Albaladejo (2001), al igual que Lotman (1996), plantea la existencia de una retórica de naturaleza semiótica que funcionaría como una ciencia general de los textos. Allí el discurso supone dos niveles: primero, el nivel del texto retórico que implica toda la organización textual de argumentos dispuestos en una estructura con una estilística propia; segundo, el nivel del hecho retórico que implica la puesta



en práctica del texto ante un posible auditorio con unas determinadas estrategias persuasivas. El uno hace referencia al modo en que se configuran los discursos, el otro al modo en que estos se expresan, se convierten en acciones del lenguaje.

De este esfuerzo, que se entronca con el de otros pensadores, vale la pena rescatar la importancia del *texto*, en un sentido amplio, como lugar de configuración retórica del discurso. Su estudio, que puede hacerse sin necesidad del análisis concreto de un auditorio, permite analizar teóricamente los modos de persuasión de cualquier fenómeno discursivo (no solo una oratoria jurídica o una arenga política, también el comic, la pintura, las noticias, el chiste, etcétera). Incluso, la propuesta de Albaladejo es tan ambiciosa, que no solamente se rehúsa a sostener que la retórica es un ornamento sino que asegura que ésta afecta la dimensión referencial del discurso.

Dicho de otro modo, sostiene que la retórica da forma a lo real a través de un proceso extensional del sentido. “La activación programática por el oyente del código semántico-extensional que se da en la interpretación de un discurso retórico es similar a la que se produce en el texto ficcional, en el sentido en que tanto el oyente como el lector entienden el discurso retórico y el texto ficcional, como una construcción lingüística que sostiene una realidad vital construida por la actividad semiótica” (Albaladejo, 2001, p. 5). Por lo tanto, es fácil comprender cómo la fuerza de un discurso puede cambiar prácticas sociales, transformar los acuerdos sobre un fenómeno natural o introducir nuevas representaciones colectivas en una comunidad. De esta manera, Albaladejo revela la manera en la cual la neo-retórica propone una expansión de la realidad a través de la configuración textual, y el oyente, el lector o el espectador, como si se tratara de un pacto de ficción, habita un nuevo mundo, un referente producido por la estrategia de persuasión retórica. Fácilmente una retórica de la argumentación (propia del impulso iniciado por Perelman y Olbrechts-Tyteca) puede compartir dicho postulado al reconocer transformaciones en las prácticas sociales, luego de que un determinado auditorio es convencido e impelido a la acción por la retórica de un discurso.

Klinkenberg, uno de los miembros del Grupo  $\mu$ , asegura que las dos tradiciones neo-retóricas no corren por rutas contrarias. Es más, señala, sus objetivos son fácilmente la base de un proyecto común y solo se alternan algunos énfasis y métodos de trabajo. Ambas propuestas, por ejemplo, se distancian de la tendencia práctica de la retórica clásica. “Mientras que la retórica antigua era esencialmente empírica, las retóricas contemporáneas analizan a posteriori los hechos de palabra y discurso, y extraen las reglas



generales de su predicción. Sustituyen la enumeración por la elaboración de modelos que dan cuenta de la generalidad de los fenómenos contemplados, convirtiendo, así, la preocupación por la clasificación en accesoria” (Klinkenberg, 2001, p. 14). De igual modo, ambas tradiciones, sea trabajando sobre esquemas de argumentación o sea trabajando sobre una teoría del desvío producida por el trabajo tropológico, establecen un principio de cooperación con el posible auditorio, lector, público o receptor. En éste se da un intercambio comunicativo, una estrategia de persuasión que es siempre objeto de negociación en la cual su posible comprensión depende de develar las estructuras profundas de cada texto.

## **Expansión retórica. Las potencias del lenguaje**

El trabajo iniciado por el estructuralismo francés es quizás el que actualiza con mayor fidelidad el espíritu de la retórica clásica. Roland Barthes, en su obra *Investigaciones retóricas* (1974), no solo realiza una reconstrucción histórica del movimiento retórico sino que formula una posible taxonomía de sus elementos principales con el fin de esbozar posibles aplicaciones conceptuales a futuro. La retórica, dice, tiene una dimensión polifacética que desde sus orígenes hace imposible reducirla a una simple práctica oratoria. Es tanto una técnica de persuasión estructurada como una gramática, como objeto de enseñanza a discípulos de cualquier academia o una moral que refleja las dinámicas políticas, incluso una práctica lúdica. Con la expresión griega *tekne rhetoriké*, Barthes pondera la importancia de la retórica como un arte persuasivo que potencia el análisis de los discursos y, en cierta medida, inaugura una teoría del uso del lenguaje social.

Su obra, al igual que la de la gran mayoría de autores que pertenecen al movimiento de la neo-retórica (Todorov, Perelman, Albaladejo, Lotman), estudia la estructura de todo discurso, objeto de análisis retórico, recurriendo a elementos de la tradición griega. Así, todo discurso, compuesto por cinco partes, puede ser analizado a partir del uso de un repertorio de elementos retóricos ya sistematizados por el pensamiento antiguo. A este modelo Barthes lo denomina la *máquina retórica*. Dichos elementos son puestos en funcionamiento a partir de cinco estrategias retóricas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* y *memoria*. Los tres primeros configuran, en términos actuales, la estructura de todo texto. En gran medida, son los que articulan un mensaje en el interior de sistema de signos. Su análisis corresponde a lo que Albaladejo denomina, como antes se señalaba, el texto retórico. Gran parte de los trabajos contemporáneos desarrollados por las dos líneas neo-retóricas redundan sobre ellos a razón de la pertinencia que poseen para



estudiar el universo discursivo sin reducirlo al acto verbal ni a la oratoria pública. Los dos elementos restantes, *actio* y *memoria*, corresponden a la idea de Albaladejo de hecho retórico.

En palabras de Hernández y García se: “Diferencia las operaciones retóricas constituyentes, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* que intervienen en la elaboración del texto retórico y la *memoria* y la *actio*, de las que depende el éxito del hecho retórico” (1994, p. 178). Estos dos últimos rasgos están destinados a la actualización del texto retórico, al hecho de desplegar el discurso ante un auditorio. *Actio*, o acción escénica, implica el trabajo del orador expuesto por la retórica en donde juega al rol de actor que permite que un discurso se convierta en un texto dentro de un escenario. La *memoria*, por su parte, es un recurso enciclopédico al que el orador alude para dar fuerza a su representación. Si bien tanto *actio* como *memoria* son partes del discurso su análisis es reducido en la actualidad. En el caso de textos estéticos como el teatro o en artes de la acción (performance, happenings) podrían encontrarse espacios ricos para explorar estas estrategias retóricas dado que, necesariamente, funden el texto retórico con el hecho retórico.

La propuesta de Barthes supone pensar que una *tekné rhetoriké* implica un análisis discursivo de las tres partes principales del texto como estrategias de persuasión. En tal medida, recuerda porqué todo discurso compone su dimensión expresiva al mantener una tensión entre *res* (cosa) y *verbum* (palabra). Pero no se trata simplemente de una organización de hechos; en otra línea la *res* implica un material de significación, el cual es modulado por las estrategias del lenguaje. Y quizás la gran ventaja del análisis retórico es que, en este intersticio, analiza un amplio número de estrategias de seducción que no se constriñen únicamente a las posibilidades que ofrece el universo de los signos sino que recurren a las capacidades argumentativas de los oradores, al acto de apelar a la emotividad de los públicos, a la gran enciclopedia de cada cultura evocada por la memoria, etcétera.

La *inventio*, primera estrategia retórica, se sitúa del lado de la *res*, del material significante para permitir el acceso a un amplio universo cultural en que yacen los posibles elementos para dar forma al discurso. En palabras de Barthes “La *inventio* remite menos a una invención (de argumento) que a un descubrimiento: todo existe ya, solo hace falta encontrarlo, es una noción más extractiva que creativa” (1974, p. 44). En gran medida, supone la selección del mensaje que se desea transmitir; en un discurso jurídico, por ejemplo, implica la selección de los argumentos de una defensa; en una obra literaria la decisión de los acontecimientos con que va a ser urdida una historia.



La *dispositio* implica la organización del material discursivo. Es el acto de disponer espacial y temporalmente los elementos que han sido descubiertos en la *inventio*. En dicha estrategia se da el arreglo de las partes con el fin de hacer funcional la persuasión del discurso, incluso, en la estructura retórica clásica supone una fórmula en cuatro momentos. Primero, un *exordio*, que introduce al auditorio en el discurso; segundo, una *narratio*, que como forma demostrativa (más que narrativa) ilustra sobre todos los argumentos capitales de la materia oratoria; tercero, una *confirmatio*, donde se presentan las pruebas para sostener una postura que se espera convenza a los oyentes; y, por último, un *epílogo* que sirve de cierre y afecta pasionalmente a quien escucha.

En la actualidad, la *dispositio* como estrategia es una rica fuente de análisis de todo discurso que no cae bajo la lógica de la retórica clásica. Dichos discursos no reglados, a la usanza de una gramática, implican diferentes modos de disponer del material expresivo y, por eso, el análisis revela las nuevas orientaciones que poseen diversos tipos de textualidades. Por último, la *elocutio*, capacidad de enunciación o actividad locutoria, es una estrategia retórica que aparece asociada al acto estilístico, a la ornamentación particular de cada discurso, al trabajo de modulación poética, simbólica sobre el mensaje.

En el caso de la neo-retórica de las figuras se asocia al trabajo propio de los tropos con la desviación que implica el lenguaje figurado. Barthes señala que la *elocutio* implica tanto la elección de las palabras (*eglogé*) como la reunión y articulación de las mismas (*synthesis*). “Hay una base desnuda, un nivel puro, un estado natural de la comunicación a partir del cual se puede elaborar una expresión más complicada, adornada, dotada de una distinción mayor o menor respecto del suelo original” (Barthes, 1974, p. 72). El trabajo del Grupo  $\mu$ , por ejemplo, ha privilegiado el análisis de la elocución como centro de la retórica contemporánea. “La Retórica General del Grupo  $\mu$ , que es una retórica restringida a la *lexis* o estilo, se centra, por tanto, en esa parte de la retórica que es la elocución, que atienden no a la argumentación sino a la palabra que se va a pronunciar...” (López, 2000, p. 117).

La obra de Barthes estudia un gran número de prácticas retóricas presentes en los discursos oratorios clásicos que, como un posible programa de investigación, bien podrían ofrecer luces sobre otros discursos, incluso no centrados en la palabra, como la imagen, el cine, las artes escénicas, los medios de comunicación, el cuerpo o la ciudad. Entre ellos vale la pena destacar la *tópica* que tiene varias dimensiones de sentido. Por un lado, es



el arte de encontrar argumentos y, en esa medida, corresponde al lugar al que se recurre para desplegar el trabajo de la *inventio*. Pero también es, dice Barthes, una red y una reserva. Red de formas sin contenido y reserva de contenidos sin forma, que bien sirven para estructurar el material del discurso en la *dispositio*.

En esta última posibilidad, la tópica, como reserva, hace referencia al *topoi koinoi* (lugar común) que no solo posibilita la disposición sino que da identidad a cada discurso. Para el caso de los discursos argumentativos las pruebas (*probatio*), otro elemento retórico, son de suma importancia para hacer persuasivo un discurso. Por tal motivo el autor destaca el papel de los *entinemas*, silogismos imperfectos que aluden al sentido común, a la comprensión cultural colectiva para dar forma a los argumentos: "...el *entinema* es un silogismo retórico desarrollado únicamente a nivel del público, a partir de algo probable, es decir, a partir de lo que el público piensa" (Barthes, 1974, p. 49). De igual manera, la *imago (eikon)*, figura que remite a un personaje ejemplar como recurso para ilustrar un punto de vista o un argumento, bien puede permitir estudiar discursos narrativos tanto escritos como visuales. La *narratio*, elemento que aparece principalmente como parte de la *dispositio*, sirve para ilustrar hechos a una audiencia y es, de por sí, una categoría autónoma por derecho propio en la actualidad, no solo por la gran cantidad de estudios sobre el mundo del relato (narratología) sino por su uso para analizar múltiples experiencias sociales.

En gran medida, cuando se habla de la narrativa de una organización, del yo, de un grupo, se hace referencia a un mecanismo retórico que delimita un universo de sentido para una historia. Por último, vale la pena destacar la *pathé* (pathos, sentimientos) que determina el trabajo emocional sobre el público, la manera como el discurso prevé, como táctica, la respuesta afectiva del oyente, del lector o del espectador para potenciar su capacidad persuasiva más allá de la simple argumentación. "Pathé son los sentimientos del que escucha (ya no del orador), al menos tales como se los imagina" (Barthes, 1974, p. 64).

De cualquier modo, la propuesta de la neo-retórica que impulsa Barthes permite un trabajo contemporáneo que recupera el espíritu clásico y, al mismo tiempo, un trabajo que puede entrar en comunión con los estudios sobre lenguaje desarrollados por la semiótica o incluso teorías como los actos de habla. Por ejemplo, Antonio López, al analizar el objeto de la retórica en la actualidad, no solamente concuerda con la idea de que es una teoría que explica la persuasión social de los discursos sino que señala que los procesos discursivos se realizan a totalidad cuando materializan una



acción, analógicamente al desplegarse como un acto de habla que pone en situación al mensaje que se desea comunicar.

Así, la retórica se emparentaría con la función ilocucionaria de un lenguaje que supone una afectación tanto del referente (transforma una realidad que le es objeto) o del que recibe el discurso (afecta a un sujeto que recibe un mensaje). Por ende, la retórica revela una dimensión pragmática y su relación de dependencia con un espacio cultural. “La retórica estudia las inmensas posibilidades de la lengua en la sociedad y le interesa a un dominio de la sociología en que se estudian las relaciones entre lenguaje y sociedad, así como el papel que en la sociedad desempeña la comunicación” (López, 2000, p. 91).

En esa misma línea es capital el análisis del giro retórico presente en el trabajo de Lotman. A partir de su propuesta de comprensión de los signos como una capa cultural, como una semiosfera que rodea el mundo natural, el trabajo de la neo-retórica se alimenta de esta gran enciclopedia semiótica. En parte, el autor adelanta una interesante hipótesis del trabajo retórico como estudio de la poética de todo texto. Su finalidad es descifrar cómo cada configuración particular de un mensaje apropia un discurso, le da forma, le imprime un estilo. Con base en esta idea el texto es el espacio discursivo por excelencia capaz de albergar las más variadas materialidades y configuraciones.

La retórica no se reduce a textos verbales sino que circula por toda textualidad posible. Por ejemplo, se pueden estudiar no solamente textos escritos (lineales) sino organizaciones no lineales, distribuidas en espacios múltiples, rizomáticos (caso del cine digital, las artes escénicas, el net-art). La retórica tendrá como tarea el análisis del pensamiento creador, el cual da forma a una segunda naturaleza cultural que hace de la artificialidad un nuevo suelo para habitar. Allí no se trata únicamente de la oratoria tradicional, como se ha insinuado, sino del arte en un amplio sentido, como el de la ciencia en todas sus dimensiones. La preocupación de Lotman sobre el texto como objeto de la retórica le lleva a avivar la tesis del lenguaje figurado, la teoría del desvío, la existencia de una segunda lengua (*elocutio*) para un análisis sobre un lenguaje connotado, superpuesto a un lenguaje directo o referencial. Y allí, supone, está una de las claves para entender las dinámicas culturales como una suerte de retóricas montadas sobre el mundo natural. “Si el texto en su conjunto está codificado como texto retórico en el sistema de la cultura, todo elemento del mismo también se vuelve retórico, independientemente de si se nos presenta de una forma aislada, poseedora de significado recto o traslativo” (Lotman, 1996, p. 133).



Sin embargo, y allí está la grandeza del trabajo de Lotman, la estructura retórica (entendida en la estrategia de la *elocutio* como la capacidad poética de cada texto, la estilística singular puesta en obra) no es simplemente un efecto de una estructura de base, mucho menos un ornamento posterior y quizás prescindible. Por el contrario, proviene del suelo cultural, está quizás en el afuera del texto y afecta la estructura de base para producir una nueva dimensión significativa, tal vez un excedente de sentido que permite la persuasión propia, particular.

Por eso tras de todo esto subyace una posibilidad de redimensionar la *elocutio*, el trabajo del adorno, como una estrategia crucial en el interior del texto. Con lo cual se revela uno de los eslabones imprescindibles para comprender su potencialidad retórica, por ejemplo en el caso de los análisis de discursos narrativos, estéticos. Esto, claro, no puede oscurecer el análisis sobre las otras dos estrategias del texto retórico (*inventio*, *dispositio*), en especial si se busca redimensionar el papel de la retórica más allá de una visión estrecha asociada al ornato, al accesorio suplementario.

## **Retóricas expandidas. Las derivas de la imagen**

La idea del giro retórico también puede aprovecharse para hacer alusión al viraje que sufren los textos oratorios como objetos privilegiados del trabajo discursivo. Dicha torsión bien anuncia un cambio de rumbo que dirige los esfuerzos retóricos a una expansión que incluya el análisis de otras textualidades como, por ejemplo, las múltiples derivas de la imagen en el seno de la semiosfera. Así, el trabajo sobre una retórica de la imagen ha generado varios surcos que horadan el fértil terreno de los discursos tanto mediáticos como artísticos, incluso incrustados en los más extraños soportes como el cuerpo, la ciudad y la naturaleza misma. Es un trabajo de Barthes (1986) el que presenta un acercamiento retórico iniciático al estudio del discurso visual. Éste, titulado *Retórica de la imagen*, realiza un análisis de la imagen a partir de herramientas propias del esfuerzo semiótico para develar la construcción de mensajes en soportes icónicos, propios de la práctica publicitaria.

No obstante, en este acercamiento Barthes no hace uso directo del arsenal de elementos propios de la retórica clásica. Su análisis se ampara en la discusión sobre los modos de codificación de la imagen y en las posibilidades de construir sentidos a partir del uso de otros sistemas de signos (en sentido estricto un análisis de los procesos de connotación). La discusión retórica aparece constreñida a un uso simbólico de la imagen que es derivado de una naturaleza referencial o denotada, propia del caso fotográfico. En gran



medida, este trabajo supone la existencia de tres tipos de mensajes en el interior de la imagen. Un mensaje lingüístico, constituido por el uso de la palabra al interior de la imagen. Allí señala la existencia de dos funciones posibles, la palabra como anclaje y la palabra como relevo. La primera permite disminuir la dimensión polisémica de la imagen y ofrece un sentido que cierre su amplitud a partir de un trabajo de clarificación de cualquier ambigüedad; la segunda permite agregar nuevos significados, una ampliación de sentido que amplifica la potencia de la imagen. “La palabra-relevo, de rara aparición en la imagen-fija, alcanza una gran importancia en el cine, donde el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes, sentidos que no se encuentran en la imagen” (Barthes, 1986, p. 37).

El segundo mensaje implica el análisis de la imagen cuando carece de un código. Una extraña utopía que intenta sostener Barthes como si la fotografía tuviese la posibilidad de ser una extensión natural de un referente y, al mismo tiempo, un caso anómalo, porque todo sistema de significación depende de una codificación. De esta forma, aparecería como una imagen denotada que permite, dice Barthes, encontrar un estado adánico en la foto: “...la imagen denotada vuelve natural el mensaje simbólico, vuelve inocente al artificio semántico extremadamente denso de la connotación” (1986, p. 41). Dicha posibilidad de un sistema sígnico sin código sería, técnicamente, la base para una segunda construcción para la proyección de sentidos articulados sobre dicha dimensión referencial. Allí aparece el trabajo retórico en el terreno de un tercer mensaje codificado o de naturaleza simbólica.

El caso del cine es representativo de este tipo de mensaje ya que la imagen nunca posee una dimensión referencial, denotada, adánica, accesible al ojo del espectador. Cuando la primera imagen de una película aparece en pantalla, toda la dimensión referencial está ya estructurada por un segundo sistema de signos, un mensaje simbólico que describe unos contenidos que revelan un tipo de relato, una época particular, un espacio íntimo, un drama social, etcétera. “La imagen, en su connotación, estaría constituida por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (idiolectos)...” (Barthes, 1986, p. 43).

De esta manera, el circunscribir la tarea retórica al análisis del mensaje simbólico, Barthes plantea una lectura de la imagen que recorre las estrategias del texto retórico. El modo de articulación permite comprender en qué medida se da forma a contenidos transmitidos en el discurso visual



que necesariamente tienen una base en los acervos culturales. Allí importa tanto la semántica de la que se alimenta la *inventio*, las relaciones sintagmáticas propias de la *dispositio*, como las variaciones ornamentales que son propiedad de la *elocutio*. Al estudiar la manera en que una película tiene un mensaje simbólico, que revela información sobre una estrategia de género, sobre la construcción de un escenario, el significado del vestuario, etcétera, se utilizan sistemas léxicos para acceder a la comprensión de la *dispositio*.

Asimismo podría reconocerse que el análisis del mensaje lingüístico (funciones de anclaje y relevo) es un trabajo que hace parte de la *dispositio* del discurso. En particular, la función de relevo propicia la circulación del discurso y da forma a los contenidos narrativos que van dirigidos a un determinado público. En ambos tipos de mensajes (en el caso del cine no habría imagen denotadas) es perfectamente plausible una lectura de la *elocutio*. Un mensaje lingüístico puede hacer parte de una estilística particular para generar una marca de identidad en una narración, como una imagen simbólica construida con formas tropológicas también puede operar a partir de un proceso profundo de ornamentación.

Por otra parte, una posible retórica de la imagen está presente en los esfuerzos colectivos del Grupo  $\mu$ . Su trabajo mancomunado tiene como fin principal la construcción de una teoría retórica general. Es decir, más allá del análisis de casos concretos, de fenómenos comunicativos, aspiran a producir el andamiaje teórico, un gran modelo con un sistema de reglas debidamente articulado para estudiar cualquier proceso discursivo. Teniendo presente que tanto la lingüística como la semiótica han construido modelos generales de análisis para explicar el funcionamiento de diferentes sistemas de signos, asumen que la retórica debe producir un programa de trabajo similar. En el caso de la imagen presentan un complejo trabajo dedicado a estudiar, a partir del andamiaje teórico, la *elocutio* de los mensajes visuales. Y, en el interior de ellos, distinguen dos tipos posibles: mensajes icónicos (que varían desde el dibujo hasta la fotografía) y mensajes plásticos (asociados principalmente a las producciones artísticas).

El gran aporte de este trabajo no solo radica en ofrecer una retórica general de la imagen sino en plantear un sistema de conceptos a partir de teorías que estudian los modos de producción y el tipo de estímulos que activan las imágenes. De allí que el esfuerzo suponga que toda imagen tiene un sistema de codificación autónomo que debe descifrarse para poder establecer el uso de estrategias retóricas al disponer los elementos propios de una manera determinada (principalmente por supresión o por adición): "...los enunciados retóricos no tiene por finalidad el simple reconocimiento de



los íconos y sus producidos, pueden, por ejemplo, suprimir sistemáticamente rasgos en ellos en provecho de otros que eventualmente pueden engrasar: la supresión generalizante de rasgos tiene un efecto sinecdótico y la exageración de los rasgos seleccionados, un efecto hiperbólico” (Grupo  $\mu$ , 1993, p. 320). De tal forma, el trabajo retórico puede explicar cómo una imagen, discursivamente, genera un tipo de impacto cuando reduce sus elementos para presentar un mensaje realzando, por ejemplo, un rasgo o un fragmento de su contenido o, por el contrario, saturando la información sea por cantidad o por realce visual, para generar una respuesta que implica un alto grado de discernimiento cognitivo por parte del espectador, por ejemplo, cuando se enfrenta a una escena con muchos personajes, objetos, etcétera.

El trabajo del Grupo  $\mu$  no considera directamente el caso del cine. Empero, por pertenecer a la categoría que este colectivo denomina Collage, dada su heterogeneidad de elementos expresivos (disposición temporal, espacial, imágenes icónicas, técnicas de movimiento, signos lingüísticos, banda sonora) amerita una lectura retórica que no puede reducirse exclusivamente a una teoría de la imagen. “El cine es un terreno rico en encuentros entre estructuras temporales, estructuras auditivas y estructuras lingüísticas, y el producto que sale de este encuentro tiene su originalidad (...) pero la evidencia de este terreno es completamente empírica: la existencia masiva del cine en nuestra cultura no debe hacernos olvidar la complejidad del fenómeno” (Grupo  $\mu$ , 1993, p. 12).

De allí se puede inferir que el análisis retórico del cine auspicia la necesidad de un trabajo de comprensión de las estrategias discursivas tanto del relato como de los sistemas expresivos que lo componen. No obstante, para el grupo de Lieja es claro que dicha tarea supone siempre la preocupación por examinar las desviaciones del sentido introducidas dentro de todo mensaje, es decir, constreñir la retórica a esta estrategia particular. Esto dado que el Grupo  $\mu$  ha construido, inicialmente, toda su propuesta restituyendo el papel estructural de la *elocutio*. Pero esto no cierra las puertas a un estudio, en el caso del cine, de las demás estrategias como formas retóricas vitales (*inventio*, *dispositio*), en especial cuando se reconoce la naturaleza compleja de la imagen en movimiento.

## **Avatares retóricos del cine. La poética como objeto**

El trabajo sobre retórica del cine bebe de dos fuentes: Barthes y el Grupo  $\mu$ . Sin embargo, gran parte de sus riquezas yacen en el interés de pensar la retórica como un análisis del discurso poético. En gran medida, como ya



se insinuaba, la poética supone la estructuración de un texto que da forma a un mensaje para ponderar el trabajo de los recursos expresivos. En dicha tarea la estilística que determina, en parte, la identidad de toda poética, es decir el estilo propio de cada obra, permite que el análisis del texto retórico (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) sea fecundo al reconocer formas comunes como variaciones de una obra a otra en una escuela cinematográfica, en un género, en la filmografía de un autor.

Podría aventurarse la idea de que la *inventio* permite el ejercicio de investigación semántica para descubrir, en el seno de un léxico cultural, en la gran enciclopedia semiótica, en la semiosfera, qué contenidos narrativos, qué lógica de acciones, qué argumentos son clave para relatar, para dar forma al discurso cinematográfico. De tal manera, dicha selección siempre está destinada a la persuasión particular de un grupo de espectadores posibles. Por ejemplo, la estrategia de género condiciona el relato, no solo desde su organización, sino desde la selección posible de rasgos semánticos. Una historia de terror supone una particular respuesta emocional del público. El miedo, como consecuencia emocional, orienta siempre la *inventio*, la selección del material. De allí que sea fácil recurrir a una *tópica* común, por ejemplo escenarios nocturnos, arquitecturas derruidas, lugares desérticos, fenómenos paranormales, leyendas atávicas, mitologías de monstruos, etcétera. Cada género orientará la estrategia de *inventio* para el público estudiando la historia del cine mismo, los antecedentes de películas que desarrollan tonalidades similares, nuevas fuentes culturales asociados al terror, etcétera.

La *dispositio*, por su parte, también se asocia con facilidad a la selección del género como estrategia posterior al descubrimiento de contenidos narrativos. Se puede, por ejemplo, decidir narrar una historia de amor imposible en la cual el género, en calidad de modulación, puede determinar el modo en que se dispone dicho material. En consecuencia puede tener lugar una historia de amor trágica, al estilo de las adaptaciones al cine de Romeo y Julieta, pero también de tono cómico, como en algunas películas explotadas por el melodrama clásico de Hollywood. Por otra parte, el trabajo de la *dispositio* implica, en sentido estricto, el modo de ordenar el relato. De esta forma, la puesta en serie (ordenación temporal de acontecimientos) hace posible reconocer un particular uso retórico. Las películas de Quentin Tarantino hacen de la disposición temporal una marca estilística (*elocutio*), un trabajo retórico sobre la modulación. La presentación de relatos anacrónicos genera una particular respuesta tanto en el trabajo de lectura del público, que demanda mayor participación, como otras respuestas emocionales



asociadas a la ruptura con la idea de que la última escena corresponde al final del relato. En esta perspectiva, la *dispositio* posee un alto valor intencional, de allí que las historias de suspenso propias del cine de Hitchcock apelen a la disposición para alcanzar una persuasión en sus espectadores. La historia de un asesinato, quizás un tema mullido, con poco trabajo en la *inventio* como estrategia, alcanza sus cúspides estéticas en la *dispositio*. Por ejemplo, el contarle al público, intencionalmente, quién es el asesino hace que la respuesta afectiva (*phatê*) se incremente cuando el protagonista se ve cerca o acechado por el villano. La cooperación narrativa se acrecienta por una estrategia retórica de esta naturaleza.

En el caso de la *elocutio* fácilmente pueden explorarse los recursos tropológicos de naturaleza visual y verbal. Metáforas, metonimias, sinécdoques, ironías, bien pueden servir para construir parte de la poética de una historia. Sin embargo, vale la pena pensar la *elocutio* en las variaciones, por ejemplo, que cada relato hace al tratamiento filmico. Desde los modos de composición de un plano, hasta el tipo de montaje, los efectos de luz, el subtexto de los personajes, pueden ofrecer formas de elocución al interior del cine que permiten al análisis retórico ampliar los sentidos poéticos de una película. Por ejemplo, el particular trabajo de ruptura del cine de Godard con las convenciones narrativas del cine clásico, su fragmentación de las acciones, su hipercontinuidad narrativa, sus falsos *raccords*, son muestras del trabajo retórico, de una estrategia elocucionaria que ofrece una estética del artificio, un cine cuyas poéticas desafía la idea de la ficción perfecta.

Por último, antes de revisar, a manera de aplicación, la filmografía del director Álex de la Iglesia que da cuerpo a una retórica del esperpento, vale la pena sugerir la importancia de un par de elementos retóricos en el cine. Primero el concepto de tópica. Como se señalaba, es el método para la selección del material de una historia; pero también es una red y una reserva. El trabajo de la *inventio*, en un arte narrativo como el cine, siempre recurre a la tópica como red de formas vacías para orientar el relato. Por ejemplo, en el Hollywood clásico el imperativo del final feliz se convierte en una tópica (red) que debe ser satisfecha por el relato.

De igual modo, la tópica como reserva de contenidos sin forma permite orientar los argumentos universales del cine. Historias del regreso a casa, de la búsqueda de un objeto perdido, de una comunidad amenazada por una entidad externa, la búsqueda de un mejor futuro, sirven para orientar el trabajo de la *inventio* en la mayoría de historias. Así, la figura denominada *imago* (personaje emblemático) sirve para estudiar cómo en la *dispositio*



se construye la red de personajes. Pensar en términos de protagonistas, antagonistas y agonistas, o en una teoría de actantes, en objeto y sujeto de deseo, ayudantes y opositores, permite comprender cómo el *imago* contribuye a una estructuración retórica del relato para persuadir a los públicos que identifican en dicha función un elemento para orientar la percepción.

## Álex de la Iglesia. Retórica del esperpento

El principal interés es aplicar la hipótesis de una retórica del cine en el grueso de la filmografía del director catalán: Álex de la Iglesia. Con esto se espera revelar en qué medida el análisis retórico es susceptible de realizarse tanto en obras concretas, independientes, al igual que puede usarse como hilo que articula una poética de autor, un trabajo estético en el cual se reconocen las marcas que dan coherencia a la materialización de una mirada singular. Y es interesante esbozar la idea de autoría en el trabajo de este director, porque en varias ocasiones ha negado que su cine caiga dentro de dicha categoría. Incluso, se ha atrevido a dudar del valor estético de esta etiqueta. Sin embargo, y de allí las paradojas de la autoría, su cine corresponde a esta estética más allá de los propios alegatos al margen que Álex de la Iglesia ofrezca. La autoría no supone exclusivamente la materialización de una intención, un proyecto personal o unas tentaciones particulares. Tal se entreteteje en el conjunto de una obra, en sus búsquedas expresivas y en sus exploraciones temáticas, generando vínculos intertextuales con otros modos narrativos y con el gran universo de la semiosfera. Allí el director poco o nada puede controlar el movimiento orgánico de su obra.

No es difícil, tras entrar en el universo fantástico del cine de Álex de la Iglesia, reconocer en su obra la presencia de una estética del esperpento ya tematizada en los textos teatrales de Ramón del Valle-Inclán. Como si las ideas sobre el esperpento como una forma de lo grotesco que supone la deformación de las dimensiones narrativas para construir una sátira social, parecen las fuentes de las que se alimentan las películas del director catalán. Casi, podría decirse, son, en términos retóricos, la *tópica* que visita su trabajo para conducir la estrategia de la *inventio*. Allí operan como formas vacías que serán atiborradas con los más particulares contenidos en cada uno de los relatos y con el grupo de personajes marginales de todas sus películas.

En *Luces de Bohemia*, Del Valle-Inclán, presenta, a través de su personaje principal, las semillas de una teoría que arremete contra la poética del héroe clásico. “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el



Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Del Valle-Inclán, 1961, p. 108). Esto pareciera inaugurar la idea de que el proceso artístico necesita de un trabajo de torsión, de mutación, de malformación, de descomposición para poder lograr tocar el terreno social. Como si un arte especular asociado a un reflejo diáfano no hiciera otra cosa distinta que reafirmar un orden ya dado, incapaz de decir algo que impacte la vida cultural. De allí que pueda sugerirse que el cine de Álex de la Iglesia se valga de una retórica del esperpento para introducir un nuevo idiolecto cinematográfico capaz de ofrecer las suficientes variaciones, desviaciones, para dar cuerpo a un estilo propio, a una estilística amarrada indefectiblemente a su propio nombre como director mutante, una bestia cinematográfica.

Como bien define Ramírez, la obra de nuestro director retoma el impulso del romanticismo que, de un modo cíclico, pareciera aparecer cuando entran en crisis los movimientos modernistas. De allí que su trabajo no solo se caracterice por una potenciación hiperbólica del universo fantástico, una materialización de una imaginación productiva, sino por recuperar ciertos cánones clásicos que además de interesarse por la innovación formal, por el shock estético de la vanguardia, lo hace por la re-significación de las convenciones, del *topoi koinoi*, en este caso del cine clásico.

El director, expresa Ramírez: “...pertenece a la llamada generación de los noventa, una que tiene como característica esencial el rechazo contundente de los dogmas de la modernidad...” (2008, p. 7). Ya allí se hace fácil distinguir una estrategia retórica propia de la *dispositio*. Toda la filmografía hace uso las formas narrativas del cine clásico americano, en especial de la estética del suspense que emana del cine de Alfred Hitchcock. Independiente del tipo de historias que se narren, la modulación de los relatos responde a una disposición clásica. Por supuesto, hay variaciones, en especial de tono irónico, incluso cínico, que generan diferencias y son marca de estilo, pero en general ya se presenta un marcado uso retórico perteneciente al modelo americano.

La filmografía del director también pareciera trabajar al interior del modelo de los géneros cinematográficos. Estrategia, como se señaló, tanto de *inventio* como de *dispositio*. En el primer caso, porque el género ya delimita el tipo de material para dar forma al argumento narrativo. Por esto es que en las películas del director asociadas al terror se reconocen personajes emblemáticos o, en sus *thrillers*, elementos recurrentes como asesinatos, policías, investigaciones, etcétera. En el segundo caso, porque dichos materiales son dispuestos a lo largo del relato recurriendo a las formas que la



tradición genérica ha perfilado. Y eso se constata fácilmente con referencias intertextuales a otras películas en sus obras.

Podría asegurarse que la inserción de elementos sardónicos, la deformación de las tópicas de los personajes, la expansión hiperbólica de lo verosímil, el humor negro, la parodia de elementos de la cultura popular, incluso sacral, se convierten en las estrategias del director para dar forma a una retórica del esperpento. Y es que al analizar la *elocutio* de su obra, la desviación de una norma de género y la torsión del comportamiento de un personaje, se reconocen estrategias discursivas para plantear su propia huella como director. En ellas se hace evidente una retórica que recurre, como lo sugería Ramírez, a la parodia de las costumbres, a un sentido del humor casi enfermizo y al uso del humor negro con un fin crítico. Además se presenta el recurso estilístico, al nivel de la *elocutio*, como una parte capital de la estructura de cada película, no como un adorno. Sin ellos las películas del director caerían en una retórica clásica, a la cual no podría calificársele bajo el modo estético del esperpento.

Como un neorromántico, un reciclador de formas clásicas, un hombre capaz de la más fina intertextualidad, Álex de la Iglesia ilustra la potencia de las formas retóricas en el cine. Sus variaciones comprueban que la retórica no se reduce a un conjunto de reglas para orientar un texto. Sus propias búsquedas representan el equilibrio productivo de una poética en contraste con las dimensiones históricas de una textualidad dada como el cine clásico. Y podría decirse que, al igual que en el modelo de Hollywood que palpita en su obra, su intención persuasiva apunta a llevar al público a un viaje emocional.

El pathos puesto en su obra supone que todo su discurso recurra a los miedos del espectador, a la proyección de sus deseos más sórdidos, al humor negro que se desea ocultar, al compromiso con lo marginal: "... esa mezcla de humor negro con violencia explícita que inunda la pantalla provocando en el espectador la risa, el llanto y la estupefacción al unísono, así como unos personajes al margen de la ley que son, en la mayoría de los casos, unos pobres diablos que resuelven sus conflictos utilizando una brutalidad inesperada porque solo así encuentran soluciones" (Escobar, 2002, p. 152).

De esta suerte, puede reconocerse cómo la comprensión del auditorio, del espectador escondido en la butaca, responde al modelo del melodrama que espera una identificación con la mala fortuna del personaje. Y por eso es indudable que todos sus extraños protagonistas sirven de espejo al público.



Claro, siempre entregando un reflejo deformado, la imagen del esperpento, haciendo gala de una retórica que alude a la posibilidad de reirse de la propia tragedia que está en pantalla.

El primer largometraje de Álex de la Iglesia, *Acción mutante* (1993), socava el género de ciencia ficción. Desde allí se hace evidente el trabajo sobre la *dispositio* que ordena la historia futurista de un grupo de minusválidos rebeldes que atacan violentamente un orden social caracterizado por el culto a la belleza. El relato gira en torno al secuestro de la bella hija de un empresario para cobrar un rescate millonario. Dicho modo de ordenar los acontecimientos bien remembra formas tradicionales del relato, por ejemplo, plantear un conflicto claro, a la espera de una resolución.

Al mismo tiempo, la estrategia de la *inventio* recurre al arsenal semántico de territorio de la ciencia ficción y el cine fantástico. El filme corresponde con el idiolecto de escenarios apocalípticos que revelan las ruinas de los desarrollos tecnológicos. La nave espacial en que se desplazan los personajes hace parte de una *tópica* que recorre, por su aspecto deshecho, hitos de este género como *2001 odisea en el espacio* (1968), *Blade runner* (1982) o *Brazil* (1985). El desenlace de la película tiene lugar en un planeta llamado Asturias, habitado solo por hombres, todos engendros extraídos fácilmente de una película de zombis o de malformados genéticamente, al estilo de las adaptaciones cinematográficas de la *Isla del Doctor Moreau* (1977, 1996). Este escenario revela una *tópica* del género que corresponde a una semántica del fin del mundo, en donde la estética de la esterilidad anticipa un desenlace funesto. Allí fácilmente están los ecos tanto del *Retorno del Jedi* de *La Guerra de las Galaxias* (1983), como los caminos desolados de *Mad Max* (1979).

El director sitúa al grupo de mutantes en el rol de protagonistas. Presenta una primera marca de la retórica del esperpento. Casi siempre este tipo de personajes tienen un rol antagonico. En este caso son presentados como héroes que critican un sistema manipulado por los medios y que pondera una imagen de belleza homogénea, de la que está excluido cualquiera que posea una anormalidad. Dichos mutantes, esperpentos retóricos, *imagos* (personajes emblemáticos que visualmente construyen el discurso), están mutilados, son retrasados mentales, paranoicos, etcétera.

Este cambio en la disposición permite una postura crítica en un cine que no aparenta compromisos sociales. No obstante, es precisamente esta estrategia la que potencia estéticamente todo el discurso del director. Allí,



como rasgos propios de una estilística, se presentan las burlas sardónicas a valores culturales populares. La novia raptada termina enamorada de uno de sus captores, haciendo del síndrome de Estocolmo una burla sintomática. Un pequeño infante, representado por un hombre mayor de baja estatura, revela el más morboso ímpetu sexual que desemboca en el impulso tanático de matar a su abuelo sin remordimiento alguno.

“En su primera película, *De la Iglesia* se muestra irreverente, sarcástico, subversivo, y como siempre en pleno uso de su poderoso humor: antiolempnidad pura, cuya intención manifiesta es la deconstrucción o el dismantelamiento de todo aquello que posee el tufillo institucional...” (Ramírez, 2008, p. 8). Y si bien todo eso es, quizás, un contenido de segundo orden que se alimenta de un relato de ciencia ficción, en dicho cometido tiene sentido la retórica del esperpento como crítica social. De alguna manera, allí se anticipa una idea presente en la filmografía del director, parte de su propia poética y que remembra las ideas de Valle-Inclán, y es tejer ecos de la realidad social, situaciones históricas, de una manera sardónica, en el relato de ficción. En este caso el poder de los medios de comunicación para transformar y condicionar la vida social.

En una de las tal vez más famosas obras del director, *La Comunidad* (2000), dicha crítica aparece constreñida a un espacio íntimo. Esta historia ilustra cómo una mujer de mediana edad dedicada a los bienes raíces, por un golpe de suerte, se hace dueña de la fortuna de un hombre que acaba de morir. Infortunadamente, para poder disfrutarla, debe sacarla de un viejo edificio en donde una comunidad de vecinos se interpone, pues desea, desde años atrás, el mismo botín. Fácilmente puede comprobarse la alusión que hace Ramírez, respecto a este filme, a la supervivencia del más fuerte, a la teoría de la evolución de las especies de Darwin: “La comunidad es un filme en el que los seres humanos son mostrados como verdaderas bestias que compiten en un medio salvaje para conseguir su sobrevivencia; de un modo claro, es la selección natural darwiniana la que rige el *modus operandi* de esta furiosa caterva” (Ramírez, 2008, p. 8). Y en ese caso se revela un trabajo en la estrategia del *inventio*. Ya no se remite al universo cinematográfico directamente, sino al mundo de la cultura, a la semiosfera en donde un trabajo científico es seleccionado para poder persuadir al público de la lógica del comportamiento de los personajes, fácil retórica del esperpento cuando estos hombres devienen en bestias.

La *inventio* recurre, en este relato, al género del suspenso. Los intertextos que remiten a películas como *La ventana indiscreta* (1954) o *Con la muerte en los talones* (1959) son evidentes marcas estilísticas, un trabajo propio de la



*elocutio* que da cuerpo a la poética del director. Incluso, la película responde al modelo del *thriller* cuya retórica está dirigida a trabajar el pathos del espectador a partir de emociones extremas. Durante el relato se convierte al viejo edificio, en el que habita la comunidad, en una férrea prisión de la cual la protagonista debe escapar, acechada por la encarnación del mal presente en los vecinos. Se reconoce otra marca de la retórica del esperpento, personajes sin las cualidades de los héroes clásicos, caracterizados por las más bajas pulsiones. Allí, una de las estrategias visuales es recrear imágenes que remiten al cine de zombis. Escenas como las que presentan a los vecinos que acechan a la entrada del apartamento de la protagonista o que muestran el momento en que despedazan una maleta en que presuntamente está el botín, remiten a la imagen de los muertos vivientes que se alimentan de otros cuerpos. Dicha lógica revela, hiperbólicamente, la saturación de otros contenidos semánticos, del recurso de una *tópica* genérica al servicio del discurso del director.

Recurrir, como se mencionaba, a las formas del cine de suspenso, permite evidenciar la *tópica* como red, como forma sin contenido. El clásico estilema hitchcockiano, que ofrece mayor información al espectador que al personaje, se actualiza en la película cuando el espectador sabe que un cómplice fortuito de la protagonista la ha engañado cambiando la maleta con el dinero. Ella no lo sabe pero el espectador sí, generando un efecto retórico particular. Esta extraña comunidad, este grupo de zombis que bien pueden hacer parte de *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George Romero, se convierte en una horda de esperpentos que disuelve las ideas preconcebidas de los lazos afectivos de cualquier comunidad social. De esta forma, la retórica del esperpento hace uso del humor negro para potenciar los lugares oscuros que se evidencian con el relieve de sus discutibles valores morales y con la renuencia del texto fílmico a ponderar en ellos alguna cualidad heroica.

Y quizás esa tarea de desnudar la humanidad tras la silueta de un personaje, dotar de volumen a un cuerpo, profundizar en la imago que cohesiona una narración, sea uno de los rasgos retóricos de *800 balas* (2002), una obra del director que nuevamente recurre al universo semántico de los géneros cinematográficos. Con una historia ubicada en las postrimerías de un género en estado terminal como el Western, el director despliega la estrategia de la *inventio* en un doble nivel. Por una parte, recurre a múltiples elementos emblemáticos de la época dorada del western americano. No es gratuito que la secuencia inicial de la película reconstruya la secuencia inicial de *La Diligencia* (1939) de John Ford, ni que los duelos remembren películas como *Por un puñado de dólares* (1964) de Sergio Leone. En términos visuales, se da forma



a una retórica sinecdóquica que se vale del realce de los elementos clásicos que permiten informar al espectador del esplendor de un viejo género. Están presentes tanto los paisajes desérticos en donde cabalga el cowboy valiente, como en las calles polvorientas de los poblados que anunciaban el desarrollo urbano del siglo diecinueve. Carretas, tabernas, prostitutas, hombres borrachos, indios, el Marshall, forajidos, aparecen compuestos en una planimetría que revela, mediante un fragmento, la totalidad semántica del género.

De igual manera, en un segundo nivel, el relato recurre a la historia del cine en términos de producción. Se narra la historia de un grupo de hombres que reviven el espectáculo del oeste en Almería, una de las famosas locaciones donde se rodaron gran parte de las *spaguetti western* en la década del sesenta. El olvido de un lugar mítico del séptimo arte (estos famosos estudios) introduce otra clave discursiva que permite hacer uso del mundo del cine como estrategia retórica. En este escenario un viejo doble de películas de vaqueros, años después de la época de gloria del género, revive su historia representando una escena clásica del oeste con un pequeño grupo de actores. Dicha representación es reconstruida por el director con todas las marcas narrativas que permiten que el espectador reviva en pantalla el viejo cine rodado en Almería.

Y, de nuevo, los personajes revelan una galería grotesca de hombres decadentes. Todos parecieran ser la expresión de una ruina que se resiste a ser derruida. Caricaturescos, negándose al cambio, sosteniendo unas raíces imaginarias, viviendo en la fantasía de un cine que no existe, parodian la idea del modelo laboral. Se niegan, como en un gesto infantil, a un trabajo que no está asociado a un ritual epopéyico. Todo eso, estrategia de disposición, permite el reencuentro familiar para saldar viejos fantasmas entre una familia segregada por el pasado. El protagonista conoce a su nieto quien se maravilla con la vieja gloria de su abuelo, lo cual desata el odio de la madre del chico, cuyas acciones desembocan en el cierre definitivo del viejo poblado en el cual habitan estos personajes decadentes.

Allí pareciera que un argumento universal, una gran *tópica* del reencuentro tortuoso, orientara el relato. Su resolución, tragicómica por demás, hará gala del derroche de formas elocucionarias del cine de acción, de las películas bélicas del western más ácido que exageran el uso de municiones, convirtiendo las balas en una invitación a la danza y a la secuencia de cierre en una ópera visual que permite que los esperpentos triunfen simbólicamente (así sea solo por un momento) sobre el avance de un modelo de progreso que se representa en el intento de cierre de las viajes instalaciones cinematográficas de Almería. Al final, como para acentuar una estrategia



retórica que se alimenta de los *spaguetti western*, se comprueba que el dudoso pasado del protagonista como doble de grandes estrellas era cierto, cuando, en medio de su funeral, se revela la presencia de Clint Eastwood, amigo personal de este viejo cowboy.

En la película *Crimen Ferpecto* (2004) el director recurre nuevamente al modelo genérico del *thriller*. Y dicha decisión de la *inventio* toma elementos de una *tópica* que remite al eterno argumento, exaltado por las novelas policíacas decimonónicas, de cometer un crimen sin fisuras, sin que nadie descubra al perpetrador, asesinar sin consecuencia alguna. De entrada, el título de la obra presenta una estrategia retórica. La disposición lexical, el cambio, aparentemente por un error o un descuido del lugar de dos consonantes, anticipa toda la lógica del fracaso, de la equivocación propia de intentar cometer un crimen perfecto. Fabulosa paradoja de una perfección imperfecta, del craso error con que comienza la idea de un crimen sin responsable. De alguna manera, se recurre al léxico genérico que siempre culmina señalando que no existen crímenes perfectos y que los asesinos son descubiertos tarde o temprano. Un gesto estilístico acentúa esta forma retórica. En medio del relato, el protagonista, planeando el 'crimen perfecto', renta en una videotienda la película de Hitchcock con este título. Al pasar por la caja registradora, por un error, la cinta ha sido codificada como el crimen ferpecto, gesto que anticipa toda la paradoja de la historia.

En este relato un vendedor de ropa para dama, en una prestante tienda madrileña, termina siendo la presa de la más horrorosa mujer. Tras un crimen no premeditado, ella se convierte en su cómplice y lo chantajea hasta llevarlo a la locura. El protagonista es la imagen del éxito, atractivo, célebre con las mujeres, con la libertad de una soltería empedernida y la ambición de un empresario sin escrúpulos. Pero todo desaparece tras caer en las redes de una depredadora que lo convierte en un hombre común, mediocre, con su masculinidad hecha trizas. La retórica del esperpento aparece tanto en una mujer físicamente fea, y casi psicópata, como en un hombre ególatra que no teme pisotear a nadie para alcanzar sus objetivos. Ambos son *imagos* que representan la monstruosidad que, en general, el hombre del común combate o trata de ocultar. Al final del relato, en un despiadado discurso, el protagonista le dice a su opresora compañera que es fea y que aunque no es su culpa, tampoco lo es de él. La sociedad ha educado a todos para despreciar la fealdad y los esperpentos deberían ser exterminados, apostilla el personaje.

Y pese a todo lo que anticipa la imposibilidad del crimen perfecto, y como una marca propia del director, la disposición del relato presenta un giro inesperado. El protagonista consigue su cometido. Solo que el engañado en



este caso es el espectador. Una estrategia retórica de persuasión en la cual ocultar información, hacer uso de la intriga de predestinación (figura retórica moderna) incrementa el resultado narrativo. Todos los preparativos para el crimen, que asume el espectador, están destinados para fingir la muerte del protagonista. Y logra tan bien este engaño que hace que un incendio consuma un cuerpo de un maniquí como si fuera el suyo. Consigue escapar y librarse de su terrible vida. Allí, las marcas de la elocución revelan siempre el sardónico enfoque del director. Las llamas, con que se logra el escape, aluden al infierno presente en medio de la vida cotidiana; la estética de una moda de payasos que se impone cuando él abandona la empresa, revela la burla a una sociedad de lo bello que el personaje amaba con pasión; al igual que la destrucción del reino de la moda, el gran almacén de ropa, por el caótico torrente de gente que escapa cuando arde en llamas, robando implementos, como si se representara una extraña anarquía del orden social.

*Balada triste de trompeta* (2010), la más personal de las obras de Álex de la Iglesia, recrea un trabajo que bebe tanto del cine bélico, del cine de conflicto político, del melodrama trágico y las variedades de feria. De entrada, recurre a un trabajo en la *inventio* que selecciona materiales de muy diversa naturaleza. Por una parte, presenta la guerra civil española y toda la locura que desemboca en situaciones de terrorismo y tensión política, en la década del setenta, con el fantasma de Franco a bordo. Por otro lado, recurre al universo del circo y se vale de la figura del payaso para plantear un nuevo giro de la retórica del esperpento. Dos personajes, un payaso tonto y un payaso triste, revelan una lucha titánica, una actualización del mito de David y Goliat, que de la manera más sardónica solo puede culminar con el llanto desesperado de ambos personajes ante la pérdida de la mujer por quien luchan a muerte. Hacer devenir a un payaso triste, un hombre taciturno, huérfano de la guerra, tras una decepción amorosa al entrar en un triángulo sentimental pérfido, en un asesino despiadado que desfigura su rostro con ácido es un gesto explícito de la *elocutio* visual para potenciar el esperpento. Este personaje, extasiado por la música de Rafael, incapaz de reconocer la línea que separa al cine de la realidad, presenta una nueva reconfiguración del héroe, una disposición a lo largo del relato que permite deconstruir los estereotipos sobre el imaginario circense.

Al mismo tiempo se bebe de otros referentes cinematográficos. Películas como *It* (1990) o *Payasos asesinos del espacio exterior* (1988) se han encargado de presentar al payaso en una faceta malévola. Incluso, estos personajes alcanzan el rango de asesinos que se aprovechan del tema de la máscara como mutación de la identidad. En el caso del payaso triste de la película,



destruir su rostro pareciera un gesto destinado a fundirlo con el hombre, a anular cualquier capacidad de distinguir al personaje del actor. De nuevo, el universo de esperpentos está presente. Cada uno de los personajes del circo es un espécimen, una *imago*, de esta figura grotesca. Pero de igual modo lo son los personajes militares asociados con el mundo político en el retrato que hace el director.

En esta historia se constata fácilmente la retórica que se vale de hechos históricos para potenciar la ficción. El asesinato del presidente español Luis Carrero Blanco, con una bomba, aparece retratado como consecuencia de uno de los actos desesperados del protagonista por ganar el amor de su amada. Ambos payasos, en la *dispositio* propia de un triángulo amoroso romano, luchan al final por el amor de una trapezista en el icónico escenario de una torre, en la actualización de un castillo medieval, ante los ojos de la policía y de los demás miembros del circo. No es difícil que el público sea seducido por un pathos trágico y que la respuesta buscada sea la de identificarse con el dolor de las relaciones, con el fracaso rotundo de los esperpentos circenses.

Son muchas las pistas que pueden seguirse para estudiar no solo la obra de Álex de la Iglesia sino el cine en general en términos retóricos. En este caso, no se realizó un análisis centrado en la *elocutio* a partir de la teoría clásica de las figuras de la desviación del sentido (metáfora, metonimia). Sin embargo, es posible reconocer un trabajo concentrado en el uso de hipérbolos visuales tanto en la imagen como en la escritura fílmica de la mayoría de sus películas. De la estrategia de la *elocutio* se realizan algunos acercamientos a la idea de la retórica como una segunda lengua, tal como insinúa Barthes, la cual despliega un mensaje de tipo simbólico, una estructura connotada. Esto, en particular en el análisis del discurso en contra del sistema o en la idea del esperpento como parodia del héroe clásico. El interés de concentrar la lectura, en especial, desde el problema del género, en la *inventio* y la *dispositio*, busca darle valor a la retórica como modelo de análisis discursivo, del cine como texto, sin reducirlo a una estrategia elocucionaria y mucho menos ornamental. Un mapa rizomático de un cine como este no desea saturar las posibles lecturas sino generar fisuras en los modos de interpretación que únicamente conciben posible un acercamiento desde los elementos semio-lingüísticos. La retórica, la del esperpento en este caso, es finalmente un modo complementario de lectura que, además, considera tanto el trabajo de construcción del director como la respuesta de los públicos. Y en esa perspectiva, eso significa un giro, un retorno a la sabiduría clásica, cuya actualización tiene un largo camino que recorrer en el presente.



## Referencias

- Albaladejo, T. (2001). Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo). *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. (Nro. 1), 1-18.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (pp. 29-48). Barcelona, España: Paidós.
- Breuer, D. (2002). La importancia de la retórica para la interpretación de textos. En Plett, H. (Ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de la investigación*. (pp. 25-49). Madrid, España: Visor Libros.
- Del Valle Inclán, R. (1961). *Luces de Bohemia: Esperpento*. Madrid, España.
- Escobar, F. (2002, diciembre). Un día con la bestia. *Revista Gatopardo*, (Nro. 31), 144-154.
- García, F. (2005, Julio). Una aproximación a la historia de la retórica. *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, (Nro. 55), 2-31.
- Grupo  $\mu$ . (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid, España: Cátedra
- Hernández, J.A. y García, M.C. (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Klinkenberg, J.M. (2001). Retórica de la argumentación y retórica de las figuras. ¿hermanas o enemigas? *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. (Nro. 1), 1-22.
- López Eire, A. (2000). *Esencia y objeto de la retórica*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Cátedra
- Ramírez, A. (2008). El desplante neorromántico de Álex de la Iglesia en el contexto finisecular. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (Nro. 38), 2-13.





## 7.

# **La época de la post-palabra. La resistencia anti-metafísica del cine silente**

Uno de los lugares comunes que acompaña las discusiones sobre el mundo contemporáneo es que habitamos una sociedad de las imágenes. Autores, desde muchos lugares diferentes, han tratado de mostrar las imprecisiones que se esconden tras tal afirmación. Por ejemplo, se aduce que siempre hemos vivido en un mundo cargado de imágenes (no es un invento reciente) pues antes de cualquier otro tipo de lenguaje articulado, el hombre daba forma a marcas visuales en múltiples formatos en los que su propia arqueología pasa por la grafía. Otros señalan que la sociedad de las imágenes es solo un velo para cubrir el dominio ideológico de poderes tradicionales y, por ello, las imágenes, en términos de cantidad, no son muchas, de hecho son más bien pocas y siempre las mismas. Por lo tanto es difícil pensar que nuestra sociedad se caracterice por un tejido opulento de imágenes.

Sin embargo, más allá del valor de esta etiqueta o de los modos de cuestionarla, es indudable que los medios de comunicación han nutrido la iconófera contemporánea y, así, el registro visual se ha convertido en uno de los hábitos necesarios en la adaptación de la especie. Lo que deseamos pensar es, aceptando que existe alguna resistencia a la sociedad de las imágenes, ¿cuál sería la alternativa para salir de este nuevo ámbito? ¿Será que es necesario caer en el maniqueísmo que reclama una sociedad de la palabra? Quisiéramos creer que el problema no es de decisión, si bien muchos autores reclaman el retorno a una cultura gramaticalizada, o incluso apoyan la idea de que el proceso de socialización se basa en el intercambio digital propio de la palabra. Tampoco nos interesa insinuar que la solución es una conciliación entre dos dispositivos contrapuestos, mucho menos hacer una síntesis de ellos. Ambos (imagen y palabra) son manifestaciones del lenguaje cuyas tensiones permiten territorializar los modos de adaptación humanos.

Tras ello se encubre un problema diferente que, gracias a prácticas propias de la sociedad de las imágenes como el cine silente, sale a flote o se



hace evidente. Básicamente puede decirse que la confianza en la palabra como garantía de representación del mundo ha sido rota. Y ésta es la idea que desarrolló, de un modo brillante, el trabajo de George Steiner en sus dos libros titulados con el mismo nombre: *Presencias reales* (1989, 1998). Su postura parte de señalar que diferentes sucesos, a finales del siglo XIX, propiciaron un cambio geo-lógico, una verdadera revolución paradigmática en la historia del pensamiento. Dicha transformación supone la pérdida de toda confianza en la relación isomórfica de palabra y mundo, de lenguaje y la realidad. Buscamos apoyar esa idea recurriendo a las arcas de la sociedad de las imágenes. Sociedad que, además, como si se tratara de una afortunada coincidencia, tiene origen con la aparición del cine, justo cuando Steiner nos dice que se ha dado un genuino cambio en la historia del pensamiento. Para poder seguir esa pista el recurso es el cine silente. Un tipo de arte en el cual no está ausente la palabra, pero sí se plantea una resistencia a que sea la garantía de conexión entre la especie y la naturaleza.

Si bien el cine silente, en principio, no privilegia la palabra por razones de orden técnico, por las limitaciones propias del registro sonoro, sería ingenuo decir que su ausencia solo se reduce a una coyuntura de la época. Ello se puede constatar con facilidad mediante la aparición del cine sonoro a finales de la década del veinte y algunos focos de resistencia al uso de la palabra como centro de la nueva escena del cine. Charles Chaplin fue uno de los grandes detractores del cine sonoro. Sin embargo, su problema era la palabra en tanto estaba atada a una lengua particular, en la medida en que limitaba la vocación universal de la imagen que no conocía nada de idioletos o torres de Babel. En esa misma línea es importante reconocer que la aparición del cine sonoro (en sentido estricto, el registro sincrónico del sonido junto con la imagen en una banda) no significa que el cine siempre fuera silente. Fueron muchos los artificios sonoros presentes al cine en sus primeros años, desde el icónico pianista que acompañaba la proyección en algún café, hasta las grandes orquestas que musicalizaban en vivo el estreno de superproducciones. En esta misma línea, la palabra tampoco estaba exenta. De hecho, el uso de intertítulos que permitía leer los diálogos de los personajes hacía uso necesario de la palabra escrita y, en muchas ocasiones, dichas palabras aparecían en otras superficies como carteles, libros, periódicos, incluso como parte del despliegue estético de las películas.

¿Cuál era, entonces, la ausencia en el cine silente? Responderíamos que la palabra hablada, la *phoné* que tanto interesó al Derrida de la crítica al logofonocentrismo. No es muy difícil pensar que el cine silente, a su manera, y la postura estética de Chaplin son una suerte de deconstrucción de la



palabra. Y dicha resistencia, si bien puede ser en parte por la tecnología disponible en la época, adquiere conciencia estética. No se trata de contrariar el sonido, se trata de excluir a la palabra o, por lo menos, a la palabra como centro de la representación. De allí que Chaplin realizara un par de películas, luego de la aparición del sonoro, en las cuales se niega a que Charlot, su querido personaje, hable, entre en el mundo articulado de la lengua. En gran medida, el cine silente hace eco de la pérdida de confianza entre palabra y mundo, y opta por otras estrategias para mostrar la distancia entre el lenguaje y la realidad.

Lo interesante es que el cine silente se ha resistido a su propia muerte. Desahuciado por el sonido sincrónico, su retirada paulatina, pero inevitable, no ha sido nunca total. Chaplin es tal vez el caso más destacado de la resistencia a la *phoné* cinematográfica. Sin embargo, no está solo en esta cruzada. En el tiempo del cine sonoro se presentan diversos casos de resistencia a la palabra. El más reciente de ellos es la película francesa *El artista* (2011), del director Michel Hazanavicius, merecedora al Oscar a mejor pieza en la edición número 84 de los premios de la Academia. Al igual que gran parte del cine silente, este trabajo no prescinde del sonido y su factura está compuesta por una bella banda sonora. Quien está ausente es la palabra hablada. Y el relato comienza con una satírica renuncia a dicha *phoné*. La primera imagen que presenciamos es la de nuestro protagonista encerrado en una especie de cabina, en la que es torturado para obtener información (todo, parte de una película de la cual es actor, lo cual sugiere la vieja lógica del cine al interior del cine). Y, como un gesto que se resiste a la palabra, grita en la pantomima del cine silente: “no diré nada, no hablaré”. Paradójica figura que vemos contrastada por el relevo de la palabra escrita, de su frase que debemos leer y no podemos oír.

## **Epi-Logos. La muerte de la palabra**

Steiner pone en evidencia un cambio radical en nuestro modo de comprender el lenguaje que, como antes decíamos, está sostenido en la confianza del poder especular de las palabras. Es decir, revela la imposibilidad de seguir creyendo que una palabra refleja los objetos con una perfección cristalina. Su crítica arremete contra toda una tradición metafísica que bien tiene orígenes en la obra de Platón. Desde el pensamiento griego se ha confiado en el poder de las palabras para nombrar al mundo y se asegura que dichas etiquetas no son simples artificios convenidos por un grupo social, sino formas capaces de revelar la naturaleza. En el *Cratilo*, Platón expone una teoría del lenguaje que, en gran medida, soporta la idea de que la palabra



tiene la capacidad de revelar la forma eterna de las cosas y su función no es arbitraria. En contra de la visión de Hermógenes (sofista, personaje del diálogo) el texto plantea que el nombre no es asignado a las cosas, sino que la naturaleza susurra a hombres privilegiados, capaces de oír el murmullo del mundo, su propia etiqueta. Como lo recuerda el profesor Jairo Montoya dicha tarea cae sobre los legisladores, hombres responsables del acto de nombrar, de hacer eco de un mundo esencial: “Nombrar conforme a la naturaleza quiere decir que la palabra ha de ser fiel imitadora del Ser, es decir, que en ella queda consignado lo que por la naturaleza son las cosas” (2003, p. 31).

Tras este planteamiento se teje la historia metafísica del lenguaje. La palabra tiene la capacidad de reflejar las cosas, porque en el fondo es una proyección del mundo. Por ello el lenguaje se ha considerado como un mecanismo lo suficientemente transparente para darnos acceso al cosmos. Así, el bello poema *El Golem* de Borges (1969, p. 34) rememora la teoría platónica del lenguaje:

Si (como afirma el griego en el Cratilo)  
el nombre es arquetipo de la cosa  
en las letras de ‘rosa’ está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’.

En este primer fragmento se sugiere la idea de que el lenguaje es emanación del mundo, forma tejida como un trozo extendido de lo real. Sin embargo, esa confianza que ha hecho que algunos aseguren que nuestras sociedades son sociedades de la palabra, nos dice Steiner, está ahora rota. “La palabra *rosa* no tiene tallo, hoja, ni espina. Tampoco es de color rosa, rojo o amarillo. No desprende aroma alguno. Es, *per se*, una marca fonética totalmente arbitraria, un signo vacío” (1998, p. 120). Este extraño artificio llamado palabra es negativo, una forma diferencial que no remite a ningún ente positivo, no devuelve las cosas, nada tiene que ver con la realidad. Steiner arremete contra el *logos*, garantía de la metafísica del lenguaje en Occidente. No es posible seguir creyendo en el *logos* porque el lenguaje no es un reflejo, no es una extensión del Ser. Son muchos los casos que han puesto en evidencia esta fractura, como la idea de Mallarmé de que el lenguaje se separa de la referencia, la teoría nietzscheana de que toda palabra es una metáfora que olvida su origen, la denuncia de Mauthner al poder destructivo de las letras. Como bien señala este último pensador: “Las palabras embriagan, las palabras aturden, y los que se entregan a ellas pueden ser conducidos por la palabra al suicidio” (2001, p. 68); incluso el trabajo lingüístico de Ferdinand de Saussure, que se suma a esta lista, muestra que



toda lengua opera por diferencias y oposiciones entre unidades mínimas carentes de significado autónomo, lo cual explica el lenguaje sin necesidad de ninguna referencia externa.

Dicho de otra manera, en de Saussure las palabras no hacen referencia al mundo, su significado no les viene otorgado por un reflejo de las cosas, sino por el juego de seguir una cadena de choques que permite crear un sentido desde el sinsentido: "...cualquier definición que se haga a propósito de una palabra es vana; es un mal método partir de las palabras para definir las cosas" (1994, p. 28). De este modo, el cambio geo-lógico implica una nueva capa de realidad en la cual ya no es posible confiar en el lenguaje como espejo del mundo. Muchas vías exploran luego de ello sus imposibilidades, su incapacidad para captar el murmullo mudo del Afuera que se resiste a ser domado en una lengua, a convertirse en un esperanto universal. De allí que si el *logos* (y la *phoné*, su equivalente verbal) ha perdido su propia seguridad, se inaugura una nueva etapa del pensamiento que Steiner ha denominado *Epi-Logos* o tiempo de la post-palabra. Y es inevitable pensar que el cine silente es un cine del *Epi-Logos*, un arte capaz de reconocer que el lenguaje (en tanto fuerza) no se agota en la palabra como garantía de conocimiento de la realidad. Y con ello no estamos diciendo que el cine silente, o cualquier cine posible, sea el sustituto de la palabra o que sea necesaria una sociedad de imágenes tras la muerte del *logos*.

La evidencia es más perturbadora. Se trata de reconocer que el lenguaje es impotente y que sus pliegues no alcanzan, en la mayoría de los casos, a rozar los misterios del Afuera. "Las pantallas no son libros; la narración de un algoritmo formal no es la de un relato discursivo. Por tanto, ni el *logos* en ninguna connotación trascendente, ni los sistemas profanos y empíricos de enunciación y escritura léxico-gramatical son hoy los portadores de energía especulativa, de descubrimiento y de información o como puede decirlo más gráficamente el francés *informatique* (o el castellano informática) verificables y aplicables" (Steiner, 1998, p. 143). Steiner nos está diciendo que el cambio acaecido a finales del siglo XIX pone en crisis la visión histórica del lenguaje, lo que implica, en sus palabras, que el significado del significado disuelve sus seguridades y no es posible seguir creyendo en la metafísica. "El lenguaje ha perdido la capacidad real para la verdad, para la honestidad política o personal" (1989, p. 10).

Podría pensarse así que la crisis del cine silente, cuyos coletazos están presentes en algunos trabajos mudos del cine sonoro, ha hecho eco de la crisis del 'significado del significado' y ha planteado, a su propio modo, las resistencias a la palabra como espejo. La crisis señalada por Steiner no se



reduce solo al papel privilegiado de la palabra, sino a todo lenguaje que suponga que es una copia del mundo. Su esfuerzo es por liberar al lenguaje de la égida representacionista ya que, por diversas rutas, se hace evidente que la relación entre lenguaje y mundo es de resistencia, más cercana a la excavación imperfecta para hallar vestigios de un objeto imposible, sin lengua alguna. Pero, en ese mismo espacio, la palabra no puede seguir siendo el modelo de orientación de la espeleología del lenguaje. Sus búsquedas han de correr por otros caminos.

## Las potencias del cine silente

El primer largometraje de Chaplin, producido luego de la aparición del cine sonoro a final de la década del veinte del siglo pasado, es *Luces de ciudad* (1931). Obra que no hace uso de diálogos sincrónicos, que prohíbe la *phoné* de los actores, pero que utiliza la potencia del sonido para enriquecer el trabajo de la pantomima del cine silente. En ella Charlot, el emblemático vagabundo al que dio vida nuestro director en la mayoría de sus obras, se niega a hablar. Por el contrario, enfatiza nuevamente la capacidad del trabajo corporal para comunicar y mantener vivo el drama sin recurrir a la palabra. Lo singular del asunto es que la historia gira en el territorio de la privación de sentidos para mostrar la fuerza del lenguaje. Charlot se enamora de una chica ciega que tiene problemas económicos. Se convierte en su benefactor gracias al apoyo de un millonario borrachín, amigo de nuestro héroe, el cual le colabora con los gastos de la chica y su abuela. El asunto es que ella solo lo reconoce por su voz, ausente para nosotros como espectadores. Extraña paradoja en que ella lo oye, a pesar de que el espectador sepa que no tiene voz. Juego que privilegia la *phoné* y al mismo tiempo la anula en el desarrollo de la obra.

Entre las muchas cualidades de este filme queremos resaltar la resistencia a la palabra, el hecho de que los personajes no articulan una lengua, rasgos alegorizados en la historia de amor entre Charlot y esta singular chica. Durante la historia podemos descubrir que ella lo reconoce por una voz imaginaria, la voz simulada del trabajo pantomímico de Chaplin. Pero, aparte de ello, este romance inconfesado entre una mujer ciega y un hombre que se rehúsa a hablar tiene otro punto de contacto, las manos. En varias ocasiones ella toca las manos de Charlot y recorre su piel como si se tratara del libro anatómico. Y en este gesto está presente, en especial al finalizar la película, el *Epi-logos*, la sociedad de la post-palabra. Nuestra protagonista, gracias a los cuidados de su salvador personal, se somete a una operación médica que le devuelve la vista. Sin embargo, Charlot



es injustamente encarcelado y no puede verla hasta casi un año después. Cuando se encuentran ella no le reconoce, como es de esperar, porque nunca le ha visto. Pero en un gesto inesperado toca su mano. El lenguaje del tacto descubre a su benefactor. Y la palabra se torna inoperante. Charlot no dice nada, la mira en silencio, no recurre a la voz, traiciona la *phoné*, se rehúsa a la metafísica del *logos*.

Y esta resistencia está anunciada incluso en los inicios del cine sonoro. La gran mayoría de historiadores coinciden en que oficialmente la primera película considerada sonora (es decir, cuya factura responde al uso sincrónico del sonido) es *El cantante de Jazz* (1927) del director de Alan Crosland. Sin embargo, la película no está rodada totalmente con sonido sincrónico. Solo algunos de sus fragmentos revelan la dimensión sonora en correspondencia con la banda visual. La mayoría del relato está rodado con el modelo propio del cine silente y se destaca el uso de intertítulos para exponer los diálogos mudos de los personajes. En principio asistimos a una película muda que conserva el tono de la época y lo interesante es que la primera vez que la voz entra en escena (que es la primera vez en la historia del cine), momento en que el público ve emerger de la pantalla la *phoné*, se rehúsa a la palabra. Ello porque este momento iniciático revela el canto del protagonista. Y si bien en la lírica está presente la palabra, no es el *logos* el que emerge, sino el trabajo de la *poiesis*.

El relato nos muestra la separación entre un padre y un hijo a razón de diferencias en el modo de afrontar el mundo. La familia ha cantado en el templo por generaciones y el padre espera que su hijo continúe su legado. Sin embargo, él tiene en mente el mundo escénico y desea ser un cantante de Jazz. Este relato que pone en choque las tradiciones y los avatares del mundo moderno revela la distancia entre padre e hijo que lleva al destierro del primogénito. Al final, la música hará de medio para la reconciliación en el lecho de muerte del padre. A excepción de unos cortos diálogos, tras algunos de los momentos de canto, el único uso de sonido sincrónico corresponde a las diferentes canciones que interpreta nuestro protagonista. El cine sonoro tiene su origen en la lírica, en la estética social del canto que, más que una duplicación de lo real, responde a un modo de habitar ritualmente la tierra. Al final de la historia asistimos a la muerte de la tradición representada en el deceso del padre y dicha muerte está acompañada por la prodigiosa voz del hijo que remplaza a su progenitor en el templo (por lo menos por una noche). Nunca escuchamos la voz del padre, como si el cine silente llegara a su fin. Sin embargo, no triunfa la *phoné*, ni siquiera en los inicios del sonoro; es el trabajo estético el que suplanta al



lenguaje oficial, quizás como si la crisis de la palabra en calidad de espejo hiciera parte ya de la conciencia del cine.

Y tal vez sea *El artista* la película que, a casi cien años de la muerte del cine mudo, mejor recuerda que habitamos la sociedad de la post-palabra. Al igual que otras películas como *El crepúsculo de los ídolos* (1950) de Billy Wilder o *Bailando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donnell, que remembran la época dorada de los primeros años del cine y el difícil paso al sonoro, en especial para los actores formados en la pantomima, *El artista* también muestra el ocaso de un actor quien cae en el olvido cuando el cine sonoro se toma las pantallas. La fábula recuerda el arquetipo de la caída cuando la luz de Urano ya no ilumina el trabajo del artífice. Y en ello sería fácil pensar que el cine cede frente al *logos*. El gran problema es que nuestro personaje se resiste a hacer películas sonoras, gesto que fácilmente recuerda la postura crítica de Chaplín. La bancarrota viene después de que invierte su presupuesto en una historia silente que fracasa en taquilla enfrentada a las obras sonoras en las cuales brillan nuevos talentos histriónicos.

Rehusarse a hablar no es simplemente el gesto caduco de la inadaptación, es la necesidad de no regresar de nuevo al logo-fono-centrismo del lenguaje. En ello se esconde la renuencia a un lenguaje que nuevamente crea ser capaz de revelar el mundo. Durante toda la historia la palabra hablada está ausente y, en general, la obra es tributo a un tiempo pasado y testimonio de las potencias narrativas de la imagen, de un lenguaje visual capaz de hacer habitable un territorio imaginario. Presenciar el relato en su totalidad permite, nuevamente, pensar por fuera del poder de la palabra. Lo interesante del asunto es que luego de la tragedia del protagonista, de estar en las fauces de la muerte, encuentra un modo de regresar a la gran pantalla. Peppy Miller, actriz del cine sonoro, quien protege en secreto a nuestro héroe caído, le muestra un modo de volver a actuar sin necesidad de hacer uso de la palabra. Y si habíamos dicho que nuestro personaje, desde la primera secuencia, alegóricamente se negaba a hablar, dicha postura, propia de un hombre post-metafísico, no se traiciona. La última secuencia del filme nos revela que el protagonista actúa nuevamente gracias a que es un espléndido bailarín. Y su regreso no depende de la palabra, sino de su cuerpo. El lenguaje de la danza, que reterritorializa toda la estructura corporal, anuncia otro modo de resistir al dominio del *logos*. No habla, baila con la potencia de un lenguaje propio de la época de la post-palabra.

Luego del baile se escuchan las únicas palabras del director, quien rueda el nuevo trabajo de George Valentín (nuestro protagonista), que alaban la potencia de un nuevo tipo de capa expresiva fruto de la danza escénica. Y es



que el cine sonoro, bien lo sabemos, dio paso (en las décadas posteriores al cine mudo) al musical y a los grandes bailes acrobáticos de la época dorada de Hollywood. Por ello, podemos decir que en estas tres historias se hace evidente la renuncia a la palabra. En cada caso el remplazo tiene el sello de una estética expandida. Acto que recuerda el origen del lenguaje como un modo de territorializar el cuerpo. Leroi-Gourhan, por ejemplo, nos recuerda que, desde el punto de vista paleontológico, el origen del lenguaje se basa en la capacidad de erguimiento del cuerpo, de usar las manos como órganos prensores (en lugar de la boca) y del achatamiento del rostro.

El cambio fisiológico del cuerpo implica un trabajo estético que conduce a una reterritorialización de las cuerdas vocales que de instrumentos de engullimiento pasan a articular sonidos. Finalmente la relación cara-mano revela el trabajo del lenguaje y la técnica, del sapiens y del faber unidos por un procedimiento estético del cuerpo. “El inextricable enlace entre lenguaje y técnica, en el pensamiento que utiliza la mano para actuar y la cara para hablar aparece más claramente en el momento en el que el lenguaje gana la mano para el dibujo y la escritura” (Leroi-Gourhan, 1998, p. 33). En nuestras tres películas pueden vislumbrarse nuevos modos de territorializar el cuerpo como si se insinuara que el lenguaje no puede quedar atrapado en las cuerdas vocales. Las manos que escriben en la lengua sin lengua de la piel (*Luces de ciudad*), el canto libre del jazzista que hace emerger una nueva fonología (*El cantante de Jazz*), y el cuerpo entero desplegado en la danza capaz de violentar su propia lógica vertical y vibrar visualmente (*El artista*).

## **Post-palabra. Expansión del lenguaje**

Si bien hemos insistido, a través de los tres filmes analizados, en una resistencia común a la palabra, vale la pena señalar que no se está optando por su eliminación. La palabra sigue siendo un dispositivo clave en el desarrollo del pensamiento contemporáneo. La crítica está dirigida al hecho de considerarla como dispositivo privilegiado del lenguaje. Al mismo tiempo el lenguaje se pone en tela de juicio, en particular si todavía se ve en él un gran reflejo del universo. Como insinuábamos, funciona como una fuerza que genera nuevos hábitos para poblar la tierra. En el cine silente, entre otras opciones, dichos hábitos operan mediante el tacto, el canto y el baile. La palabra entonces cumple un papel importante como mecanismo digital que crea surcos por los cuales transitar, y en el cine sonoro su papel ha logrado otros pliegues propios de dicho registro sonoro. Para terminar quisieramos insistir en que, ubicados en la época de la post-palabra, el pro-



blema es pensar la resistencia que ofrece el Afuera a su representación. La lista de ejemplos es interminable y el cine silente se suma a sus arcaas.

¿Qué hacer con la crisis resultado del cisma geológico que denuncia Stenier? Quizás enfrentarse a la dinámica técnica del lenguaje, su despliegue que crea una nueva naturaleza a partir de su propio movimiento. Eso que, por ejemplo, Cassirer denominó el sistema simbólico, propio del hombre, que le permite el proceso de adaptación. Entre los sistemas efectores y receptores del animal, el sistema simbólico (mecanismo del lenguaje) da forma a la experiencia de lo humano (animal simbólico). Tras su aparición no es posible pensar que puede observarse la realidad con la transparencia de una mente ideal fuera del lenguaje, su modo de habitar queda filtrado por el sistema que ha creado: "...ya no hay salida de esta reversión al orden natural. El hombre no puede escapar de su propio logro, ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico" (Cassirer, 1945, p. 47). Y el colofón nos indicaría que no es posible el paso a una realidad desnuda, cualquier acceso a ella es ya de naturaleza simbólica, es producto del lenguaje.

Así, el cine silente contribuye a mostrar la importancia de una sociedad que no queda reducida al marco de las palabras o al espectro de las imágenes. La fusión degradada de múltiples materias expresivas en su seno, al igual que su capacidad de crear nuevos hábitos simbólicos, permite reconocer la imposibilidad del lenguaje para ser espejo del cosmos. Perdida totalmente la confianza griega entre la palabra y la cosa, el lenguaje sigue las rutas de una deriva que se espera siga siendo productiva. Una esperanza que supone, en el fondo, no entrar en el juego de privilegiar un dispositivo sobre otro, posiblemente con la consciencia de que ningún esfuerzo cuenta con un mundo como garantía para mostrar su superioridad.



## Referencias.

- Borges, J.L. (1969). *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Cassirer, E. (1945). *Antropología filosófica*. Ciudad de Méjico, Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- De Saussure, F. (1994). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza.
- Leroi-Gourhan, A. (1998). La ilusión tecnológica. *Historia de la biología* (Nro. 17), 31-39.
- Mauthner, F. (2001). *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona, España: Herder.
- Montoya Gómez, J. (2003). *Geografías y topologías del pensamiento*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales. El sentido del sentido*. Caracas, Venezuela: Exlibris.
- Steiner, G. (1998). *Presencias reales ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona, España: Destino.





# **Multitud, simulacro y cuerpo**





## 8.

# Las mutaciones del espectador. El cine como estética de la multitud

Sin duda, la revolución de las formas artísticas del siglo pasado, en cabeza de ellas el cine como primer medio de masas, ha acelerado y puesto en primer plano los esfuerzos académicos por estudiar el papel que desempeñan los públicos en la configuración de toda experiencia estética. No se quiere decir que el estudio de los públicos sea un evento reciente sino que su valor se ha incrementado al punto que diferentes enfoques (por ejemplo, las escuelas de la recepción) han concentrado todo el peso y la responsabilidad de su sentido en el rol que desempeñan los sujetos frente a las obras. Dicha tematización ha implicado el estudio del *otro* al que toda obra se dirige o presupone, independiente de si es de naturaleza artística, mediática, incluso perteneciente a otros formatos no cercanos al espectáculo como los trabajos científicos o los discursos políticos. Ese *otro* emerge en el interior de un amplio abanico de etiquetas que, desde diferentes lugares, explican el papel de quien se encuentra al final del proceso como destinatario de una obra. De allí que sea fácil encontrar nominaciones como públicos, lectores, espectadores, intérpretes, audiencias, decodificadores, etcétera, las cuales tienen en común un afán por comprender el papel de los sujetos dentro del ámbito de configuración de una obra.

El cine no está exento de esta discusión. Por el contrario, conforme han tenido lugar diferentes análisis, provenientes de otros ámbitos como por ejemplo los trabajos estéticos o semiológicos, se ha hecho evidente la preocupación por comprender a los habitantes de la sala oscura, el cuerpo colectivo que se sumerge para apreciar las imágenes del proyector en una extraña tiniebla compartida. Quizás la etiqueta que ha cobrado más reconocimiento sea la de espectador, dado que la vocación narrativa del cine ha hecho eco en sus formas de grandes espectáculos propios de las artes clásicas y, de igual manera, ha encontrado un pulso propio para configurar una espectacularidad que le es connatural. Al presenciar un espectáculo, como si se tratara de un espejo donde proyecta parte de sus fantasías, el lugar del espectador pareciera estar ya construido en el interior de la película. No es extraño por ello que el cine clásico se interesara



por dar pie a una retórica tan articulada que permitiera el fácil ingreso del espectador a sus formas y recompensara su participación en el espectáculo.

Sin embargo, se hacen necesarios otros acercamientos a la figura del espectador conforme otras escuelas ponderan la importancia de no reducir al *otro* del espectáculo a una participación cerrada, determinada de antemano por la presentación de una obra. El cine ya explora otras formas narrativas (por ejemplo el denominado cine moderno de la segunda mitad del siglo pasado: *Nouvelle Vague* y *Nuevo Cine Alemán*) que rompen con los cánones narrativos del modelo clásico, al eliminar el lugar central del espectador al interior de su sistema de configuración. El interés del presente trabajo, para ampliar el acercamiento a ese *otro* que completa el circuito de una película, es auscultar al tradicional espectador a partir de la categoría: multitud (propia de los trabajos estéticos). Tal figura, como reseña Paolo Virno (2003), tiene orígenes de naturaleza política que bien pueden rastrearse en la obra de Hobbes que define una suerte del alter ego de la idea de pueblo. También aparece con gran potencia estética en los análisis de Benjamin sobre los habitantes de las nacientes conurbaciones del París del siglo XIX. Si bien puede parecer natural pensar que el espectador cinematográfico tiene una naturaleza colectiva o, quizás, en una clave crítica, hace parte de una masa producida por la industria cultural, ahondar en la idea de la multitud como el genuino *otro* del espectáculo cinematográfico tiene el interés de presentar un ángulo que revele la naturaleza estética de los procesos receptivos de este mal comprendido arte moderno. Todo eso con el fin de poner en evidencia que la multitud está presente tanto en los modos de producción como en las estructuras textuales y en los ritos sociales de los públicos cinematográficos.

### **Multitud. Ontología. Arte**

En varias ocasiones se ha llegado a afirmar que la mejor descripción hecha hasta el momento de la multitud es la del fabuloso relato de Edgar Allan Poe: *El hombre de la multitud*. Su historia presenta la extraña fascinación del narrador-personaje por un singular individuo, un rostro inadvertido en medio de la muchedumbre de las calles parisinas, de los pasajes que tanto obsesionaron a Baudelaire, a quien decide seguir en una jornada extenuante que desemboca siempre en lugares concurridos, en espacios donde habita la multitud. Ese insólito *flâneur*, enigmático para el narrador, pareciera temerle a la soledad de las calles. Su periplo, describe Poe, evade los espacios vacíos, los lugares despoblados de cualquier cuerpo colectivo. Este viandante siempre entra en pánico cuando la calle no revela la existencia de sus



habitantes, cuando la noche expulsa a otros nómadas urbanos. De allí el revelador pasaje en el cual el personaje recupera el sosiego tras la soledad de los callejones, cerca al puerto, al encontrar un grupo de personas que salen de un pequeño teatro. El confundirse con el grupo de espectadores, mezclarse como si fuera otro que abandona un espectáculo público, pareciera, para asombro del narrador, ofrecer paz al paseante.

Tras un fatigante ejercicio detectivesco, el narrador descubre que este hombre se encuentra inmerso en un ciclo sin fin. No va a un lugar determinado. Solo busca espacios concurridos en los cuales camuflarse, quizás, mejor, en los cuales hacerse visible sin ser notado. En otras palabras, pareciera que la seguridad de ser *otro* en medio del colectivo anónimo le propiciara una identidad con la cual sentirse seguro. De allí esa lapidaria descripción del relato de un nuevo tipo de sujeto en medio de las junglas urbanas: “Este viejo –dije por fin– representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el *hombre de la multitud*. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el *Hortulus Anima*, y quizás sea una de las grandes mercedes Dios el que <<er lässt sich nicht lesen>> (<<no se puede leer>>)” (Poe, 1983, p. 224). Con ello se revela una singular tensión en el cuerpo de la multitud. Esta es, por una parte, la suma de individuos, un colectivo constituido por unidades y, al mismo tiempo, una condición para la individuación; aparece antes del sujeto y lo determina. A diferencia de la masa, resultado de una colectividad donde la individualidad desaparece en favor de una dinámica colectiva, la multitud permite que el individuo persista gracias a que le otorga un lugar; en ella sus dinámicas son compartidas, son las propias y las de otros.

La figura de la multitud aparece repetidamente en los trabajos de Benjamin. Ya en el *Libro de los Pasajes* reconstruye la manera cómo, a partir de la exhibición de las mercancías en vitrina, se produce una nueva forma de circulación y de mirada de las muchedumbres. La multitud, para el filósofo, es el resultado de las nuevas lógicas de producción cultural, el desarrollo acelerado de las urbes y el papel de las máquinas al interior del territorio estético. Todo implica la aparición de otras formas de sensibilidad colectiva que se interesan por toda manera de exhibición, propia de la época de las marquesinas de los pasajes parisinos. En *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin analiza detenidamente las transformaciones radicales que la máquina introduce en el arte, sugiriendo que los grandes públicos, la multitud como nueva dimensión urbana, buscaban la ponderación de la reproducción como naturaleza estética. El placer del público se producía no por cualquier suerte de realismo sino por la reproducción como genuina



experiencia estética. No fascinaba la realidad al interior de la fotografía sino la magia de la reproducción.

En medio de la dinámica de la multitud el *flâneur*, el nuevo habitante de la escena moderna que tanto maravilló a Baudelaire, potencia su necesidad de descubrimiento, ya sea en la fotografía como epítome de un arte maquínico, ya sea en la novedad de los espectáculos de la calle que se interesan por afectar a los transeúntes. La multitud permite, recuerda Benjamin, ser parte activa de un grupo en el cual se pasa desapercibido. Un lugar para ver y para no ser visto. “Dialéctica del *flâneur*: por una parte, el hombre que se siente observado por todo y por todos, lo que es como decir: el sospechoso; de otra, el inencontrable y escondido. Supuestamente es esa dialéctica la de *El hombre de la multitud*” (Benjamin, 2005, p. 425). Esta dialéctica permite reconocer en el *flâneur* la individualidad y la autodeterminación como rasgos propios del hombre moderno. Y, de igual modo, su pasión por mezclarse con la muchedumbre, por desplazarse por los pasadizos de la urbe. Ambos elementos, aparentemente excluyentes, determinan para Benjamin lo que es el hombre de la multitud. Su engañosa soledad es siempre una soledad a varias voces. Su reclusión en el interior del espectáculo, su búsqueda privada de formas estéticas novedosas, está siempre predispuesta por la muchedumbre, por la fuerza poderosa del cuerpo colectivo.

Ernesto Baltar señala cómo el interés por el cine en el trabajo de Benjamin presenta, con la muerte del aura y el triunfo de la reproducción, un nuevo tipo de espectador. Aparece allí la experiencia propia del *flâneur* como observador perverso que necesita de la multitud para desplegar su mirada. Y su gusto no es el de la autenticidad sino el de la copia pulcra, el simulacro inescrutable, el crimen perfecto. “Walter Benjamin identifica en la expresión cinematográfica el modelo baudelariano del arte moderno: el *flâneur*, el paseante solitario y observador que sale a fatigar las calles de la ciudad y se pierde entre el tráfico y la masa anónima... la muchedumbre es su dominio, como el aire el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es el desposeerse con las multitudes” (citado por Baltar, 2006, p. 11).

Paolo Virno (2003), por otra parte, ha desplegado un maravilloso trabajo sobre la multitud como categoría ontológica en su libro: *La gramática de la multitud*. Su principal presupuesto es la producción de subjetividad, en la cual comparte las ideas de Toni Negri sobre la ontología como una fabricación. Todo sujeto, en este caso la multitud como sujeto gramatical, como categoría que revela otro modo de ser de los cuerpos, es producido por diversos mecanismos de base tanto biológica como histórica. Pero lo más interesante del trabajo de Virno es que devela no solo los mecanismos que



dan origen a la multitud, sino porque esta es, a su vez, uno de los mecanismos que dan forma al individuo. En otras palabras, explica cómo la multitud, en medio de las sociedades contemporáneas, es uno de los dispositivos que permiten el proceso de individuación (aunque quizás el asunto no sea solo potestad de la contemporaneidad y sus orígenes tengan una historia que se remonta mucho más atrás).

En tal medida, a la base del proceso de individuación, en la conformación del individuo, se encuentran lógicas propias de la multitud. Virno destaca varios procesos pre-individuales que condicionan la individuación. El primero de ellos es la percepción como un acto propio del cuerpo, una condición colectiva de la especie que pone a toda materia viviente en contacto con estímulos. “La percepción no se deja describir con la primera persona del singular. No es jamás un yo individual que escucha, ve, toca, sino la especie en tanto tal” (Virno, 2003, p. 77). En segundo lugar, explica como el lenguaje, la lengua en concreto de cada pueblo, cumple un rol pre-individual que coloca al cuerpo, antes de ser individuo, en el espacio público; le dota de un repertorio para orientar su experiencia social. Con ello el cuerpo posee primero relaciones inter-psíquicas antes de configurar un yo cerrado sobre el uso articulado del lenguaje. Por último, las relaciones de producción dominantes son también pre-individuales puesto que implican la organización por adelantado de prácticas poéticas, políticas, emotivas dentro de un espacio de cooperación ya dado en términos históricos. Para el presente eso se puede reconocer fácilmente en la precedencia del modelo capitalista a cualquier forma de individuación.

Dichas condiciones pre-individuales sirven para insinuar cómo la multitud precede al individuo. Si la multitud se entiende como una tensión entre el espacio individual y las dinámicas colectivas, la manutención de la autodeterminación y el reconocimiento de pertenecer de antemano a una estructura ya dada, se colige de ello que lo multitudinario es una marca del individuo a través de sus modos de percepción biológica, las virtualidades del lenguaje que le preceden y las relaciones de producción históricas en que se inserta. Lo cual, al mismo tiempo, permite que el individuo alcance un grado de autonomía y movilidad, cuyo escenario contemporáneo por excelencia es la multitud como dinámica socio-cultural. Por ello las multitudes crecen dramáticamente tras la instauración de las sociedades industriales. “No en vano la presión multitudinaria se mueve en la esquivo frontera entre el mundo más íntimo, secreto y personal que se difumina ante lo masivo y el mundo exterior, enigmático y apabullante, que viaja tanto a la poderosa presencia de la multitud, que tanto puede atraer en su



espectacularidad descriptiva y al que también tanto se puede llegar a temer, en su radicalizado protagonismo” (De la Calle, 2008, p. 11).

Así, el individuo (como efecto de los procesos de individuación) no puede concebirse como una realidad dada, completa, sino como un permanente proceso de negociación con condiciones pre-individuales. Virno denomina al sujeto un campo de batalla. Al interior de la multitud éste ofrece una dialéctica que bien puede derivar en lucha. Su necesidad de entrar a la sala, en el caso del cine, bien puede ser un gesto individual, pero la dinámica que propicia ese encuentro es propia de rasgos colectivos como la percepción concentrada de los sentidos, marca de la especie que busca la estimulación o una dimensión expresiva de las imágenes como lenguaje que lo inserta, como multitud, en un ritual de goce sobre representaciones colectivas. “En la multitud se da la plena exhibición histórica, fenoménica, empírica de la condición ontológica del animal humano: carencias biológicas, carácter indefinido o potencial de su existencia, ausencia de un ambiente determinado, intelecto lingüístico como resarcimiento por la escasez de instintos especializados” (Virno, 2003, p. 101).

Virno proclama: “Propongo denominar multitud al conjunto de los individuos sociales” (2003, p. 82). Y en tal oxímoron plantea la tensión, la singular lucha del individuo que se gesta pre-individualmente en rasgos colectivos de la especie para, posteriormente, formar parte de un grupo de manera voluntaria y consciente. Pareciera como si el individuo moderno se sintiera incompleto en la soledad de la autonomía y buscara en la multitud un regreso a las condiciones pre-individuales que lo hermanan con sus congéneres. En otras palabras, la multitud está antes y después del individuo. El espectador cinematográfico está ya configurado previamente por la estética de la multitud. Asistir a cine es encontrar colectivamente una distorsión de los sentidos, propia de un cuerpo que no domina totalmente la consciencia; la penetración en la sala oscura, sustituto de los sueños, es un regreso al mundo de la tierra profunda de la que brota la vida, la remembranza de un estado paramnésico que coloca al espectador frente al lenguaje onírico que precede a su uso privado del lenguaje. Al mismo tiempo, como multitud, el espectador participa voluntariamente de un ritual colectivo, del encuentro indirecto con otros al interior de unas megalópolis que no dan tiempo sino para relaciones furtivas, fácilmente participa de prácticas como el coleccionismo de imágenes para tejer nuevas fantasías, sin percatarse que ese acto individual de conservar un fragmento de película es un gesto grupal, una memoria colectiva. En gran medida, Virno



potencia la multitud como dimensión ontológica porque produce, fabrica, nuevas subjetividades. Y en la sala de cine los sujetos construyen un nuevo relato, su propia fantasmagoría de lo real.

Separada de la categoría pueblo, construida por la donación de la voluntad individual a la voluntad general, la multitud configura un territorio de relaciones entre lo íntimo y lo público. Mientras el pueblo se despliega en la plaza, en la representación estatal, la multitud exterioriza la interioridad sobre la escena urbana pero en un registro estético, no político. Por ello, cercana en parte al espectáculo, lo que en ella se hace expreso es una dimensión afectiva, la estrategia de supervivencia de la especie, propia de una nueva economía del gasto inútil que tanto interesó a Bataille. En palabras de Virno: "...la multitud es plural, huye de la unidad política, no firma pactos con el soberano, no porque relegue sus derechos, sino porque es reacia a la obediencia..." (2003, p. 131). En la sala cinematográfica, configurada en el espacio público y atada a estrategias de expansión industrial, la multitud acude para sumarse colectivamente en un proceso de proyección imaginario, un acto que reconoce por su potencia estética. Sus dimensiones íntimas, incluso arquetipales, son tan propias que terminan teniendo un sustrato que va más allá de las identidades personales, que permiten un vínculo con otros congéneres de la especie. Y eso, en las sociedades contemporáneas, es un recurso para modificar el tiempo de ocio o, incluso, refigurar las formas de trabajo que implican una economía individual invertida en la evasión de las lógicas públicas que dependen del trabajo.

La dimensión ontológica de la multitud tiene, a partir de los análisis de Virno, una base de producción histórica. El sujeto, el espectador cinematográfico, como se señaló, es fabricado. La multitud es una construcción, un *producere* que despliega sus potencias estéticas para dar forma a dinámicas culturales que no pueden reducirse ni al imaginario de un lector privado, ni a la masa amorfa carente de voluntad. Hans Robert Jauss, en su interesante *Pequeña apología de la experiencia estética*, no solo se centra en el proceso de recepción como el mecanismo principal de toda dinámica artística, sino que reconoce que el trabajo del arte, desde su configuración hasta su lectura, depende de una dinámica de producción que también da forma al sujeto de la recepción. Plantear la recepción estableciendo un hilo invisible que de la *poiesis*, pasando por la *aisthesis*, desemboca en la *catharsis*, permite comprender cómo todo tipo de público enfrentado a una obra de arte está ya predisposto desde la labor de creación, desde el saber del artista materializado en la producción, pasando por las estructuras formales que apelan, que desconceptualizan al mundo para afectar la percepción



sensible, hasta la liberación catártica en la cual se es impelido a un ejercicio de libertad que reconfigura un nuevo universo expresivo. Así, la *catharsis* como cierre de la obra de arte e inicio de la recepción estética adquiere un papel fundamental: "...explica por qué la mediación de normas sociales, a través de las imágenes del arte, posibilita una toma de distancia frente al imperativo de las prescripciones y, de este modo, un espacio de juego para la libertad: a la experiencia comunicativa le precede, en el medio del arte, una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación" (Jauss, 2002, p. 77).

Esta vitalización del público como agente activo que se ve impelido, por la *poiesis* de la obra de arte, a desplegar sus horizontes (ejercicio catártico de liberación) tiene una dimensión particular al interior del cine como espectáculo de multitudes. La película como obra de arte, no solo como mecanismo industrial o ritual, tiene como destino la fabricación de una subjetividad. No se trata simplemente de los procesos de satisfacción imaginaria de los públicos que son recompensados con relatos que presentan un periplo triunfante del héroe, en los cuales ya se reconoce la afectividad de una multitud que busca felicidad. En otra línea, la multitud en el cine, desde el dispositivo, encuentra un espacio catártico que de las formas artísticas pasa a la experiencia personal de cada espectador.

Podría afirmarse que la dimensión para-textual del cine, es decir, el más allá de la obra de arte, de la película como texto, empuja al espectador a un proceso de liberación. En otras palabras, la película permite que la recepción esté ya en la obra y produzca en el espectador una liberación de los cánones receptivos clásicos que afectan su fuero individual. Entrar a la sala, elegir el ritual propio de evasión del mundo diurno, plantea una participación constructiva del espectáculo. Sumado a ello, la catarsis de la recepción implica, por lo menos en el ritual de sala, el plano colectivo, la presencia de lo urbano, que desdibuja el control social, el afuera público y le da al espectador la libertad de crear un espacio imaginado. En palabras de Lauro Zavala: "Al apagarse las luces en la sala cinematográfica el espectador no solo inicia un viaje cuyo recorrido conoce de antemano (y frente al cual la pantalla es un gran espejo involuntario) sino que se deja seducir por el ritual paradójico de compartir anónimamente una experiencia vicaria, a la vez que participa activamente de una experiencia frente a la cual el mundo exterior es un mero simulacro" (1997, p. 21).

Toni Negri (2000) permite ampliar esta idea cuando explica que el arte moderno, del cual el cine es en principio precursor, opta por la abstracción porque su capacidad de producción ontológica no necesita lo concreto.



De allí que el cine, a pesar de su vocación realista en términos narrativos, opte por la abstracción en sus historias, la silueta de realidades, los simulacros fantásticos para ofrecer un nuevo núcleo de realidad. Dicha dinámica es producida por la multitud en un amplio sentido, tanto como condición pre-individual, como mecanismo social de producción. “Es un trabajo colectivo el que produce la singularidad. Es la *multitud* de los elementos narrativos, de los hilos estructurales, de los *reseaux* significativos lo que construye el sujeto. La trama, el nexos recitativo no son encontrados sino contruidos... La hermenéutica del arte contemporáneo no compete al pasado, a la preexistencia de elementos narrativos, sino a su futuro, a su constitución” (Negri, 2000, p. 58).

Después de la máquina cinematográfica solo existen multitudes. Ya no es posible el espectador singular, quizás nunca lo fue. El engaño estaba oculto, porque la multitud necesitaba la evidencia, la revelación que propició la revolución industrial. Un nuevo sujeto, un nuevo espectador, posthumano tal vez, emerge, como sugiere Negri, porque ya no es humano, si por ello se entiende que lo define un estricto fuero individual. En la más profunda soledad, en la visión privada de una película, siempre el espectador está determinado por la multitud que le precede y a la que se dirige. La película ya no es más un objeto previo construido con anterioridad, es parte del nudo, de la producción estética colectiva, de la que el espectador hace parte. Siempre en estas formas artísticas aparece un excedente de ser, recuerda el autor, que es la multitud derivada y siempre reconfigurada por el trabajo del artista. El artista, el director de cine, gracias a su trabajo concreto, arranca del terreno colectivo, de la multitud, materiales para ser singularizados y hace que estos se reproduzcan, muten, se transfiguren. El espectador goza directamente de esa excedencia de ser, de esa nueva ontología que lo transforma, que lo hace crecer. Ello se puede constatar fácilmente en cómo la multitud mantiene viva la memoria de las experiencias estéticas. En el caso del cine, las multitudes reconfiguran históricamente las formas fílmicas, las reclaman, las reciclan para condicionar sus formas de recepción en términos de memoria colectiva.

## **Multitud. Identificación. Proyección**

Entre los diferentes acercamientos al problema del espectador cinematográfico se destaca el interés de varios trabajos que toman prestado el arsenal de conceptos de la tradición del psicoanálisis, principalmente de la obra de Freud y de Lacan, para describir la naturaleza del proceso de recepción. Dicha vinculación no es una decisión arbitraria propia del campo



de investigación psicoanalítico. Se sustenta, con cierta naturalidad, en la fuerte similitud que la experiencia perceptiva de los públicos de la sala de cine tiene con diferentes mecanismos psicológicos que configuran el desarrollo de la personalidad. La aparición del yo, que como bien lo señala el psicoanálisis, es el resultado de un proceso, no un punto de partida. Tal mecanismo, como se verá, orienta en gran parte la experiencia en el interior de la sala de cine.

Más allá de la reconstrucción de algunos de los elementos de esta tendencia, que por cierto han sido sistematizados con gran claridad en el trabajo de Jacques Aumont y compañía (1993), el enfoque psicoanalítico permite explorar cómo la estética de la multitud está presente, incluso, al interior de lo que podría denominarse fácilmente como el dispositivo intra-psíquico del espectador. Es decir, los mecanismos que describen los teóricos del cine para ilustrar una experiencia aparentemente privada, llevan ya el germen de la dimensión pre-individual de la multitud. Estas investigaciones sugieren, como categoría de análisis, la existencia de un sujeto-espectador. Con ello garantizan que la recepción espectral este articulada, atada, sujeta a ciertos mecanismos que son externos al propio individuo. Dos grandes mecanismos han sido objeto de este estudio: la identificación y la proyección, el segundo de ellos, con resonancias cinematográficas evidentes. Antes de penetrar en el análisis de cómo la multitud late al interior de ambos mecanismos, vale la pena reconstruir la que es, quizás, la idea de arranque de este enfoque. Casi todos los autores coinciden en que la pantalla de cine opera con un alto grado de similitud al mecanismo que Lacan denominó la *fase del espejo*. Fase en la cual el sujeto, en su proceso de formación, antes de ser individualizado, de configurar un yo, comienza a reconocerse estableciendo vínculos con el exterior y con su cuerpo el cual aparece como imagen.

Este dispositivo, una suerte de espejo-pantalla, sirve como pliegue de la exterioridad en referencia directa al lugar central de la recepción que es la butaca del espectador. Sentado en medio de la sala centraliza, no solo su mirada sobre el espejo-pantalla, sino que reconoce que dicho espejo está dispuesto sobre su cuerpo. De manera directa, el exterior representado se proyecta sobre sus ojos devolviendo formas que configuran su experiencia, como lo hace un espejo normal con la propia imagen. Sin embargo, señalan Aumont y compañía: "...si la pantalla equivale en cierta manera al espejo primordial, existe entre ellos una diferencia fundamental: al contrario de lo que sucede con el espejo, hay una imagen que la pantalla no devuelve jamás, la del cuerpo del espectador" (1993, p. 250). Lo interesante, sin em-



bargo, es que esta negación del propio cuerpo devuelve al espectador a un estado pre-individual, sale a flote la multitud. Su cuerpo no está en pantalla pero recibe múltiples cuerpos en las imágenes. Si bien no puede reconocerse individualmente, sí reconoce la multitud como forma de individuación permanente. Incluso en películas con un solo personaje se encuentran los rastros de la multitud que se proyectan directamente sobre él. En la extraña soledad de este espejo nocturno el espectador se sabe participe de una multitud silenciosa que ha fabricado, que ha puesto en marcha la más fina producción para ofrecerle un excedente de realidad.

Aumont y compañía afirman que el sujeto-espectador siempre se encuentra en un estado de falta. Con ello establecen un paralelo con el proceso edípico que busca saciar sus deseos eróticos con el amor dirigido a la madre y el odio dirigido al padre. Dicho mecanismo sirve para ilustrar metafóricamente por qué la sala de cine ofrece un extraño sustituto para estos: "... la elección de entrar en una sala de cine revela siempre, más o menos, una regresión consentida, una puesta en paréntesis con respecto al mundo, que viene precisamente de la acción, de la elección del objeto y de los riesgos en provecho de una identificación con el universo imaginario de la ficción" (1993, p. 257). Con esto se insiste en la idea de la sala como un útero que recoge nuevamente el cuerpo del espectador para llevarlo a una instancia pre-individual donde las elecciones de la vida consciente fácilmente pasan al registro imaginario. No obstante, el estado paramnésico del espectador le permite entrar en un estado que potencia toda fantasía a partir de las formas simbólicas de la representación fílmica. El espectador, consciente o no, construye un simulacro de imágenes solo porque el cine, en su calidad expresiva, ha organizado articuladamente formas simbólicas que disparan dicha producción. Allí está una historia propia de la multitud que alude al lenguaje como condición de individuación. En otras palabras, el ingreso al registro imaginario, ese espacio de liberad de cualquier principio de realidad, es precedido por las formas simbólicas de la multitud.

El mecanismo de identificación, primer dispositivo del público que interesa al psicoanálisis, adquiere un particular tratamiento al interior del cine. Primero responde a una identificación del sujeto-espectador con el sujeto de visión. Es decir, a partir de la cámara, denominada aparato de base por Jean-Louis Baudry por su capacidad de orientar tanto la representación como la lectura de un filme, el espectador se identifica con un mecanismo narrativo que orienta su eje de visión. Su mirada es la de la cámara que, a partir de los recursos que le son propios, organiza lo que debe observar. A dicho mecanismo se le denomina identificación primaria. "La identifica-



ción primaria en el cine es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como objeto privilegiado, central y trascendental de la visión” (Aumont, et al., 1993, p. 264).

La llamada identificación secundaria tiene lugar en el interior del relato. De allí que sea fácil reconocer el origen de la fascinación narrativa, en términos psicoanalíticos, en el Edipo Rey de Sófocles. El espectador se identifica con la historia, sus acciones, su articulación, al parecer por la vocación narrativa inconsciente de todo grupo. Roland Barthes (1986) señala que no existe pueblo sin relatos. De allí que en el relato ya aparezca una lógica de la multitud que narra sus vivencias colectivas como exteriorización de sus propias memorias individuales. De igual modo, esta identificación secundaria también se produce con los personajes. La relación con otro que opera como espejo permite que el espectador los utilice como hilo conductor para la penetración en la ficción cinematográfica. “La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador” (Aumont, et al., 1993, p. 270). De allí que los autores expongan que la simpatía es un efecto de la identificación, el resultado del encuentro con el personaje, y no la causa de la identificación. Ello explica la posibilidad de encontrar una relación afectiva con personajes que, por fuera de la ficción, son lejanos a la psicología del espectador promedio.

El mecanismo de proyección, por otra parte, implica una transferencia simbólica de las cargas afectivas de los espectadores sobre la historia en pantalla. Los deseos de castigo a ciertos personajes o las esperanzas de recompensa para los héroes, son trasladados a la ficción durante la comunión de la multitud con la representación. Lo interesante es que allí coincide una experiencia colectiva que conducida por los modos de enunciación, por la estructura de los relatos, permite un encuentro con el otro, una relación de cercanía con los demás espectadores camuflados en la sala oscura. Por eso, la identificación y la proyección, señalan Aumont y compañía, dependen más del lugar que ocupan ciertos personajes en el interior del relato que de una carga psicológica. En tal proceso se presenta ya una interesante discusión que tiene que ver con los mecanismos textuales que conducen la lectura de los espectadores. Surge con ello la pregunta de si al conducir la lectura se elimina la capacidad participativa del público a nivel individual, y si con ello se diluye la experiencia de la multitud al convertirla en masa. Aunque el interés, por ahora, es pensar los mecanismos psicológicos ope-



rados en el interior de la recepción, se puede colegir que las textualidades que configuran estratégicamente a los lectores, en el caso del cine, también prevén la participación de la multitud.

Antes de terminar este recorrido por el análisis del sujeto-espectador, vale la pena recordar el fantástico texto titulado de Roland Barthes: *Salir de cine*, en el que ofrece otra relación particular de la sala con las técnicas psicoanalíticas. “El que os está hablando tiene que reconocer una cosa: que le gusta salir de los cines... es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que está percibiendo de entre todos los de la hipnosis es el más antiguo: el poder de la curación” (1986, p. 350). Así como la terapia del diván ofrece una cura para el paciente a través de la palabra, el cine lo hace para el espectador a través de la pantalla. Pero, de nuevo, dicha cura se realiza con una multitud. Son curados colectivamente distintos espectadores, que con seguridad adolecen de males diferentes. Las formas productivas del arte filmico permiten una comunión de esta naturaleza solo para multitudes. Una masa no puede ser curada. No tiene voluntad para ello. Pero la multitud reclama esta terapia en cada ingreso a la sala oscura, en la búsqueda de afectividad con otro al que no quiere mirar a los ojos y que evade a pesar de la cercanía física. Incluso, el mismo Barthes ofrece la pista para comprender que el espectador ya hace parte de una experiencia colectiva antes de entrar a la sala: “...no se sueña ante la película y a causa de ella, sin saberlo se está soñando antes de ser espectador” (1986, p. 351). Dichos sueños son productos de una experiencia pre-individual, una experiencia que permite encontrar los ecos de la especie en una muchedumbre que comparte el mismo sueño como multitud.

Barthes no duda en reseñar que la experiencia de la sala tiene una doble dimensión. Por una parte, la del sueño que transporta a multitudes al interior de una imagen proyectada sobre sus cuerpos, esa extraña trampa que engancha colectivamente y, por otra, la del erotismo, propia del cuerpo en la oscuridad, afectado en su sensibilidad más pura, atrapado por la mirada de la multitud en pantalla y proyectando como voyeur la suya sobre el espejo. Extraño ejercicio de fetiches que coleccionan colectivamente imágenes. No existe más multitud que el recuerdo grupal de imágenes de las películas. Todos atesoran, como si fueran objetos privados, momentos memorables del cine. Allí la multitud atada por la memoria se encuentra en el rostro de un actor, en un parlamento, en una secuencia de acción, en un beso prohibido. Cada espectador asumirá como propio ese recuerdo, pedazo de realidad individual. No se sabe si es consciente que antes de serle propio, dicho fragmento le pertenecía a la multitud.



## Multitud. Textos. Lectores

Los estudios sobre las estructuras del cine se amplificaron rápidamente en la segunda mitad del siglo veinte a partir de las diferentes escuelas semióticas interesadas en el análisis del lenguaje. La condición expresiva del cine, su capacidad comunicativa, hizo que este fenómeno de masas pasara rápidamente por el tablero académico para auscultar su modo de construcción de mensajes, sus sistemas de codificación, la naturaleza de su materia expresiva, etcétera. En medio del gran *boom* adelantado por el trabajo continental, el cine no solo es objeto de la semiótica estructural sino que pasa al terreno de los estudios narratológicos y, de allí, fácilmente a la semiótica textual, liderada principalmente por la escuela italiana. Es indudable que el arranque de este modelo se encuentra en la obra de Umberto Eco (1993), que tiene su primer punto de partida en su fabuloso trabajo dedicado a la definición de la obra de arte y en la idea de obra abierta que, para efectos de la lectura de textos, tiene su cierre con el iluminador *Lector in fabula*. El interés del pensador italiano por analizar los mecanismos de enunciación, que los textos articulan para diseñar estratégicamente la participación de un futuro lector, amplía el trabajo semiótico desbordando el modelo del código como centro de toda estructura.

Las herencias son múltiples. Eco reconoce la importancia de varias escuelas pero destaca los esfuerzos del formalismo ruso, la obra de Roman Ingarden, las funciones del lenguaje de Jakobson y los trabajos franceses sobre el relato, principalmente realizados por Barthes y Todorov. En el caso del cine sobresale el trabajo del Bettetini, titulado *Conversación audiovisual*, que analiza diversas estrategias de enunciación con que el filme teje los mensajes. Sin embargo, el análisis del espectador, en términos de semiótica de la enunciación, ha sido desarrollado en el interior de la obra de Francesco Casetti (1989), puntualmente en el libro: *El film y su espectador*. Todos estos trabajos se interesan por estudiar la manera en que un texto, en este caso una película, concibe, prevé, configura un posible lector. Dentro del universo del lenguaje, y en cabeza de Eco, generan un desplazamiento de la idea de obra a la de texto bajo el presupuesto de que el texto es siempre una entidad en apertura, conectada con otros textos, parasitaria de un gran universo textual.

Umberto Eco (1993) introduce la figura de “lector modelo” para exponer la manera en que todo texto no solo genera una apertura para un posible intérprete, sino que dispone en sus estructuras de mecanismos para la interacción real de los lectores. Su preocupación inicial es determinar de qué



manera un texto prevé su futuro lector, a partir de la idea de que ningún texto puede resolver el problema de su mensaje simplemente con codificaciones, así tales sean sumamente precisas, ni tampoco puede quedar a la deriva de cualquier forma de interpretación que se libera de los mecanismos de enunciación del propio texto. Dicha posición intermedia ataca directamente la idea de una semiótica del código que no da espacio a una pragmática genuina y también al acto de sobreinterpretación que convierte al texto en pre-texto para otra textualidad. De este modo, todo texto implica una cooperación interpretativa por parte del lector.

Si bien la idea del “lector modelo” de Eco aparece en una obra que se restringe solo a textos literarios, el mismo autor señala que es necesario hacer el desplazamiento a otros soportes expresivos. Bien podemos decir que sus postulados principales operan fácilmente en el cine por su vocación narrativa. Si un texto está plagado de elementos no dichos, de intersticios que debe ser llenados por el lector, en una película el espectador debe, en principio, establecer vinculaciones entre elementos visuales, sonoros y textuales, actualizar posibles pautas sobre la obra general a partir de las cadenas sintagmáticas, y participar en la determinación total del texto filmico a partir de su propio universo de significados culturales. Podría incluso sugerirse la idea de un espectador-modelo que el desarrollo de los procesos de representación, en términos históricos, busca concretar. El espectador, como todo lector, despliega un trabajo inferencial, sigue las pistas que la enunciación deja para ser actualizadas. Las marcas que el enunciador introduce en un texto pueden ser articuladas con suma precisión o pueden ofrecer aperturas, quizás lagunas, para retar a quien está frente a la pantalla. En otras palabras, pueden producir diversos niveles de lectura: “...a medida que pasa de la función didáctica a la función estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar” (Eco, 1993, p. 76). Un caso particular de esta última instancia sería el cine moderno que no solamente presupone un espectador-modelo sumamente activo, que desarrolla una lectura difícil, sino que tiene que enfrentarse al hecho de que la enunciación se revela en pantalla, hace evidente las marcas del sujeto de la enunciación, por ejemplo, a partir de falsos raccords, hipercontinuidad narrativa, etcétera. Todos, mecanismos que rompen con la ilusión de realidad que persigue afanosamente el cine clásico.

Tanto “lector modelo” como espectador modelo son mecanismos del texto, dispositivos de la enunciación que, como estrategias, implican la acti-



vidad del lector y el espectador reales. En el esfuerzo de interpretación no solo siguen pistas sino que, señala Eco, recurren a su propia enciclopedia para actualizar el relato. Los ramales de cada enciclopedia pueden generar que la estrategia de cooperación fracase o, por el contrario, profundice en las connotaciones textuales. Quien construye el texto, quien configura una película, siempre despliega un posible lector. El cine clásico, por ejemplo, configura un espectador-modelo que, fácilmente, se reconoce en las audiencias que se alfabetizan asistiendo cotidianamente a las salas de cine. Dicho espectador-modelo es, en teoría, una multitud. El gran esfuerzo de Hollywood es conformar, desde la enunciación, un espectador que goza con la experiencia del ritual colectivo en la sala. Entre sus pistas está la tendencia de los relatos a presentar figuras heroicas que exaltan al hombre de la multitud que, a la vez, logra vencer las adversidades sociales y hacer realidad las fantasías individuales. Dicha tendencia narrativa trata de presentar al hombre de la multitud que se segrega de ella. Y todo ello se completa con la salida de la sala, momento de la satisfacción imaginaria de los públicos a partir de la identificación que han vivido afectivamente sin tener un contacto directo entre ellos. Tras ella, el texto alcanza un efecto extra-textual, manteniendo a esos espectadores como hombres de la multitud. Regresan a sus hogares a reconstruir su fantasía privada, casi siempre sin sospechar que dicha utopía es propia de la multitud que acaba de salir de cine.

El cine clásico no solamente supone un espectador-modelo que coincide con la multitud, sino que su dimensión cerrada acarrea múltiples aperturas cuando se actualizan sus diferentes mecanismos de enunciación a partir de la ampliación de las enciclopedias de los públicos. Dicho de otro modo, el cine como forma artística no se circunscribe únicamente sobre las películas modernas que con facilidad se dirigen a la dialéctica del hombre de la multitud como paseante urbano, hombre de las novedades, interesado en las más novedosas vanguardias, sino que también está presente en las convenciones precisas de un cine clásico. Ello tiene sentido porque este tipo de texto es el que permite la inmersión completa del espectador al interior de la diégesis. Su lugar, su ubicación, su territorio, está en la pantalla. En palabras del profesor Federico Medina: “El lector se sitúa en el centro del texto (o en el centro de la obra de arte en general), ya no contempla el texto alejado desde un punto de vista único y estático. Desaparece la contemplación estética y la interpretación razonada” (2001, p. 146). Se da paso a un genuino constructor. El espectador en el centro de la diégesis es tan responsable del despliegue del mecanismo narrativo como el director. Y si bien en una estructura clásica pareciera que dicha participación es ilusoria,



ello cambia cuando se reconoce que la construcción es el resultado de la sensibilidad de la multitud. El texto que es producido por los espectadores no responde a la creatividad propia de los textos abiertos, sino a las proyecciones imaginarias del hombre de la multitud.

Por ello es en la enunciación cerrada del cine clásico, en el texto que prevé con tanta claridad su espectador-modelo, donde el arte cinematográfico ofrece como resultado la excedencia de ser que preocupaba a Negri (2000). La muerte del aura de Benjamin, que propiciaba la cercanía casi sacrílega de los públicos con la representación, registra la producción colectiva de las multitudes cuando apropian para sí los contenidos de la pantalla. El cine moderno, por su parte, coincide fácilmente con el esfuerzo del arte contemporáneo por liberarse del realismo decimonónico. Tras sus relaciones con las vanguardias, las textualidades abiertas construyen un espectador-modelo que tiene ante sus manos una tarea creativa y difícil, tal vez cercana al dolor estético. “El lector no se complace, tiene la sensación de que el texto lo contradice, se siente excluido de algo de lo que sentía formar parte. El texto genera una reducción brusca de su espacio vital, una sensación de pérdida, de exilio súbito, de descarrío” (Medina, 2001, p. 157). En este cine, que podría parecer solo para públicos reducidos (aparentemente una experiencia impropia de la multitud), se encuentra de nuevo el curioso narrador-personaje del cuento de Poe obsesionado por el hombre de la multitud. Al estudiarlo se convierte también en uno de estos viandantes. Así, fácilmente, el activo espectador quien trata de entrar en el espacio del espectador-modelo del cine moderno deviene en el *flâneur* que únicamente puede vivir en el anonimato de la multitud. Su tarea es constructiva, tiene no solo que llenar vacío sino enfrentarse al reto de una alta exigencia en los ramales de su enciclopedia.

La propuesta de Francesco Casetti trata de violentar la idea de que el lector o es simplemente un decodificador, un sujeto pasivo que ya está previamente resuelto en la estrategia de enunciación, o es un interlocutor completo que construye el texto plenamente, reduciendo al mínimo las indicaciones textuales. Su apuesta no se concentra en un término medio sino que presenta a la película como una interface comunicativa en la cual el espectador ocupa diferentes lugares dando como resultado una construcción múltiple de mensajes. De allí que reconozca la imposibilidad de deslindar al espectador como realidad concreta (que actualiza siempre el filme con base en su propia enciclopedia) y el espectador como dimensión simbólica (no solo como estrategia textual): “...la necesidad de un interlocutor por parte de un texto hay que entenderla tanto como



la búsqueda de una presencia para integrarla después en el juego como la propuesta de un diseño para que valga luego como guía de la fruición: la llamada a un individuo hecho de carne y hueso, y la puesta a punto de una construcción simbólica...” (Casetti, 1989, p. 31). En esta medida, recupera el esfuerzo de Eco por considerar al espectador como parte de la estrategia, del diseño narrativo. Por ello señala que el filme dibuja su espectador. En otras palabras, le da forma, le provee un cuerpo. De igual manera le propicia un lugar. A partir de mecanismos como la construcción con base en escala de planos, la ubicación de la cámara, los juegos de campo y contracampo, se ubica como interlocutor al interior de la diégesis. Por último, mediante la cadena sintagmática, el despliegue temporal del filme, se obliga al lector a seguir un trayecto en el cual aparecen estrategias de sorpresa o suspenso, por ejemplo, para dirigir su tránsito al interior de la representación.

La interface que significa la película como texto, señala Casetti, implica que estos procesos de dibujo, ubicación y trayectoria del espectador propicien siempre una relación dialógica, un *tú* construido dentro del juego que se dirige al espectador desde la pantalla: “...el tú puesto por el film posee la propiedad de ponerse como punto de mediación entre el contenido de un texto y el uso que se hace de él, entre el universo puesto en escena y el destino hacia el que se dirige, entre una diégesis y su recepción...” (Casetti, 1989, p. 180). De esta forma, se involucra de lleno el mundo por fuera de la pantalla en la enunciación. Arrastrando la enciclopedia del lector, la interface hace pasar rápidamente el universo de la multitud a la diégesis. No hay en el cine simplemente un *tú* como mecanismo enunciativo, sino un *vosotros* que afecta textual y para-textualmente a la multitud. Ésta, como tal, es la que mueve el filme hacia su realización y su capacidad de desbordar la pura textualidad, la cual no escapa a los reflejos del exterior que aparecen en pantalla. En gran medida, los públicos no solo asisten a una representación, al simulacro de un mundo, sino que virtualizan su propia realidad para que haga parte de la diégesis. Las multitudes proyectan su miedo a la soledad en la pantalla, su rol es el de dar vida a los simulacros que son los personajes. De igual modo, arrancan de las sombras fragmentos que insertan en su mundo privado. En otras palabras, la pantalla se convierte en un espejo que refleja no solo una historia, sino al público mismo que siempre amplía el texto y crea una para-textualidad que se traslada al mundo cotidiano, a la calle, a la intimidad del hogar, a sus propios sueños.



## Multitud. Neo Espectadores

Para terminar, vale la pena examinar cómo opera la categoría de multitud con las transformaciones que sufre la experiencia tradicional del cine a partir de las tecnologías que permiten la proyección en otros espacios distintos a la sala. Con el video la dinámica de recepción cambió notablemente en los últimos treinta años. La exhibición de películas no solo se realiza dentro del hogar sino que se disponen de nuevos lugares públicos o semi-privados para presentar películas como escuelas, academias, museos. En la actualidad los ordenadores y dispositivos móviles permiten que la película se deslocalice, se desespacialice y pueda ser transportada virtualmente a cualquier lugar y proyectada en cualquier superficie, incluso en la palma de la mano. Todo ello conlleva serias transformaciones tanto desde el punto de vista cultural, como receptivo. Sin embargo, interesa pensar si todavía es posible considerar que un cine que se consume en la soledad de la casa, en la intimidad de la alcoba, en un salón de clases, en un pequeño video-club, todavía implica o puede ser leído desde la categoría multitud.

Susanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat (2003) presentan un panorama de estos cambios, en el cual se recalca el hecho de que la generalidad de las nuevas generaciones, que caen bajo la dinámica de la cinefilia, no han visto la mayoría de las películas en sala sino recurriendo a nuevas tecnologías. A ello le suman que se habla de cine, indiscriminadamente, sin tener en cuenta el soporte de proyección. Por ello la experiencia para-textual, propia de la multitud, que definió los modos de recepción tradicionales (dimensiones psicológicas como la inmersión en la sala oscura, el efecto paramnésico), prácticamente desaparece con las nuevas tecnologías. La película subsiste como un objeto independiente de sus espacios de circulación, se enaltece solo en su dimensión inmaterial, en su carácter simbólico. En su recorrido por este fenómeno los autores presentan un particular testimonio que da fe de ello. Señalan que Clement Rosset, el fabuloso teórico de la anti-naturaleza, contrario al Barthes que confiesa disfrutar del salir de la sala de cine, tiene temor de la experiencia semi-pública de la sala: "...tiemblo cada vez que entro en una sala de cine por miedo a que me obliguen a salir diez minutos después de iniciada la proyección de la película. Por eso me resigné a mirar de mejor gana las películas difundidas por la televisión que las proyectadas en cine. Al menos en casa no nos molesta la presencia de otro que se interpone entre nuestro mundo y el mundo del cine" (Rosset citado por Liandrat-Guigues et al., 2003, p. 150). Pareciera que la vocación actual es alejarse de la comunión ritual que implicaba la sala donde la multitud



vivía su intimidad al confundirse con los rostros de otros desconocidos. Las tecnologías, que permiten la deslocalización de la proyección, convierten al cómplice (que está en la muchedumbre) en un enemigo, en un extraño que amenaza una experiencia que se reclama como íntima. “Ver películas es un placer cada vez más solitario, si es que no lo fue siempre” (Liandrat-Guigues et al., 2003, p. 151).

Pareciera entonces que una conmovedora descripción sobre la sala de cine, no solamente como ritual sino como testimonio de la vida social tanto de las grandes urbes, como de pequeñas provincias, como la que realiza Carlos Monsivais (1994) sobre los públicos mejicanos, pasaría a ser objeto de la historia. Su descripción ofrece algunas pequeñas pistas de la multitud. Al narrar que todos los hombres trabajadores encerrados en talleres, en fábricas, en oficinas, coinciden, como por un impulso espiritual, en la tarea de ir al cine a buscar un espacio de escape, una pacificación, presenta la necesidad del encuentro anónimo de la multitud. “En el cine de barrio se adquieren destrezas básicas que ayudan a orientarse en la ciudad que se expande: el sentido de intimidad dentro de la multitud y su complemento: el gusto de afiliarse a la alegría comunitaria, de ser y estar con los demás, indiferenciado y singular” (Monsivais, 1994, p. 60). Las multitudes encuentran en el cine un espacio silencioso de socialización donde la identidad individual se suma a una experiencia de encuentro marcada por rasgos emotivos. Soledad, desasosiego, miedo al futuro son marcas de la multitud que el cine reúne para propiciar una fantasía de escape. “Entre 1920 y 1960 el cine es la otra familia, la otra compañía anhelada, el método de ilusionarse con los ojos abiertos, el otro pueblo natal, la otra ciudad en donde se vive, se goza y se padece” (Monsivais, 1994, p. 65).

Sin embargo, muchos de los rasgos con que Monsivais describe la experiencia cinematográfica para los públicos no desaparecen con la muerte potencial de las salas. En medio de la fantasía del espectador que se suma colectivamente a la proyección, al mecanismo de fabricación de nuevas realidades que en la mayoría de los casos se compadece de su desgracia cotidiana, el escritor mejicano presenta una experiencia de la multitud que no depende solo de la sala. Como si fuera una nueva religión que seculariza, al presentar en sus relatos otro ángulo de las sociedades, uno en su mayoría no oficial, el cine permite al público construir un refugio de lo que no desea. La pantalla como espejo logra guiar al espectador en su propio tránsito interior en medio de la multitud a la que no puede renunciar ni refugiándose en el fondo del hogar. La potencia simbólica se revive con la circulación de imágenes en nuevas pantallas.



Néstor García Canclini (1995) ha estudiado, desde la categoría consumo, estos cambios propiciados, como se señalaba, en parte por las nuevas tecnologías, pero también por la emergencia de otras prácticas de socialización y de transformaciones estéticas profundas. Los públicos consumen culturalmente un sinfín de referencias, dimensiones expresivas, a través de la pantalla. Y su análisis comienza con la pregunta por la supervivencia del cine tras la retirada de los públicos que se evidencia con la desaparición de las salas de cine tradicionales (los cines, sin embargo, no han muerto, se han regenerado en el interior de los centros comerciales en el modelo del multiplex o sala múltiple). Su diagnóstico anticipa un cambio en los modos de ver el cine pero no una muerte de la institución filmica. Como primer rasgo, pronostica que la relación entre lo real y lo imaginario cambia su naturaleza tras la experiencia doméstica de recepción. En segundo lugar, señala que el cine deja de ser una experiencia pública para entrar en el territorio del consumo íntimo. Tercero, el cine comienza a transformar sus estéticas a partir del contacto con las dinámicas multimediales y las condiciones interactivas que introducen los lenguajes digitales.

“En vez de llegar a la las salas para buscar la intimidad en medio de la multitud, en esa comunidad devota que se forma en el oscuro silencio frente a la pantalla, la televisión y el video fomentan la sociabilidad restringida de la pareja o la familia, con una concentración débil en el filme que permite las distracciones...” (García Canclini, 1995, p. 134). La multitud se diluye porque el interior del hogar, aparentemente, no permite el anonimato. Ser indiferenciado en la multitud para construir, en silencio, la propia identidad es la base ontológica de este fenómeno estético. Por ello pareciera que el cine domesticado en las nuevas pantallas disolviera la multitud, para colocarla al público servicio de la comunidad familiar. Incluso, García Canclini encuentra en este gesto la renuencia de los consumidores a participar activamente en el estamento público. Abandonar las salas implica dejar de lado el ejercicio de la ciudadanía que, rápidamente, conduce a un extraño retorno a los vínculos sanguíneos como primado de la lógica social.

Sin embargo, en medio de este panorama que las tecnologías domésticas ofrecen, emergen los denominados neo-espectadores. Su formación no proviene directamente de las dinámicas del cine tradicional sino de los lenguajes televisivos y las estéticas multimediales de la red. “¿Cómo son estos neo-espectadores? Son jóvenes que crecieron con los videos, tienen una relación natural con la pantalla televisiva y extrañan menos las diferencias con la espectacularidad de la sala” (García Canclini, 2007, p. 36). Además de ello se desplazan por las nuevas pantallas miniatura de los ordenadores



y los dispositivos móviles y, rápidamente, aprenden a consumir nuevos filmes diseñados para la percepción microscópica y errante de las tecnologías que disuelven el espacio. Y es tal vez allí donde resurja la multitud.

Si bien el hogar domestica a la pantalla, y con ello pareciera borrarse la experiencia del anonimato, la condición de individuación que la multitud de la sala poseía transforma a estos lectores digitales en multitudes, en el fondo de la habitación, en la soledad física del neo-espectador, en la conexión permanente a la red (gran virtualización de la enciclopedia de Eco). Sus rostros se encubren en el colectivo amorfo y anónimo de la red con mayor facilidad. En medio de la interacción con otros a través de chats, blogs y redes sociales se mantiene una dinámica donde el individuo se suma al colectivo afectivo a través de las interpretaciones compartidas sobre el cine. De igual modo, todo el dispositivo de proyección, el espectador-modelo, los procesos de identificación, están antes de la experiencia de recepción para darle forma. Ver una película en cualquier superficie es una experiencia colectiva, de individuos sociales, para recordar a Virno. Quizás a lo que se está asistiendo con las nuevas tecnologías de producción no sea otra cosa que una virtualización de la multitud.



## Referencias

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1993). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- Baltar, E. (2006, Julio). Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire. *A Parte Rei. Revista de filosofía* (Nro. 46), 2-19.
- Barthes, R. (1986). Salir del cine. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 350-355). Barcelona, España: Paidós.
- Benjamin, W. (1994). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I*, (pp63 - 83). Madrid, España: Planeta.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid, España: Cátedra.
- De la Calle, R. (2008). El protagonismo de la multitud. En Benet, J. (Ed.), *Las masas en el cine de entreguerras* (pp. 5-13). Valencia, España: Museo de Valencia.
- Eco, U. (1993). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Lumen.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: España: Gedisa.
- Jauss, H.R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Paidós.
- Liandrat-Guigues, S., y Leutrat, J.L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Medina Cano, F. (2001). *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Monsivais, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Ciudad de México, México: Ediciones El Milagro.
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid, España: Trotta.
- Poe, E.A. (1983). El hombre de la multitud. En *Obras completas*, (pp. 216-224). Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, España: Traficante de Sueños.
- Zavala, L. (1997). *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Veracruz, México: Universidad Veracruzana.





## 9.

### Cine digital.

## Tentativas de una plástica simulada

Susan Sontag (2007), en un famoso ensayo, arremete contra la tendencia interpretativa que domina gran parte de las posturas artísticas del siglo veinte. Allí realiza una diatriba contra el papel preponderante del dios Hermes, invitando a una *erótica del arte*. Tras de esta enigmática sugerencia yace el interés por darle volumen a un tipo de encuentro con la obra de arte que suprima el interés colectivo por el develamiento del ‘sentido’, dado que esa pesquisa intelectual aplanar la potencia corporal de la obra. Para Sontag, una volumetría, quizás, sería la mejor manera de penetrar en una obra en la cual la experiencia es casi de naturaleza táctil, más que especulativa.

En una línea similar, Julio Cabrera (1999) se opone a la búsqueda de sentido como principal propósito filosófico de quien desciende en la cripta de una sala de cine, de quien se enfrenta a las complejidades de un filme. Explícitamente señala que no puede sostenerse la idea de la interpretación como develamiento de un sentido objetivo, ni siquiera contempla la posibilidad de múltiples lecturas que una obra abierta, en teoría, depara. Propone, tras la imposibilidad de la interpretación, una ‘performática’ del cine. En gran medida, con este neologismo, se trata de dar vida a un proceso en el cual el lector re-construye, pone en escena, rehace la película a partir de su propia vitalidad. No interpreta la película sino que participa, de una manera singular, en ella partiendo de la simulación de mundo que esta depara.

Ambas formas de resistencia a la interpretación llevan en germen un retorno al *phatos* perdido del espectador e invitan a una experiencia sensual del arte. Un gesto que reclama la exaltación de la materia, con cualquier recurso de modulación que le dé forma, para privilegiar una dimensión táctil en la experiencia del público. Así, entre el gran universo que genera la aparición del cine digital, se desea señalar que una de sus principales líneas de desarrollo supone, en mayor o menor medida, una renuncia, o por lo menos una puesta en suspenso, del ejercicio interpretativo. Gesto de abdicación que privilegia el retorno de una experiencia sensual en las filmografías de naturaleza digital. Es decir, gran parte de las tendencias



estéticas que emergen de la paradójica materialidad digital se despliegan privilegiando una potenciación de la imagen que, en mayor parte, se rehúsa a ser presa del ejercicio interpretativo; incluso, podría sugerirse que su naturaleza es la ilegibilidad, el interés por la sensación pura que se vale de la seducción de la materia digital.

## Imagen digital. El modelo matemático

Sin entrar en la complejidad de las tecnologías contemporáneas, la imagen digital (y por supuesto el cine digital) tiene una base que bien puede rastrearse en la visión platónica del territorio visual, como sugiere Wunenburger (2005). La diferenciación entre imagen analógica (cuyo sistema de información es continuo) e imagen digital (cuya distribución interna es discreta), bien se encuentra en dos variaciones del concepto 'imagen' presente en la obra del filósofo griego. Por una parte, el término *eidolon* remite a la semejanza con un referente a partir del parentesco de rasgos físicos; mientras el término *eikon* hace referencia a una imagen que duplica la estructura de un modelo. Así, la imagen de naturaleza foto-química, que ha servido de soporte al cine desde sus inicios, responde a un trabajo analógico, extraño ídolo al que se le rinde culto por su sorprendente parecido con el objeto que emula. El denominado cine digital, por su parte, ya no es una duplicación, ejercicio de copia, ídolo que tiene por esencia una semejanza, sino una simulación geo-matemática de una estructura, es decir una imagen homológica que ofrece un modelo. Por ello, como sugiere Wunenburger, el mundo de la información digital, sobre el que opera el nuevo cine, se basa en una imagen numérica de síntesis: "...la imagen, que había permanecido durante mucho tiempo como una réplica externa de su modelo, que restituía de este su apariencia por analogía, revela al presente una información digital, puesto que todo elemento constitutivo de una realidad está tratado analíticamente, dotado de un equivalente electrónico, sin filiación directa con el original" (2005, p. 297).

De alguna forma, la nueva imagen posee una extraña dignidad en la medida en que ya no supone una pérdida de información (propia del trabajo por semejanza) sino la capacidad de ser un nuevo modelo de realidad que parte de la introducción de la estructura en un código. "La potencia de la nueva imagen procede de que no imita más lo real, sino que lo simula, a condición, para ello, de que lo fabrique o contemple al evaluar en qué medida esta apariencia verista es comprobable o fiable" (Wunenburger, 2005, p. 298). Como simulacro tiene la posibilidad de restañar los límites de la imagen analógica, completar el fragmentario ser, solo evocado por culpa



de la pérdida de información que supone una copia. En gran medida, no devuelve el mundo, sino que hace real la profecía heideggeriana del mundo devenido imagen. Y allí, en medio de la imagen modelo, a pesar de los deseos de una imagen incorporeal, no desaparece su dimensión material. Esto puede constatarse por lo menos de dos maneras.

Primero, del mismo modo que la pintura abstracta, la dimensión material es de naturaleza concreta (pues en ella se contempla una materialidad en ausencia de figuras, por ejemplo manchas, trazos, puntos, haciendo evidente una materia informada o deformada). En el cine digital se expanden los límites de la imagen para potenciar precisamente una nueva materialidad con colores hiperbólicos, nitidez hiperverosímil, un gramado mayor al de cualquier objeto real. Segundo, dicha materialidad se revela de una manera más estoica, como lo testimonia Paolo Cherchi Usai en su libro *La muerte del cine* (2005), pues la imagen digital también es víctima de deterioro, sufre pérdida y el ruido semiótico también la afecta. Al igual que la imagen fotoquímica se perturba con la proyección, se deteriora por el calor de las lámparas, adquiere imperfectos tras su manipulación, es víctima del desgaste del papel de nitrato, la imagen modelo (la digital) deshace sus pistas en el grabado con los años y se evapora, así persista el engaño de su inmortalidad. “La tecnología digital nos seduce con la promesa de un auténtico milagro: visión perfecta, imágenes en movimiento eternas que pueden reproducirse hasta el infinito sin pérdida de información visual... y eso es una mentira tan descarada como la afirmación que los discos compactos nos durarán toda la vida” (Cherchi Usai, 2005, p. 113). Así, por la vía de la pintura, o con el testimonio de los conservadores, el cine digital revela la aporía de su virtualidad material.

## **Digitalización de la imagen en movimiento. El regreso del espectáculo**

En una historia que bien se remite a la década del sesenta, en el caso del cine, el ordenador depara una nueva *techné* que ha reconstruido el mapa de las formas digitales de la imagen en movimiento. Nueva técnica implica una nueva disposición de la materia. Y, en este caso, la virtualización de la imagen no significa su des-materialización. Por otra vía, el cine digital vitaliza la materia precisamente por su tendencia sensual. Ya sea a partir de animaciones producidas por el ordenador o por procesos de traducción (digitalización) desde el soporte foto químico, la imagen, cuya naturaleza es constituida a partir de lenguaje binario, propicia una escalada del cine digital que supone diferentes aplicaciones. De su uso para mejorar efectos



especiales, pasando por mecanismos de disminución de costos productivos, hasta la introducción de nuevas formas narrativas, las tácticas de la imagen digital, como lo sugieren Manovich (2005), Darley (2002) o Quintana (2007), suscitan un regreso a los orígenes del cine, incluso, a ciertas dinámicas pre-cinematográficas como nota común.

Una hipótesis que ha ganado terreno, respecto al cine digital, sugiere que su mayor fortaleza es traer al presente una estética sostenida en los viejos espectáculos circenses, en las atracciones de feria. Sin duda, quien inaugura dicha perspectiva es Andrew Darley (2002) con su libro *Cultura visual digital*. Partiendo de un recorrido histórico, pone en evidencia que el uso de imágenes digitales en el cine tiene como fin la amplificación del realismo estético que acompaña al séptimo arte casi desde sus inicios o, en particular, cuando descubre su vocación narrativa. De cierta forma, es como si las nuevas imágenes de síntesis sirvieran para darle la razón a las ya clásicas teorías realistas defendidas por autores como Siegfried Kracauer. Su idea de que la dimensión artística del cine reposa sobre su capacidad de redimir la realidad física, de mostrar con un verismo inusitado toda dimensión del mundo natural, incluidos los aspectos que escapan al ojo humano, se vitalizan. El cine digital, en particular el dedicado a mejorar los efectos especiales o construir escenarios fantásticos, siempre parece interesado en fortalecer el realismo de toda representación, en sentido estricto, de sus simulaciones.

Paradójicamente, Darley llama a esta tendencia estética formalista y tiene razón, a pesar del contrasentido, en la medida en que la manipulación formal introducida por la imagen síntesis está al servicio del realismo. De la misma forma que un individuo construye un vestuario de época y hace uso de todos los mecanismos para que no quepa duda de la autenticidad de los ropajes que visten los actores, de igual modo el cine digital utiliza todos los avances técnicos en materia de síntesis para que sus productos persuadan al espectador de su verosimilitud. No obstante, la idea del trabajo formalista en el cine digital no es ni una ligereza en la obra de Darley, ni se agota al servicio de la verosimilitud. Por el contrario, esta idea sabe bien que sin la artificialidad de la técnica no es posible el efecto de realidad que persigue cierto tipo de arte e, indudablemente, la mayoría del cine narrativo. Pero allí es donde se cuele un cambio estético, quizás inesperado, en el interior del desarrollo histórico del séptimo arte. Darley lo revela al señalar que la imagen digital, paulatinamente, ha producido un cambio de foco. La potencialidad hiperbólica de este recurso ha despertado el interés por el componente sensual de las imágenes, al punto de eclipsarse el reinado de la



narración. Como si se tratara de una estrategia de desmontaje gradual, los efectos especiales, el realce dramático de personajes, la potencia plástica de los paisajes digitales, tienden a generar una puesta en suspenso del desarrollo de la historia. Ello, como si por un momento la materialidad visual sedujera al espectador y lo retirara de su ejercicio de lector. Por pequeños momentos se está en presencia de un cine-pintura y no de un cine-novela.

Así Darley contrapone un cine espectáculo a un cine narrativo en la medida en que el primero, a pesar de estar presente en la historia del cine, siempre es un parásito destinado, como expresa Ángel Quintana (2007), a acompañar justificadamente la lógica de las acciones. Por su parte, el cine digital libera al espectáculo de su yugo para volver a la sensualidad atávica del espectador. “Vacío de contenido, despojado del peso de la progresión ficcional, la astucia del espectáculo consiste en que empieza y acaba con su propio artificio; en cuanto tal, el espectáculo exhibe y simultáneamente se exhibe” (Darley, 2002, p. 168). Capaz de llevar a cabo los sueños temerosos de la fotografía, de la imagen en movimiento, impulsada por los hermanos *Lumière*, la imagen digital fotografía lo imposible, hace visibles los invisibles que ni los lentes de mayor aumento, ni microscópicos pueden soñar. La ironía, claro, es que este grado de verismo, la espectacularidad de una imagen de síntesis, siempre es simulacro; es decir, depende de la técnica para hacer emerger una naturaleza hipernatural. Así, puede suspender la existencia del mundo físico pues ya no necesita más de lo real.

En ello, señala Darley, pareciera que el interés cinemático gravita sobre el plano expresivo. El intento, quizás afortunado, quizás no, es el de eliminar, dar de baja, anular el plano de contenido. Y, en ello, está presente la *erótica del arte* de Sontag, como la idea de una ‘performática’ del cine de Cabrera. Si se produce el triunfo del significante sobre el significado, si el significante negado adquiere derechos propios, como sugiere Oscar Traversa (1984), la respuesta del público ya no puede ser exegética, ya no se trata del desciframiento de un misterio oculto, sino de la sensualidad que se expande hasta afectar, en el sentido spinosista del término, el propio cuerpo. El exceso visual propio de la imagen digital ha de saturar a un posible espectador que anhela romper la frontera propiciada por la pantalla, romper la cuarta pared y hacer parte de un espectáculo de afecciones en el cual el verismo táctil defina su rol: “...esta operación tiene como finalidad producir un realismo que resulte más transparente de lo que nunca ha sido, un realismo consagrado a la representación ilusoria de lo imposible, un hiperrealismo entregado a la representación de lo fantástico con la precisión de superficie que se asocia a la fotografía” (Darley, 2002, p. 183).



Tras todo el despliegue histórico del cine digital no solo emerge la idea de espectáculo, que bien Darley define ponderando sus componentes sensoriales, sino los nexos con la estética de atracciones del siglo diecinueve. No es gratuito, como menciona Manovich (2005), que el cine digital expanda su territorio hasta el mundo de los videojuegos o las atracciones mecánicas propias de los parques temáticos. De allí que, en doble vía, el cine cada vez anhele la interactividad de los videojuegos y la capacidad de una experiencia inmersiva de un parque de atracciones, como dichos medios codician las peripecias filmicas para multiplicar sus pretensiones narrativas, para crear un mundo diegético en el cual se sumerja el público. Ángel Quintana secunda las ideas de Darley, a pesar de sus reservas como crítico al posible deterioro del valor narrativo del cine, por eso recuerda cómo los denominados Blockbusters, grandes superproducciones construidas sobre el modelo del espectáculo sensual, se valen de la imagen digital para cautivar a los nuevos públicos, en la mayoría de los casos, en detrimento de las acciones narrativas que han sido el motor del cine.

En palabras de Quintana: “Lo que proponen estas películas no reside en la idea de contemplación, sino en la posibilidad de penetrar fantasmagóricamente en un mundo virtual concreto para habitarlo, para poder vivir sus sensaciones gracias a una imagen y un sonido que expanden los contornos de la fábula” (2007, p. 150). Así, el relato no ha sido clausurado y posiblemente ello no suceda, por lo menos como estrategia comercial. Sin embargo, las fisuras que ha propiciado la imagen digital desmontan la idea de las películas como obras para adquirir el aspecto de mundos, acontecimientos que (insinúa el autor) desfigurán los límites de la ficción. Esto es posible por el exceso que introducen los procesos de manipulación digital. De nuevo se revela la paradoja del exceso de realismo que no solo afecta sensorialmente al espectador, sino que manifiesta su artificialidad. Ahora, quizás en esa exhibición de la técnica numérica, el destino artístico del cine digital no esté condenado necesariamente a la exhibición de una estética realista, ni a ser una práctica exclusiva de las superproducciones.

Por el tipo de ejemplos que Darley y Quintana seleccionan para sus análisis (*Tron*, 1982; *The Abyss*, 1989; *Terminator 2*, 1991; *Titanic*, 1997) pareciera que la imagen digital solamente ha sido objeto del cine hollywoodense como estrategia para potenciar la ya tradicional estética realista. Tras de ello, en especial en Quintana, se percibe cierta amargura por el tipo de consecuencias que acarrea para una tradición iniciada por el cine clásico, el cual define al séptimo arte como un medio narrativo con unas destrezas institucionalizadas. En otras palabras, como si el sensualismo de una ima-



gen hiperrealista, su excesivo formalismo que revela el artificio, pudiese aniquilar los logros de casi un siglo de historia. Si bien ambos no afirman una muerte del cine narrativo, ni tampoco condenan lo que denominan cine de ‘espectáculo’ y de ‘atracciones’, sus reservas son evidentes, lo cual tal vez tenga que ver con toda la fortaleza que ha adquirido el cine cuando entró a formar parte de las artes narrativas. Dicho lugar se lo ha ganado a pulso, en un mano a mano difícil con la novela. Posiblemente el miedo a perder su justo lugar tenga algo de sentido.

## **Imagen plástica. Las derivas estéticas de lo digital**

El cine digital, precisamente por su interés en el perfeccionamiento verista de la representación, por la exaltación visual que puede alterar el hilo narrativo y por su exhibición del artificio, comienza a ostentar sus potencias artísticas y su valor en el seno de la historia del cine. Si la hipótesis esbozada de una muerte del sentido, de la renuncia a la interpretación, tiene algún valor, estriba en mostrar la capacidad del cine de explorar otras lógicas expresivas. En gran medida, regresa a sus orígenes plásticos sin destruir radicalmente su fuerza narrativa.

Como una pintura, la imagen digital regresa a las fuerzas sensuales de las marcas materiales sobre el lienzo y quien anticipa esta ruta, sin lugar a dudas, es Manovich. Con su obra *El lenguaje de los nuevos medios* se atreve a sugerir que, desde sus orígenes, el cine es ya un medio digital porque organiza el tiempo en unidades discretas. “El cine toma muestras del tiempo veinticuatro veces por segundo, de modo que puede decirse que nos prepara para los nuevos medios. Lo único que faltaba era tomar esa representación ya discreta y cuantificarla” (Manovich, 2005, p. 97).

Como el primer multimedia, recuerda Manovich, el cine hace confluír la potencia expresiva de diferentes medios y su naturaleza la determina el trabajo indicial. En palabras del autor: “...el cine es un arte del indicio, un intento de hacer arte a partir de una huella” (2005, p. 368). Quizás por eso el espectador se convierte en un detective de la imagen que trata de reconstruir el rompecabezas que significa una película. El asunto es que la imagen digital ya no ofrece una huella de los objetos reales. Por lo menos, en ciertas experiencias, elimina el fragmento del cuerpo como testimonio verista de un afuera irreductible.

En medio de la simulación de la imagen de síntesis no hay marcas de otro objeto, sino el objeto mismo construido en la materialidad binaria de un código matemático: “...el cine ya no puede distinguirse con claridad de la



animación. Ha dejado de ser una tecnología mediática del índice para convertirse más bien en un subgénero de la pintura” (Manovich, 2005, p. 368). Y, precisamente, en esta singular idea radica la grandeza del cine digital. Este tablero matemático es modulado materialmente como si se tratara de un ejercicio plástico, en particular, en cierta tendencia de la pintura que se retira de la ilusión de realidad clasicista.

Se podría argüir que el cine regresa a una extraña pintura mal llamada abstracta, cuya naturaleza es por el contrario concreta. Piénsese por ejemplo en los primeros ejercicios rupestres que exaltaban la materialidad del color al esparcirlo por las paredes voluptuosas de una caverna. Allí no hay figura, menos una historia que convierta a cualquier sombra en un personaje heroico. En otra línea, tiene lugar la exaltación sensual de la re-materialización. Por ello cierto cine, que tal vez puede ser acusado de pueril, se maravilla con la exhibición de la re-materialización plástica del soporte binario. Pero, más allá de esta tendencia que revela el anacronismo cíclico de todo arte, como lo insinúa Nietzsche, la tendencia plástica del cine digital deja entrever una relación con otros momentos de la pintura que dan origen a otras estéticas más sensuales a través de la exploración técnica.

Desde experiencias de un arte sublime iniciado por el impresionismo hasta los excesos de las vanguardias que rompen los límites del cuadro, el trabajo de la forma pareciera privilegiar al tacto más que al ojo. Y, por paradójica que parezca esta tesis, en una pantalla cinematográfica (aunque se pueden tener presentes experiencias de cine en cuatro dimensiones que involucran el cuerpo del espectador) el ojo es invocado como si fuera una extraña puerta táctil al *phatos* del cuerpo. Como bien lo señala Manovich, haciendo referencia al movimiento del Cine-Ojo de Vertov, el cine digital ha suplantado la potencia fotográfica por las marcas plásticas de la pintura. “El cine se convierte en una rama potente de la pintura: la pintura en el tiempo. Ya no es un cine-ojo, sino un cine-pincel” (Manovich, 2005, p. 382).

Federico López Silvestre (2004) avanza en la posibilidad plástica del cine digital en el ensayo titulado: *El paisaje virtual: El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Dando cuerpo a los regímenes escópicos de la imagen, configurados por la obra de Martin Jay (2003), pone en evidencia la tendencia a una mirada barroca en el cine que hace uso de recursos digitales. En gran medida, el régimen escópico depara una manera de mirar, una teoría de la visibilidad que tiene tras de sí no solo soportes biológicos o perceptivos, sino una base socio-histórica que pone al descubierto cómo una cultura aplica cierta mirada sobre lo real. Así, de los tres regímenes que están presentes en la modernidad según Jay: cartesiano, empirista y barroco, López



destaca el último como modelo privilegiado para comprender las obsesiones plásticas del cine digital. Afirma que: "...el régimen barroco tiende a la dispersión y a la multiplicidad y gusta de lo peculiar y de lo extraño. En efecto, si las miradas empírica y cartesiana creen en la posibilidad de conocer el mundo mediante la experiencia y la razón, el régimen barroco está fascinado por la ilegibilidad de la realidad que representa" (2004, p. 28).

La tendencia al exceso del barroco sirve de pista plástica para definir el cine digital del Hollywood contemporáneo. Desde la exageración visual, la sobrecarga de formas, la saturación lumínica, hasta la perversidad de una oscuridad lóbrega, las imágenes digitales tienden a buscar el éxtasis del público: "...el régimen del que hablamos repudia el ocular-centrismo y prefiere algo más cercano, algo más sensual, algo que se puede etiquetar como tendencia táctil genuinamente corporal" (López, 2004, p. 29). López se interesa por el paisaje, que bien puede servir de táctica para una historia no tanto de la pintura, sino del desarrollo escópico de la mirada. En el cine, como dice el autor, existen diferentes modos de mirar el paisaje. Pero, para efectos de su trabajo, el paisaje digital, la imagen de síntesis que simula el paisajismo, ya sea propio de un futuro apocalíptico o de un territorio medieval, se vale del exceso visual, de la sensualidad de una nueva materia para seducir la tactilidad de los ojos. "Los nuevos paisajes virtuales que se están creando se fundamenta en el exceso: si hay oscuridad es absoluta y si hay luz resulta cegadora, las llanuras se vuelven interminables, las cordilleras inabarcables y las aguas siempre esconden profundidades abisales" (López, 2004, p. 67).

No es gratuito que López cierre su ensayo conjurando el nacimiento de un nuevo género: el paisaje-espectáculo. Como réplica de las ideas de un cine espectacular o de un cine de atracciones, esta forma de paisaje cautiva por su sensualidad. La contemplación invita a una inmersión simulada, a la extensión virtual de un cuerpo que se interesa por la capacidad plástica de la hiperrealidad fotográfica de la imagen digital. Sin embargo, con ello no se pretende restar importancia al trabajo narrativo. El cine-pincel evocado por Manovich se origina por las formas arquetipales de los relatos y bien puede sugerirse que la potencia plástica de una materialidad digital dé origen a vericuetos narrativos.

Quizás valga la pena recordar el entusiasmo de Janet Murray (1999) cuando hace referencia a la narrativa digital. Para dicha tarea introduce el concepto de 'historia multiforme' en su libro *Hamlet en la Holocubierta*. Inspirada en la obra de Borges, particularmente en el texto *Jardín de senderos que se bifurcan*, sugiere que cierta tendencia postmoderna muestra las relaciones



rizomáticas entre nuevos medios y formas narrativas. Eso, asegura, tiene que ver con una nueva concepción del espacio y del tiempo que inauguran las perspectivas físicas del siglo pasado. De allí que los ciber-relatos, de los cuales participa el cine digital, circulen haciendo uso de múltiples estrategias desde los juegos de rol y el mundo creativo de los fans, los juegos en red hasta las animaciones cinemáticas en tercera dimensión.

“Necesitamos algún tiempo para acostumbrarnos a la idea de un medio mecánico capaz de proporcionarnos las satisfacciones del cine. Necesitamos tiempo para habituarnos a cambiar la participación con la inmersión, la actuación con la narración, y para percibir la estructura de un mundo ficticio caleidoscópico” (Murray, 1999, p. 283). Dichas historias multiformes suponen el reciclaje de viejos modos narrativos, cosa que, como indica la autora, ya está presente, por ejemplo, en la obra shakesperiana que actualiza la tragedia griega. En medio de la Holocubierta, término que hace referencia a un complejo y verista sistema de realidad virtual interactiva presente en la serie televisiva *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994), es posible encontrar el futuro del mundo de ficción con la sensualidad propia de la participación inmersiva del público.

De esta manera, es factible suponer que el cine digital, si bien regresa, como dice Manovich, a unos orígenes pre-cinematográficos, a las formas de atracciones de barracas, al uso sensual de la plástica, también se vale de su legado narrativo para propiciar una potencia barroca en la cual la ilegibilidad invita a la muerte del sentido. Allí, el goce patológico no es necesariamente un regreso a un estadio infantil sino un gesto de cercanía con una materialidad negada por el privilegio intelectual del simbolismo. Por ello cada vez suene mejor una *erótica del arte*, pues nada mata más una técnica amatoria, o por lo menos la pone en suspenso, que la explicación del encuentro sexual, la palabra que analiza, la interpretación que simboliza. Si se permite el impropio, la sexualidad exuberante del barroquismo digital libera cierta animalidad en el espectador que bien puede ponerlo en curso de recordar el arduo trabajo de la técnica por hacer emerger una materia para el tacto del ojo cinemático.

## Frescos digitales.

### *Sucker Punch, Sin City y The Fountain*

A manera de cierre, vale la pena unas palabras sobre tres casos singulares en los cuales se hace un uso de la imagen digital con fines que bien pueden expandir su naturaleza más allá de un cine de atracciones, de una estrate-



gia de refuerzo de los denominados blockbusters de Hollywood a los que hace referencia Quintana. El primero de ellos, y quizás parezca a agrandes rasgos un ejemplo que afirma la tesis de un cine espectáculo, es la película del director Zack Snyder: *Sucker Punch* (2011). En esta historia un grupo de lolitas, encerrado en una institución para enfermos mentales, fragua un plan de escape que es ilustrado por diversos paisajes oníricos que revelan las potencias visuales de las ensoñaciones en escenarios que del Medioevo, pasando por la primera guerra mundial, conducen a futuros tecnológicos. Al servicio de los episodios narrativos, la imagen de síntesis, de cada escenario, revela un fresco perverso que deforma los colores al servicio de una evocación imposible de determinar.

El espectador presencia la erótica de un paisajismo digital, digno solo del goce sensual por su capacidad hiperbólica, por refigurar los escenarios como si pasaran por el ojo microscópico de la simulación. Así, no es extraño que la experiencia recuerde la estética del videojuego. Cada sueño en el que participan este grupo de guerreras es tan inmersivo que la idea de una 'historia multiforme' de Murray cobra vida, a pesar de estar en una pantalla cinematográfica. Allí pareciera que la plástica de los escenarios, esas pinturas que anuncia su artificialidad, barrocas en su ilegibilidad, se suman al relato para extender la potencia táctil del cine digital.

Algo similar ocurre en la película *Sin City* (2005) dirigida a dúo por Robert Rodríguez y Frank Miller, este último, autor del cómic adaptado a la pantalla grande. Dicho origen, en un universo no solo de naturaleza visual sino propio de un trabajo que se vale de mecanismos plásticos para producir índices de una realidad fantástica, sugiere que el relato depende de la imagen. Pareciera que una parte de las intrincadas historias que se urden en el filme, como si se tratara de una novela moderna, solo están allí para justificar la presencia de imágenes en movimiento en el cine cuya base digital es una oda a la materialidad.

Marvin, un personaje que permite recordar las ideas de *Hamlet en la Holocubierta*, es descrito por otro de los personajes, Dwight, como un centurión romano en medio de los bajos mundos del hampa americana. Y ese gesto que da cuerpo a la psicología del personaje es eclipsado por la simulación digital de su presencia escénica. La estética del cómic da un extraño volumen en los escenarios bidimensionales, cercanos a una hipertrofia del claro oscuro, en el que el personaje despliega toda su violencia contenida. No se trata allí de una hermenéutica que justifique los periplos de este guerrero postmoderno sino del barroquismo siniestro, de un monstruo que se sobrecoge por su capacidad de afectar al público por el viejo mecanismo de



identificación. Es imposible no amar al más infortunado de los amantes, porque no es factible descifrar sus nobles motivos.

Por último, la película *The Fountain* (2006), del director Darren Aronofsky, quizás ilustre mejor las posibilidades expansivas del cine digital. Parte de su relato registra el futuro. Pero a diferencia del escenario mecánico, donde la máquina es la norma visual, recrea un mundo orgánico teñido de elementos que recuerdan ciertas notas de la pintura surrealista. Allí, el árbol de la vida que ha sobrevivido generaciones, y es el objeto que mantiene las almas unidas de dos amantes, es una extensión cósmica de las constelaciones.

Es imposible, al contemplar el árbol de la vida, evitar suspender el hilo narrativo. La ruptura, que se introduce ante los ojos del espectador, rompe con la familiaridad de dos épocas previas (el año 1500 y el año 2000) que coinciden con otros modos de representación, propios de la iconografía del cine. Pero en este futuro singular, la imagen digital, que además no alardea de un gran despliegue de atracciones, está lejana de cualquier espectáculo de acción, es un paisaje cuya plástica invita necesariamente a detenerse en el artificio. Por un lado, hace casi imposible explicar por qué el futuro deviene en esta forma orgánica, lo que sugiere que toda exegesis parezca injustificada. Y, por otro lado, su potencia visual invita a la contemplación erótica y su sensualidad a la anamnesis del cine narrativo. Tras la retirada de Hermes solo resta hacer, en este óbice de un cine-pincel, el trabajo 'performático' al que invita Cabrera para recordar que las formas digitales celebran siempre la inevitabilidad de la materia.



## Referencias

- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cherchi Usai, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona, España: Laertes
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- López, F. (2004). *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Murray, J. (1999). *Hamlet en la Holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, España: Paidós.
- Quintana, A. (2007). Relato digital. Regreso al cine de atracciones. En Domínguez, V. (Ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital* (pp. 141-156). Guijón, España: Ediuno. Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Sontang, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, España: Ediciones De bolsillo.
- Traversa, O. (1984). *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Wunenburger, J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Jorge Baudino Ediciones.





## 10.

### **Materialidad, cuerpo y rostro.**

### **El in-humano Thriller surcoreano**

En calidad de categoría (quizás mapa), y en su intento por generar una taxonomía de cierto tipo de películas, la palabra Thriller ha suscitado más problemas que soluciones. Como bien lo señala Martín Rubin (2000), en una de las monografías más completas sobre el universo de este difícil género cinematográfico, la palabra Thriller (de origen anglosajón) es una derivación del vocablo Drill, el cual bien puede traducirse como el acto de taladrar, perforar. Quizás, por eso, sin que ello signifique valerse de un punto de vista estrictamente etimológico, el Thriller es un modo de perforar diferentes aspectos de la experiencia cinematográfica, en especial, el aparente territorio sólido de los géneros.

A partir del acto de excavar el sistema de géneros, quisiéramos explorar una de las variaciones del Thriller presente en el cine contemporáneo surcoreano. En un país de este tipo, cuyo modelo de producción cinematográfica se ha incrementado notoriamente en los últimos años, encontramos a la par una producción estética singular capaz de escapar al sistema de géneros, desmontándolo, perforándolo desde el interior. La obra de Rubin dedicada al Thriller comienza evidenciando las divergencias presentes en el uso de esta etiqueta, tanto en el mercado, como en la industria o en los espacios de crítica especializada. A grandes rasgos, denuncia el hecho de que son tantas las producciones de diferente naturaleza ubicadas bajo el dominio de esta categoría que es imposible estructurar con claridad los límites de un territorio tan heteróclito.

Su recorrido, por diferentes posturas que tratan de dar forma a dicha clasificación, opta finalmente por delimitar unos rasgos propios del Thriller que si bien no pueden evitar tener notas comunes con otros géneros, sí permiten hacer operativo el mapa genérico y destacar tópicos centrales. Entre ellos el más capital, por lo menos para nuestros intereses, es la exaltación de las emociones del público mediante el uso excesivo de la narración para aumentar las pasiones. Dicho gesto es llamativo porque en principio renuncia al modo de estructuración propio de cualquier taxonomía. Si bien destaca un rasgo de la narración, lo amarra a lo que,



para un modelo clásico, es un elemento externo como la respuesta del público.

El modelo de los géneros lo hemos heredado de la obra de Aristóteles (1980). Esa forma de clasificar supone el paso del Ser a las diferencias específicas (al individuo), a través del ejercicio de encontrar grandes categorías que se dividen paulatinamente por diferencias concretas. Así, el hombre es un animal racional, mientras el caballo no lo es. Animal opera como género, racional–no racional como diferencias específicas que, a su vez, pueden convertirse en nuevos géneros. Esta manera de organizar, históricamente, ha recibido el nombre de *Árbol de Porfirio*. En su obra *Isagoge*, Porfirio (2003), un neoplatónico, hace una reconfiguración de las *Categorías* de Aristóteles eliminando la sustancia y concentrándose en la división a partir de la relación género/especie, distribuida en un diagrama que emula un árbol y que desde sus copas desciende hasta el suelo a partir de diferenciaciones. En gran medida, ese modelo ha dominado hasta el presente el modo de organización de lo real, obteniendo grandes desarrollos, como ocurre en la filosofía kantiana. No es gratuito, por ello, decir que la estructura de los géneros cinematográficos es de cuño aristotélico (recuérdese por ejemplo los géneros descritos en la *Poética* que tienen ecos claros en el séptimo arte: tragedia, epopeya y comedia) o una ramificación del *Árbol de Porfirio*. Y en ese panorama se podría decir que el Thriller pareciera una malformación botánica del árbol, quizás una raíz que corre horizontalmente como un rizoma deleuziano.

Es inevitable hacer referencia a un bello texto de Umberto Eco, el *Anti-Porfirio*, en el cual trata de exponer las limitaciones de un modelo de clasificación por géneros/especies. En mayor proporción, la forma de catalogar las cosas, tras este modelo metafísico (una taxonomía a final de cuentas), es la que responde a la lógica del diccionario que se cierne sobre el privilegio de una de las ramas del árbol, la cual considera una derivación principal del follaje. Para retomar el ejemplo del hombre como animal racional, parte de una categoría superior (animal) hasta llegar a un rasgo distintivo (la razón).

La resistencia de Umberto Eco hacia este modelo se orienta pensando en otro modo de organización que no se reduzca a la botánica del árbol. De allí que haga uso del concepto de Enciclopedia para resistirse a la taxonomía del diccionario. El modelo de la Enciclopedia respondería mejor al entrecruzamiento de diversos follajes, cuyos nexos permiten remisiones, bucles, descenso, ascensos, líneas de fuga y puntos ciegos. Así, en la Enciclopedia se definiría una categoría, un individuo, un objeto por todas las ramificaciones que pudieran seguirse en los ramales del lenguaje. El



hombre es un animal racional, pero también un Homo Faber, un ser pulsional, una anomalía genética, un eslabón desviado del tránsito evolutivo, etcétera, etcétera. La enciclopedia desvirtúa el dominio total del diccionario (modelo del género) en pro de un modo de comprensión del Universo como extensión de los ramales, de variaciones intertextuales entre todo tipo de texto.

La pregunta que deseáramos responder es ¿cómo pensar el Thriller por fuera del modelo del género sin caer en el juego del Árbol de Porfirio que se obsesiona por la diferencia dentro de una cadena descendente? Posiblemente la pista esté presente en lo que podríamos asumir como un revés de los textos. Si con Umberto Eco insinuábamos que finalmente es la Enciclopedia (la Biblioteca Universal de Borges) la que configura el plano de lo real como una proyección de sus propias modulaciones, esos pliegues dependen de cómo se generen inscripciones en los cuerpos, tal como lo sugiere Michel de Certeau, “Los libros no son más que metáforas del cuerpo” (1996, p. 153). En su interés por rastrear este fenómeno, De Certeau no duda en señalar que si bien éste es organizado por un acto escritural, en el fondo, el trabajo del texto, es solo posible por sus variaciones. Es decir, el texto es lo que queda cuando se vence la resistencia del cuerpo, pero siempre queda algo corporal que no atrapa jamás la escritura. Tal vez esa parte inapresable en el texto (léase género cinematográfico) es la que hace que un cuerpo, como el Thriller, sea un acto de perforación del sistema de clasificación aristotélico.

El proceso, como bien lo describe De Certeau, es doble. No se trata de pensar que el texto es una representación del cuerpo, como si se tratase simplemente de un facsímil propio de una visión del lenguaje como simple instrumento. Tampoco se trata del extremo nominalista del universo como simple proyección textual, que se sugiere en la idea de Enciclopedia de un escolástico como Umberto Eco. Las estrategias son de doble vía: “...los seres vivos son, por un lado, ‘puestos en texto’, transformados en significantes de reglas (se trata de una intextuación) y, por otro, la razón o el logos de una sociedad ‘se hace carne’ (se trata de una encarnación)” (De Certeau, 1996, p. 153). Por ello seguir las intensidades presentes en un puñado de filmes surcoreanos tal vez permita pensar el problema del Thriller a partir de la resistencia de las películas como cuerpos de imágenes, y la etiqueta como corporación del lenguaje. Sin embargo, y desde aquí se insinúa, no es posible reducir un cuerpo a una estructura ya que su excedente siempre crea una línea de fuga que evade cualquier taxonomía, incluso, el gran modelo de la Enciclopedia.



## Cuerpos. El retorno de la materialidad

Dos de las reivindicaciones contemporáneas más potentes del cuerpo se encuentran en la obra de los pensadores franceses Michel Serres y Gilles Deleuze. Si bien ya con Michel de Certeau se podía vislumbrar la relación estrecha entre el cuerpo y el texto, en especial si se revisa toda la historia de los mecanismos de inscripción sobre la piel que van desde la escarificación o el tatuaje, hasta la escritura invisible de la postura o la norma de etiqueta, la resistencia del cuerpo al discurso queda detallado en la idea de Serres (2003) del cuerpo como tejido y en la postura de Deleuze (1994) del cuerpo como potencia y afección. El asunto que deseamos desentrañar sugiere que si bien es innegable la relación entre el cuerpo y el discurso, entre la significancia y la subjetividad (como señalará Deleuze), es posible reconocer un excedente de dicha relación (algo que el discurso no atrapa) o, mejor, la resistencia del cuerpo a ser apresado en un equivalente lingüístico-semiótico.

Michel Serres nos recuerda el esfuerzo de Descartes por sostener que la glándula pineal era el lugar en la anatomía humana donde la mente (*Res Cogitans*) se unía con el cuerpo (*Res Extensa*). Y a diferencia del rechazo generalizado a esta postura, solo le reclama al filósofo de la racionalidad no haber descubierto el punto correcto de esta unión. Sostiene, sin dudas, que el lugar de encuentro se halla en el plexo solar, zona en la que coinciden diferentes fibras nerviosas que se conectan con el sistema simpático superior. “El alma vaga dentro del plexo solar. Desde allí ilumina u oscurece el cuerpo a través de los destellos y ocultamientos, lo hace translúcido o epifánico, lo transmuta en cuerpo negro” (Serres, 2003, p. 21). Lo singular de su punto de vista es que el sistema simpático es el que permite que el cuerpo, en su vibración, se conecte con el alma. Y si la función del plexo es permitir que los estímulos afecten al alma, es posible decir que el cuerpo, en cualquiera de sus rincones y comisuras, sabe decir ‘yo’. Las manos que dibujan hacen de los dedos el centro de gravedad del cuerpo (el pintor tiene el alma en los dedos), su potencia se concentra en las superficies rugosas de lo digital. El cuerpo, en esta línea, hace que toda experiencia se tatúe, sea escrita (inscrita) en su piel.

El cuerpo opera por su relación con la exterioridad, siendo él mismo un territorio exterior. Su dinámica es la de marcar y ser marcado por lo que toca, ya sean objetos, otros cuerpos, otros sistemas significantes, la materialidad en su despliegue. No existen cuerpos puros, porque son siempre el resultado de la relación con el exterior, lo cual permite que el alma vibre en el punto de contacto. “Nadie ha visto la gran batalla de lo puro, solo experimentamos las mezclas, solo encontramos reuniones. El cuerpo puro



es más que improbable, cuerpo negro o alma cándida. Milagro: alabastro o azabache” (Serres, 2003, p. 31). De allí que pueda comprenderse por qué Serres nos dice que el cuerpo es un tejido. Y como tejido el cuerpo es pura superficie. No se define por su interior, sus posibles órganos y una estructura anatómica, sino por los velos que lo recubren y que lo hacen devenir una nueva red exterior. “No, la cosa no yace bajo un velo, ni la mujer danza bajo sus siete velos, la bailarina misma es un complejo de tejidos” (2003, p. 104). No es gratuito que Serres abogue por el acto de pensar el mundo en términos de cosmética como relevo de cualquier cosmología. Y no es difícil reconocer que se está retirando de la idea de sustancia, de pensar que tras una apariencia yace un origen que debe ser de-(re)-velado. El asunto ahora es estudiar cómo un cuerpo tatúa su propia piel en el contacto con otros cuerpos.

Por eso quisiéramos, para nuestro beneficio, sostener la idea de que el cuerpo depende siempre del tacto y, en menor medida, de la mirada (lo cual contraría la tradición metafísica que privilegia el ojo como órgano de orientación). Acto de ponderar la materialidad y sus distribuciones epidérmicas en el exterior. “Antes de toda mirada, el grano del lienzo. El ojo no pesa sobre el lugar, no imprime en él nada. En los preámbulos del sujeto, la piel. Todo se envuelve con una tela. Al comienzo, el tacto; en el origen, el material” (Serres, 2003, p. 91). Y así el mundo pasa de una visión metafísica de la sustancia, a una visión cosmética de la materia. Serres está planteando otro modo de acceder al exterior que se nos opone, a partir del tejido como mecanismo táctil que reviste toda relación con el Afuera. Lo interesante es que estos velos que se funden, que forman un tejido, que componen un texto, lentamente dan paso al lenguaje, a la palabra que termina por invadir el cuerpo. De allí que señale que la palabra, un acto corporal poco táctil que anestesia la piel, pierda contacto con la materia. Para ello, en calidad de ejemplo, el pensador de las turbulencias nos recuerda cómo alguien que tiene que dar un discurso, si siente algún dolor corporal, lo anula mientras habla, es decir, lo corpóreo es velado por el discurso verbal.

En gran medida, podemos retener de la visión de Serres del cuerpo como un tejido, la idea de que el devenir texto, el convertir cuerpo en palabra (incarnación, según de Certeau) se ha convertido en un modo de anular la resistencia de un cuerpo que en origen no es lenguaje. Tanto tiempo hemos cargado con el lenguaje a cuestas, nos dice Serres, que nos hemos insensibilizado a nuestro propio cuerpo. En otras palabras, su velo es un virtual, es la voz casi incorpórea, casi simbólica, que concentra toda existencia solo en la garganta. Definir un cuerpo, quizás, amerite pensar cómo la materia-



lidad, el grano del pintor, la luz del cineasta, teje un velo con el exterior antes de ser organizada por un discurso, antes de que el género se convierta en cosmos, piel desplegada al infinito. Basta decir que Serres nos recuerda que "...un cuerpo nunca ha nacido antes de haber danzado" (2003, p. 432), como si en el fondo solo fuera posible por el acto táctil de vibrar en comunión con el exterior. Deleuze (2005), por su parte, recorre otra vía para pensar el cuerpo y para evadir el modelo estructural de las categorías. Alejándose de un modelo de lo real establecido por analogía, sugiere la idea de la univocidad (concepto presente en la obra de Duns Scoto) de cara a un modelo que supone que el Ser es copiado con grados de deterioro por analogía (que transita de mayor a menor completud).

En otras palabras, lo anterior equivaldría a decir que el hombre es mucho más cercano a Dios de lo que lo es una garrapata. La proporción sería el mecanismo de gradación de los seres. Sin embargo, Deleuze plantea que el ser es unívoco, es decir, todo ser está hecho de la misma materia. De allí que, bajo esta lógica, Dios sea exactamente igual a un guijarro. Lo que varía en la dinámica de la univocidad es el grado de potencia de cada ser y el modo en que es afectado: "...a cada grado de potencia corresponde un poder de ser afectado... no te definirás por tu forma, por tus órganos, por tu organismo, por tu género o por tu especie; dime las afecciones de las que eres capaz y te diré quién eres" (Deleuze, 2005, p. 288). Así, el problema de la definición de un cuerpo no pasa ni por el Árbol de Porfirio, ni tampoco por la Enciclopedia. No se trata de encontrar un rasgo general que hermane a distintos cuerpos entre sí, ni tampoco de seguir todos los ramales posibles del lenguaje para apresar el movimiento de un cuerpo. En otra línea, se trata de mirar cada cuerpo en su propia propagación. En él se efectúan diferentes movimientos que permiten que la potencia se despliegue en relación directa con su afección; por eso el famoso ejemplo del caballo de carga, cuya disposición articulada con la máquina de acarreo lo pone más cerca del buey de arado que del caballo de carreras. La potencia de cada cuerpo se despliega con una intensidad diferente porque sus cuerpos son afectados con otras velocidades, tienen contacto con otras materias.

Deleuze no solo toma el concepto de *afecto* de la obra de Spinoza, sino que parte de su enigmática consigna: "Nadie sabe lo que puede un cuerpo". Precisamente allí opera un problema de poder, del despliegue de una potencia. No se trata de definir qué es un cuerpo, acto que siempre será referido a un sistema categorial, sino mirar cómo el cuerpo se compone cuando la potencia es afectada por un cruce de líneas. En el caso de nuestro caballo, por ejemplo, por los instrumentos que moldean sus músculos, des-



aceleran su motricidad, lo hacen devenir caballo-arado. Tras de ello podemos percibir una relación con el trabajo de Serres. Deleuze también sugiere que el Ser, los cuerpos para nuestra discusión, están hechos de los mismos materiales. El asunto depende de cómo estos son puestos en un mismo plano de composición por un dispositivo que hace que las materialidades se entrecrucen para que un devenir emerja: "...en todos los agenciamientos (léase dispositivos) se trata de los mismos materiales, diremos que las variables consisten en la variación de las posiciones y las conexiones de los materiales que constituyen los agenciamientos maquínicos, cuyo punto común era que todas realizan el plano de consistencia según tal o cual grado de potencia" (Deleuze, 2005, p. 293).

Un dispositivo es un lugar de paso que permite la transformación de los afectos haciendo mutar los cuerpos. Los afectos (modulaciones sobre la materia) hacen devenir los cuerpos y crean un sistema singular de relaciones, lo que imposibilita reducirlos o enclaustrarlos en una red de categorías. En esa medida, el individuo, que en el interior del modelo aristotélico está al descender del árbol, a partir de la relación géneros/especies, es producido por el dispositivo cuando afecta la materia (cuando permite el cruce de líneas en el plano de composición). El cuerpo es individuado cuando se encuentra una variación de su potencia en cada caso. "Un individuo está definido por una relación más o menos compuesta, es decir un conjunto de relaciones hechas de movimientos y de reposos, de velocidades y de lentitudes, bajo las cuales infinidades de partes le pertenecen. Cada individuo es un colectivo, cada individuo es una mónada" (Deleuze, 2005, p. 309). Con maestría, Deleuze muestra cómo el Ser es unívoco y al mismo tiempo singular. La misma materia, pero las variaciones infinitas producidas por un dispositivo, hacen de cada devenir una singularidad.

De nuevo, cabría decir, para efectos de pensar el Thriller y los cuerpos que circulan en su interior, que la clave es el problema de la materia desde el punto de vista táctil. Al igual que Serres, Deleuze (2002) evade la lectura del cuerpo desde la pura imagen. En un bello trabajo dedicado a analizar la obra de Francis Bacon, notable pintor anglo-irlandés, plantea una nueva categoría para comprender el problema de composición de un plano. No se trata solo de un trabajo óptico en el cual se accede a un código, ni un trabajo táctil mediado por la mano como instrumento. Existe una tercera vía, denominada *háptica*, en la que se reconoce una función táctil en el ojo. El cuerpo se compone por la capacidad del ojo para tocar la materia. En el caso de Bacon se reconoce cuando el ojo encuentra una nueva figura que no puede distinguir, por lo que se convierte en ojo táctil capaz de tocar la



variación. De allí que Deleuze recuerde los cuerpos pintados que devienen otros cuerpos. “El diagrama-accidente ha enturbiado la forma figurativa intencional, el pájaro: impone manchas y trazos no formales, que funcionan solamente como rasgos de pajareidad, de animalidad” (2002, p. 160).

Y este caso se torna relevante porque el cine surcoreano, que oficiará como territorio para una cartografía del Thriller, opera precisamente a partir de la activación de una función *háptica*. Entre las intensidades presentes dentro del cuerpo de los personajes se encuentra el devenir-máquina de combate de los protagonistas. Y si bien este no es un gesto privativo del Thriller o del cine Surcoreano, sí nos hallamos frente a la singularidad de unos cuerpos-máquinas de combate, devenires in-humanos que no pueden clasificarse bajo ninguna forma de las artes marciales, ni dentro de un modelo de géneros/especies. Si así fuera, serían de nuevo el cuerpo producto de un discurso, de una disciplina que los regla. Por otro lado, en su mayoría, estos personajes no han sido adiestrados en ninguna disciplina marcial dentro del relato y los pocos que sí, violentan cualquiera de sus códigos. Para el espectador no puede haber otra cosa que una función háptica, porque no reconoce esos cuerpos que crean un nuevo diagrama y enturban la forma (el código, el *Árbol de Porfirio*, la Enciclopedia). Todos ellos parecieran devenir una poética abierta, pues sus movimientos comienzan con la elegancia de esa figura, del verso preparado, y se diluyen en una apertura a la improvisación que los hace dejar de ser humanos.

En esa misma medida, no es posible reconocer estos cuerpos por fuera del tejido del devenir máquinas de combate. Nos impresiona el modo en que, dadas diversas variaciones (trabajo del dispositivo bélico), devienen neoguerreros. Sus modos de combate no son un velo, no es posible verlos desnudos porque no tienen desnudez. No son una superficie pura, como bien diría Serres, son las mixturas de la materia reterritorializada en un martillo que dice “yo soy el cuerpo inteligente que vence al enemigo” (*Old Boy*); en una antorcha que exterioriza el fuego interno sobre otros cuerpos para hacerlos humo (*The Bittersweet Life*); o la mano-piedra que rompe la carne del otro, con una nueva velocidad de combate, como si se tratara de minerales frágiles (*The Man From Nowhere*). Como espectadores nos afecta que esos cuerpos no caigan bajo ninguna categoría, que ninguna Enciclopedia los aprese, que no hay forma de reducirlos al lenguaje porque siempre hay un excedente que no permite más que el tratar de perseguir, sin éxito, su devenir in-humano.

Para el caso del cine valdría la pena alguna especulación sobre su materia. Bastará con decir que su problema no es la duplicación de un referente, la



copia de objetos, el moldeado virtual de un original, sino el grano de la luz, las variaciones del color, los trucos de la perspectiva, el desmontaje de la forma. En dicha transición el cine produce sus cuerpos. He ahí el dispositivo. La pregunta sería: ¿Qué cuerpos origina que no sean guiados por categorías? Esa forma de hacer vibrar los cuerpos, hacerlos devenir-in-humanos en las secuencias de combate del cine surcoreano, es posible gracias a que el acceso que tenemos a ellos tiene lugar a partir de una materialidad que revela su tejido. Las velocidades de estos neo-cuerpos no permiten que los ubiquemos en categorías. Y el modo en que son afectados por otras materialidades como armas, sillas, escaparates, contrincantes, solo permite ver seres in-humanos en ellos. Eso es, quizás, lo que más seduce del Thriller surcoreano. Asistimos al devenir inhumano de los guerreros. Pero no son Inhumanos, devienen, es decir, funcionan por fuera de lo humano, perforan los géneros gracias al thriller. Siguen siendo hombres porque reconocemos en ellos el yugo de un rostro, pero sus cruentos combates los hacen aparecer como armas, el espíritu guerrero del cazador, el indómito paisaje corporeizado.

## **¿Es posible desmontar un rostro?**

### **El milagro del cine**

Si no sabemos entonces qué puede un cuerpo, es importante meditar cómo opera un rostro. Como parte del cuerpo, el rostro parece un centro de gravedad de la epidermis, tal vez el lugar de focalización del yo que mira y es mirado. Mirar desde el rostro, o mirar otro rostro, conduce al engaño de suponer la primacía de la faz del cráneo sobre el resto del cuerpo. Por eso, como bien sugiere Serres, la importancia táctil de la mano cuando dibuja o de las piernas cuando sostienen un peso extremo revelan que el alma está en la piel. Del rostro se ha tratado de hacer una semiología, en un intento de seguir sus variaciones para codificar sus propios afectos. Y en esa tarea, sin duda, las mejores pistas las ofrece el trabajo de Paolo Fabbri (1995, 1999) interesado en una semiótica de las pasiones. A diferencia de la tradición semiótica recluida en el análisis cognitivo y referencial de los signos, Fabbri persigue la capacidad de los signos de hacer circular los afectos. “Sabemos que un retrato no está allí solo para representar (remitir a un referente) y significar (construir un sentido y comunicarlo) sino también para expresar la emoción (y provocarla)” (Fabbri, 1995, p. 144). Y en dicha tarea se abandona el modelo del texto en favor de la idea de narratividad, que bien puede fundirse con la idea de tejido en Serres.

La narratividad supone que el lenguaje no es una representación de las cosas: “...el lenguaje no sirve para representar estados del mundo sino, en



todo caso, para transformar dichos estados, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende” (Fabbri, 1999, p. 48). Para nuestro caso un rostro no es un espejo, no refleja ni el interior, ni el exterior; es un territorio que con su propia geo-grafía da forma a las pasiones del cuerpo. Como tejido no es máscara que pueda ser eliminada para buscar un origen, pues está fundido con los devenires corporales. En este caso, optar por la narratividad supone reconocer el peso de la Enciclopedia y rescatar las resistencias del cuerpo, la carne sin nombre, el afuera indómito. Dicha postura se constata cuando Fabbri señala que tras el rostro aparente, el cual ha intentado ser codificado, se resiste otro rostro arcano. Un rostro que denomina semi-simbólico, a medio camino entre la codificación del lenguaje y la inexistente lengua de la tierra (imposible no evocar a José Luis Pardo). “Por debajo de la superficie en que se inscriben las marcas pasionales, hay un rostro más profundo, un semblante abstracto y un proceso de apariencia que constituye la condición misma para reconocer las facciones. Un rostro, no de signos, sino de semi-símbolos, esto es, de señales motivadas que homologan los grados de afectividad (pasiones)” (Fabbri, 1995, p. 146).

Si bien la idea de lo semi-simbólico permite evadir la existencia de unos signos del rostro, quisiéramos pensar que no es posible hacer un inventario de las pasiones, hacerlas presa de un diccionario al analizar su géstica. Fabbri sabe bien que las cosas carecen de valor por sí mismas y, en tal medida, solo significan al interior de un sistema. Nosotros diríamos, con Deleuze, que nos interesan los rostros que pueden devenir no-rostros, rostros in-humanos, producidos por una semi-simbolización de las pasiones que no pueden ser objeto de una Enciclopedia. Lo que es interesante es que Deleuze (1994) dedica un bello capítulo, en *Mil Mesetas*, al rostro y a los dispositivos que lo hacen operar y que él denomina máquinas de *rostreidad*, propias del modelo capitalista. Su análisis culmina con la esperanza de que se pueda des-hacer el rostro, separar el cuerpo del rostro, y no rostrificar el cuerpo. Así, el rostro (cristiano, blanco, occidental) no es ni siquiera un producto humano, sino un modo de fijar un proyecto de hombre, organizar una metafísica sobre el cuerpo.

Y quisiéramos retener la idea de des-hacer un rostro, escapar a las máquinas de *rostreidad* contemporáneas, precisamente a través de los personajes del Thriller surcoreano. Sus rostros devienen in-humanos, precisamente, por el dispositivo narrativo que acompaña este tipo de cine. Como rasgo distintivo (y no se quiere con ello hacer una línea dura, una taxonomía) los personajes deben desmontar su cuerpo, convertirlo en territorio de combate. Y si bien ese es un rasgo presente en otros cines, en el Thriller



surcoreano es clave en la medida en que permite ver lo que puede un cuerpo cuando deviene no-humano; sea entonces escapando de una *vendetta* o cobrando una venganza personal, en una tortura extendida o en un rescate imposible, accedemos a ellos a través de unos rostros que no pueden ser descifrados bajo ningún código común. Y, por supuesto, el rostro se deshace para ser cuerpo devenido-materia que resiste al lenguaje. En cada una de estas historias los cuerpos nos seducen porque parecieran, simplemente, materialidad que evade a toda costa ser destruida.

Deleuze define el rostro como un espacio donde se cruzan dos ejes. Un eje de significancia (diríamos semiótico) que denomina una pared blanca en el cual se hacen marcas, inscripciones y un eje de subjetivación (propio de lo que podríamos denominar ‘el mundo interior’, la psique, el yo, la consciencia), agujero negro que se expresa al marcar, generar inscripciones. “Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujeros negros” (Deleuze, 1994, p. 173). El pensador francés reconoce en el rostro una superficie en la cual se genera un trazado que tiene arrugas, marcas, inflexiones, protuberancias, valles y llanuras, las cuales son labradas por la subjetividad oscura que emerge en la estepa facial. El asunto es que los rostros concretos son producidos por máquinas de *rostreidad*. De allí que veamos el rostro del hombre blanco como el mapa de todos los territorios faciales. No es gratuito que Deleuze sostenga que el rostro de Cristo se reterritorializa en todos los rostros, inscribiendo en otras paredes blancas, los mismos agujeros negros. En la mayoría de los casos asistimos a la configuración de un rostro en el cruce de los ejes, producido por un dispositivo de control. No hay cuerpos, solo rostros; de allí que pueda comprenderse por qué el rostro no está en el cráneo, pues el rostro ya no es piel, sino una sobrecodificación semiótica que elimina la epidermis.

El sueño es desmontar el rostro y, para eso, como lo sugiere el mismo Deleuze, el cine ha tenido un rol clave. Como cuerpo, el rostro puede ser reterritorializado. Y para reterritorializar se necesita un segundo cuerpo que inscriba sus intensidades sobre el viejo cuerpo. De allí que la relación rostro-paisaje sea fundamental (el paisaje permite recobrar lo in-humano). El paisaje puede reterritorializarse en el rostro para desmontar lo humano. Y ello, como lo hemos sugerido, ocurre en el Thriller surcoreano cuando en medio de ciertas escenas de combate no vemos el rostro occidentalizado de los hombres amarillos, sino una turbulencia geo-lógica (agujero negro) vibrando en un rostro incapaz de ser codificado (pared blanca). Cuando Deleuze se pregunta si es posible des-hacer un rostro, termina afirmando



que “...deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad” (1994, p. 147). Y, sin duda, el cine ha contribuido a este proceso. Jacques Aumont (1998), en una bella obra dedicada a estudiar el rostro en el cine, nos entrega una suerte de estratificación histórica del rostro. En la primera centuria del cine, vamos de un rostro que podríamos denominar semiótico (sobre-codificado) en el cine clásico (que pasa por el rostro como testimonio, como memoria en el cine de posguerra) hasta un rostro des-compuesto en el cine contemporáneo. Sin embargo, Aumont se niega a asumir el des-montaje del rostro en el cine, porque pese a muchas formas de anularlo, la cámara hace su inscripción y el cine siempre será, dice, un asunto de rostros.

Nos proponemos retener, del análisis de Aumont, la reflexión sobre el rostro descompuesto, propio de cierta modernidad. Entre los mecanismos posibles para este desmontaje incluye los primeros planos que fragmentan el rostro en partes (se recuerda el trabajo de los planos-detalle geo-gráficos de los rostros en las películas de Sergio Leone), como también el uso de técnicas de desenfoque, variaciones cromáticas, filtros, deformación de la perspectiva, entre otros más. En síntesis, el teórico recurre a las posibilidades de la cámara de hacer que el rostro no sea una representación. “La derrota del rostro irá a la par con la pérdida de toda transparencia en la representación” (Aumont, 1998, p. 154). En el fondo, todo su análisis conduce a reconocer que ese rostro des-montado en el cine opera como máscara y por ello no puede encontrarse al hombre por vía alguna. Ya no hay semiótica de las pasiones, ni tampoco análisis de la subjetividad, porque siempre es un engaño. “Imposible, pues, en la era moderna y en todos sus estados, percibir el rostro como el simple afloramiento de lo humano en el hombre. El rostro embaucador, ilusorio, da menos de lo que promete, no es el signo verídico de una interioridad; además, la promesa misma de interioridad es falsa y peligrosa, ya que en el mejor de los casos, revela esa abominación, el individuo” (Aumont, 1998, p. 144).

Lo interesante es que sin caer en la dinámica de la máscara (pues tendríamos que decir que el rostro es solo la suma de sus máscaras, y no hay cuerpo y velos, sino los velos del cuerpo) ese movimiento, que denuncia Aumont y que le preocupa porque puede des-hacer lo humano, es el que logra el sueño deleuziano de des-montar el rostro. “Más allá del rostro, todavía hay otra inhumanidad: no la de la cabeza primitiva, sino la de las cabezas buscadoras en las que los máximos de desterritorialización devienen operatorios formando nuevos devenires extraños, nuevas polivocidades” (Deleuze, 1994, p. 194). Y es que resuenan, en esta fuga, las máquinas



de *rostreidad* que eliminan el cuerpo en favor de una política facial, tiene lugar un modo de comprender los seres que violenta (perfora, taladra) la taxonomía, el *Árbol de Porfirio*, incluso la Enciclopedia. En gran medida, el Thriller surcoreano nos permite presenciar el devenir no-humano de los cuerpos y el desmontaje de un rostro en el cual no encontramos los agujeros de ninguna subjetividad; sus llanuras blancas solo pueden ser seguidas como afectos incapaces de reducirse a una representación, a un duplicado en algún diccionario.

## **La venganza y el rescate. Cómo perforar el cine de género**

No pretendemos resolver el problema del Thriller como etiqueta, si bien esperamos mostrar de qué modo opera como territorio cuando se reconoce que los cuerpos que lo habitan parten de violentar el modelo del diccionario, resistirse a caer bajo la égida de las taxonomías. Martin Rubin (2000) ofrece una salida que, infortunadamente, no evade el modelo taxonómico. Sugiere que el Thriller es un meta-género que toma elementos de otros géneros. “El concepto de thriller se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thrillers de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror” (p. 12). Dicha hibridación, dentro del *Árbol de Porfirio*, significaría una variación no esperada, quizás una anomalía botánica. Implicaría que un género mayor no se divide en dos ramificaciones (sub-géneros o especies) sino en un número indeterminado. Con ello la estructura rompería su balance. Más cercano al modelo de la Enciclopedia, el meta-género implica que el thriller puede hacer pasar por su estructura rasgos de otros género, y su entrecruzamiento permite reconocer por qué es difícil un mapa preciso de su geografía.

Sin embargo, en esta lógica, el Thriller termina nuevamente siendo cercado. Y lo que deseamos es partir del hecho de que su resistencia al modelo taxonómico anuncia su potencia para escapar a la semiotización de su cuerpo. Taladrar, romper su propio caparazón, es la línea de fuga que explica que sus territorios sean permanentemente reterritorilizados por la relación entre unos cuerpos que hacen vibrar la materialidad y el dispositivo cinematográfico que convierte a la pantalla en la línea de cruce de afectos, velocidades e intensidades. Rubin, como habíamos insinuando, destaca un rasgo principal para delimitar el territorio del Thriller: la sobre excitación de las emociones del público. De cierta manera, recurre a una dinámica pulsional heredada de los orígenes del cinematógrafo como espectáculo



para alterar los sentidos. Esa herencia viene de la experiencia de barracas, del parque de atracciones, de los orígenes profanos del séptimo arte. Una herencia que exalta la potencia de las velocidades vertiginosas del montaje y las narraciones trepidantes que buscan activar pasiones concretas en el espectador. Deseo de saber, capacidad de creer, sentido del deber, fuerza del poder, serían las pasiones básicas para toda narratividad.

La comunión que se sugiere ocurre entre el espacio narrativo y el público. Se activan las pasiones del espectador cuando se las pone en sintonía con las configuradas en el relato. Incluso, puede decirse que son fundamentales los mecanismos de identificación y transferencia que producen cierto goce perverso al contacto con la potencia sensual del thriller. “El thriller posee una gran atracción sadomasoquista: obtenemos placer de los personajes que sufren, pero también sufrimos al identificarnos con ellos. El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público” (Rubin, 2000, p. 16). La venganza, por ejemplo, para el caso del Thriller surcoreano, bien podría ser una de las líneas de fuga que atraviesan el territorio de este tipo de cine. Como lo define Fabbri, en la semiótica de las pasiones este sentimiento opera como un deber. Es la lógica modal la que orienta cualquier pasión que puede ser leída en clave semiótica. Más que un querer vengarse, es un deber que adquiere el cuerpo cuando es modelado por un dispositivo que lo hace devenir máquina de combate. De allí que pueda organizarse todo el devenir de los cuerpos sobre este afecto, como ocurre en películas *Old Boy* o *The Bittersweet Life*.

Sin embargo, quisiéramos sostener que un inventario de la cartografía terminaría por cercenar las posibilidades del Thriller para des-montar el género. Su extraña riqueza opera, precisamente, porque es un territorio cuyas variaciones tienden hacia modulaciones no previstas. Ya sea que tome formas laberínticas, estéticas góticas, la crisis de la ciudad, el mundo del hampa, los detectives privados, lo sobrenatural, su genuina potencia radica en mostrar lo que pueden los cuerpos. Posiblemente otros géneros lo hagan, pero, sin duda, ninguno lo hace como el cine surcoreano des-montando el rostro hasta el devenir in-humano y revelando la función háptica del ojo para reconocer que las materialidades que cruzan la pantalla no pueden ser objeto de una codificación.

Jesús Palacio, en un interesante análisis de los tópicos propios del cine asiático, recalca el hecho de que el imaginario construido en Occidente, en el siglo veinte, no corresponde con la riqueza expresiva de un cine cada vez más a la vanguardia y que ha mantenido en equilibrio las tradiciones ancestrales, en términos narrativos (por ejemplo el teatro Kabuki en



el cine japonés), con experiencias propias del cine hollywoodense. De allí que sostenga que no es posible reducir al lejano oriente a figuras como el peligro amarillo (propia de la guerra fría), el Kamasutra, el código bushido o las técnicas Shaolín. La gran variedad de una filmografía creciente con celeridad reclama una nueva lectura de sus lógicas expresivas. Y, lo más importante, es reconocer el impacto de estos cines en las filmografías occidentales. “Lo realmente significativo es que el cine, el cómic y hasta la literatura occidentales de género, han sido colonizados estadísticamente por Asia. En la actualidad, prácticamente ningún filme de acción, ningún thriller cinematográfico, escapa a la influencia del cine oriental de género...” (Palacio, 2007, p. 47). Fuera del modelo de géneros, como hemos venido insistiendo, vale la pena revisar algunas de las piezas claves que bien pueden ser singularidades del thriller surcoreano gracias a que son un propio territorio en el cual se puede buscar la capacidad de los cuerpos para romper taxonomías.

*Old Boy* (2003), película del director Park Chan-Wook, es tal vez la más reveladora muestra del trabajo del thriller de esta geografía asiática. Inspirada en un *manga*, y segunda entrega de una trilogía temática (no narrativa), esta obra nos introduce en una historia sobre la línea de fuga de la venganza. Oh Dae-su (Choi Min-sik), tras quince años de cautiverio en una prisión privada, es puesto en libertad sin explicaciones. Su *vendetta* comienza buscando a su captor para averiguar los motivos de su encierro con el fin de hacerlo pagar por sus acciones. Lo que descubrimos es que la venganza opera en doble vía porque el encierro de Oh Dae-su tiene como justificación un duro castigo por acciones de su pasado. El estremecedor ritmo de la historia (al igual que su poética banda sonora) hiperboliza en el público la misma pasión de nuestro héroe. Lo singular, lo que permite perforar cualquier clasificación, es presenciar cómo un hombre común deviene en una máquina de combate. Durante su cautiverio ve televisión día tras día y entrena su cuerpo. El resultado es una ópera de batalla que presenciamos durante toda la cinta. Oh Dae-su es la materialidad pura destatada. Con un martillo como centro de gravedad (su alma está en el acero) lo vemos vencer adversarios sin recurrir a coreografía alguna. Ha devenido animal y el paisaje de violencia urbana se ha reterritorializado en su rostro. Tal vez la más reveladora de las secuencias es la que nos permite ver (como si se tratara de la viñeta de un cómic) cómo nuestro héroe, en un estrecho corredor, vence a un grupo de contrincantes. Allí no hay artes marciales (técnica sobre-codificada), tampoco hay un guerrero, simplemente es la materia que hace devenir la carne en turbulencia. Nadie sobrevive a un desastre natural como Oh Dae-su.



Una segunda muestra de este tipo de trabajo está presente en la película *The Bittersweet Life* (2005) del director Kim Jee-won. Exaltando al extremo epidérmico las pasiones, el cineasta nos introduce en la historia de Sun-Woo (Lee Byung-hun), un estoico personaje que trabaja para un jefe de la mafia. Luego de desobedecer órdenes directas, no eliminar a la novia del jefe en un gesto de compasión (fácilmente motivado por la belleza de la joven víctima), es sentenciado a muerte. Su escape es el momento clave en que este Thriller despliega la potencia del cuerpo, afectado por el paisaje de violencia urbana de la mafia. Vemos de qué es capaz luego de ser apaleado, torturado, enterrado vivo... pues, al igual que en *Old Boy*, la venganza se convierte en la línea de fuga que hace devenir inhumano su cuerpo. Enfrentado a casi un pelotón, y sin gracia alguna, vemos convertir a un pedazo de madera en llamas en el centro de gravedad de su cuerpo. Nuevamente asistimos a un ejercicio háptico. No podemos reconocer los movimientos del cuerpo devenido luz y la cámara convertida en estratigráfica. Ambas, hacen de este cuerpo un afecto pirológico que convierte el fuego en un nuevo rostro des-compuesto.

Sun-Woo es un personaje imperturbable. Sin bio-grafía aparente, su rostro parece una pared blanca. Su des-montaje está presente durante todo el relato porque no parece haber agujero negro, no hay subjetividad tras esta pantalla facial. El deber de la venganza lo lleva hasta la muerte; vemos su cuerpo resistir todo tipo de ataques hasta caer. Su deceso no es la muerte del hombre, no hay rostro borrado, simplemente presenciamos el paisaje del centro de la tierra, el núcleo calorífico que se extingue. Si el rostro se elimina es porque, finalmente, ha sido territorializado, convertido en un rostro del lenguaje. No es el caso. Este rostro des-montado no puede ser mirado porque no hay una forma para reconocer, solo se toca con los ojos (función háptica), un extraño fuego que al final se extingue. Ver morir a nuestro héroe es presenciar el cambio de estado de la materia, ser objeto de una transformación cosmética.

En una segunda línea de fuga podríamos situar, en remplazo de la venganza, el rescate. Bajo la lógica modal, propuesta por Fabbri, se mantiene el deber como pasión. Rescatar a una víctima despliega un imperativo sobre los personajes. El resultado es igual. Los cuerpos han de devenir inhumanos para lograr responder a su propio norte. *Chaser* (2008), del director Na Hong-Ji, al igual que gran parte del thriller surcoreano, tiene como protagonista un anti-héroe. En este caso, Eom Joong-ho (Kim Yun-seok) es un proxeneta quien tiene que rescatar a una de sus prostitutas que ha sido secuestrada por un psicópata para sus prácticas sadistas. Con un pasado en



las fuerzas policiales, su entrenamiento lo hace desplegar todo su cuerpo por las laberínticas calles de Seúl en busca de la casa donde está secuestrada su protegida. Tras un arduo trabajo detectivesco, el desenlace implica diversos enfrentamientos donde el cuerpo tendrá que devenir-máquina de combate. Y en este caso es animalidad pura. Se toman los rasgos de la ferocidad abstracta para hacer vibrar el cuerpo hasta casi la muerte.

Tendríamos que decir que el cuerpo de Eom Joong-ho, devenido máquina de combate, es capaz de reterritorializar la disciplina policíaca. No presenciemos las técnicas propias que deben conducir a un cuerpo rostrificado (fruto de una institución, de un agenciamiento humanizante) a recomponer el orden social. Todo lo contrario, vemos la pulsión de un cuerpo que deviene todos los animales en la más cruda guerra de la carne. Quizás su rostro, permanentemente exaltado, borra cualquier código porque pareciera des-figurarse. Y cuando combate ese rostro se des-monta bajo el rasguño, las cortadas, la sangre; es objeto de la escritura in-humana, como si lo que importara es presenciar la materia danzante en una nueva pantalla, en un fondo blanco cuyas hendiduras no revelan subjetividad alguna.

En esa misma línea, la película *The Man From Nowhere* (2010), del director Lee Jeong-beom, da forma a su relato y construye su narratividad con base en el rescate. So-mi (Kim Sae-ron), una pequeña, hija de una prostituta, es secuestrada por un grupo criminal que se dedica al tráfico de órganos. A partir del afecto entre dos almas solitarias se activa la necesidad del rescate. Nuestro héroe Cha Tae-sik (Bin-Won), ex militar retirado, emprende la tarea de liberar a la pequeña. Gracias a su entrenamiento hace que su cuerpo en batalla devenga máquina bélica, un cuerpo que reconocemos con facilidad en el cine de acción americano pero que, en este caso, logra des-montar el rostro, lo cual no es sencillo en ese tipo de obra. Aunque por momentos algunas de sus intensidades hacen activar nuestra Enciclopedia, como espectadores prima la función háptica del ojo que libera la materialidad que abre la puerta a lo in-humano. Sin embargo, lo realmente interesante radica en que hay un genuino des-montaje del rostro.

Durante la primera parte de la historia el rostro de nuestro héroe aparece cubierto por su propio cabello. No es difícil reconocer en él un velo y un tributo al claroscuro del cine. Al mismo tiempo, el rostro es anulado, mutilado, fragmentado. Es un paisaje insondable, no hay subjetividad alguna, y la pared blanca está tan tallada que no hay modo de decodificarla. Cuando nuestro héroe se dispone a rescatar a su pequeña amiga, corta su cabello y allí no presenciemos ni pared blanca, ni agujero negro. Ese rostro es un cuerpo, en él solo se puede tocar, a distancia, un paisaje desértico,



inexpresivo, in-humano. Al final, el rostro se convierte en el paisaje de la paternidad sustituta cuando rescata a la pequeña So-mi. Pero no es el rostro del padre, es la paternidad paisajística y animal la que presenciamos, mucho antes de cualquier diccionario, de cualquier definición propia de lo humano.

Por último, tendríamos que decir que nuestro interés por el Thriller se concentra en los enfrentamientos entre cuerpos. Aquí, se define esta cartografía y no el inventario de tópicos. La razón es que en el cine surcoreano se taladra cualquier modelo genérico. El ser es pura univocidad y los personajes (bajo el trabajo del dispositivo cinematográfico) devienen in-humanos. Sus propias potencias se multiplican al ser afectados por otros cuerpos, por las propias pasiones del relato, por la fuga en pantalla a la rostrificación, porque exponen la imposibilidad de la materia de ser atrapada por el lenguaje. Cine de la materialidad que termina por mostrar cómo en la pantalla, quizás mejor que en cualquier otro espacio, es posible saber lo que puede un cuerpo.



## Referencias

- Aristóteles. (1980). *Categorías*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, España: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Eco, U. (1990). El Antiporfirio. En Vattimo, G. (Ed.), *El pensamiento débil*. (pp. 74-106). Madrid, España: Cátedra.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Palacio, J. (2007). Oriente... no siempre es oriente. La imagen del oriental en el policíaco occidental. En Cueto, R. (Ed.), *Asia Noir. Serie negra al estilo oriental* (pp. 45-62). Madrid, España: T & T Editores.
- Porfirio. (2003). *Isagoge*. Barcelona, España: Anthropos.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. Madrid, España: Cambridge University Press.
- Serres, M. (2003). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Madrid, España: Taurus.



## Origen de los textos

Todos los textos han sido previamente publicados en diferentes revistas de circulación nacional e internacional. Agradecemos la posibilidad reproducirlos como un solo volumen (todos corregidos y la gran mayoría ampliados), bajo la evocación de un cine que se expande hasta profanar ciertas seguridades que nos acompañan en el presente.

*Cine y filosofía. Aproximaciones a un territorio de encuentro. (La potencia poética de las imágenes en movimiento).* Revista Calle 14. Vol. 8. Nro. 11. Facultad de Artes. Universidad Distrital de Bogotá. Enero – Diciembre 2012.

*Cines periféricos. Arte y sociedad tras la ideología dominante de Hollywood.* Revista Comunicación. Nro. 29. Facultad de Comunicación Social. Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Enero – Diciembre de 2012.

*Los derechos humanos van al cine. La irremediable materialidad de los bienes inalienables.* Revista Eleuthera. Vol. 7. Departamento de Desarrollo Humano. Universidad de Caldas. Julio – Diciembre de 2012.

*Las desventuras de la memoria y las bondades del olvido. La rememoración amnésica del cine colombiano.* En: Revista Folios. Nro. 30. Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Julio – Diciembre de 2013.

*Los apetitos del cine colombiano. Turbaciones morales de una nación virulenta.* Revista Filo de Palabra. Nro. 13. Programa de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de Manizales. Diciembre de 2012.

*El giro retórico. Las derivas textuales en el cine perverso de Álex de la Iglesia.* Revista Escribanía. Año 15. Vol. 10. Nro. 1. Programa de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de Manizales. Enero – Junio de 2012.

*La época de la post-palabra. La resistencia anti-metafísica del cine silente.* Revista Filo de Palabra. Nro. 12. Programa de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de Manizales. Junio de 2012.

*Las mutaciones del espectador. El cine como estética de la multitud.* Revista Comunicación. Nro. 28. Facultad de Comunicación Social. Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Enero – Diciembre de 2011.

*Cine digital. Tentativas de una plástica simulada.* Revista Filo de Palabra. Nro. 11. Programa de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de Manizales. Diciembre de 2011.

*Materialidad, cuerpo y rostro. El in-humano Thriller surcoreano.* Revista Escribanía. Año 15. Vol. 11. Nro. 2. Programa de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de Manizales. Junio – Diciembre de 2012.

*Cinemas Expandidos.*  
*Pliegues para profanar la realidad.*  
se terminó de imprimir en mayo de 2017

Nº de ejemplares: 100  
Manizales, Caldas, Colombia



Si bien el cine puede parecer, inicialmente, un medio que se alinea con las formas mediáticas de entretenimiento, sus potencias para ofrecernos variaciones sobre la realidad contemporánea yacen latentes en su singular sinfonía de imágenes en movimiento. A través de un conjunto de ensayos que gravitan sobre el territorio del séptimo arte, este libro invita al lector al acto de profanar lo que se cree conocer, las seguridades sobre campos como la filosofía, la sociedad, la moral, el arte entre otros más. El cine oficia como tablero de exposición de diversos temas como la capacidad de algunas películas para hacer filosofía en un lenguaje no logopático, la moral como un proceso conflictivo para unas sociedades globalizadas, la importancia de los derechos humanos de tercera generación, el nuevo rol de los espectadores contemporáneos o cómo comprender la idea del cuerpo en la actualidad.

Cada ensayo es una especie de meseta, su propia cartografía está hecha para recorrerlo sin necesidad de otros preámbulos. No obstante, para el lector que decida seguir la senda que el libro supone, encontrará un hilo conductor -casi invisible- que recoge el interés del autor por la amplificación estética. Sin dudas, el cine es concebido como un mecanismo de carácter estético, una fuerza destinada a activar la percepción del cuerpo del espectador. Y así un variopinto abanico de temas queda urdido bajo la fuerza de un dispositivo como el séptimo arte que no solo recuerda que tiene conexiones con todo lo que le rodea, sino que es capaz de generar inscripciones sobre lo real. Esta es una invitación para concebir al cine no como excusa sino como pre (post) texto: “antes de”, hace que un fenómeno emerja con otra luz; y “después de”, hace que el fenómeno siempre quede inconcluso.

Finalmente, estos ensayos-mesetas ofrecen un territorio proteiforme para que el lector invente su propio mapa y la realidad conocida tambalee ante la fuerza profanadora del cine.

**Carlos Fernando Alvarado Duque.** Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Filósofo de la Universidad de Caldas, Especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas, Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor Titular del programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales y miembro del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Su principal campo de trabajo estudia las múltiples relaciones entre la filosofía y el cine. Entre sus libros se encuentran: *Laberintos cinematográficos: estética del cine de autor*; *La sala oscura y el mundo de las sombras: discusiones contemporáneas sobre cine*; *Diferencia(s): adiós a la metafísica en los umbrales del cine*; *Figuras del origen. Mitos, arquetipos y cine*; *Hermenéutica y cine. Los tres rostros de Hermes, las tres máscaras del Kinema y Geo-Logia(s) del cine. Acontecimiento, mediología y exterioridad.*