

Diálogos

entre el

CINE

y otros

SABERES



Isis Saavedra Luna
COORDINADORA



Diálogos entre el cine y otros saberes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia
Secretaria general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López
Secretaria de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Directora, Dolly Espínola Frausto
Secretaria académica, Silvia Pomar Fernández
Jefe del Departamento de Relaciones Sociales, Alfonso León Pérez
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL
Jerónimo Luis Repoll (presidente)
Aleida Azamar Alonso / Gabriela Dutrénit Bielous
Álvaro Fernando López Lara
Asesor del Consejo Editorial: Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL
Martha Graciela Lechuga Solís (Presidenta)
Sonia Comboni Salinas / Jaime Osorio Urbina
José Antonio Rosique Cañas / Leonel Pérez Expósito
Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

Publicación dictaminada por pares académicos expertos en el tema.

EDICIÓN

Coordinadora editorial: Isis Saavedra Luna
Editor: David Gutiérrez Fuentes
Diseñador: Raúl Espino Madrigal
Coeditora: Claudia Minelli Campos Guzmán
Grabados: Guadalupe Rosas Zambrano / Francisco Antonio Ledesma López

ISBN impreso: 978-607-28-2748-6
Primera edición 2023
D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx>
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

Diálogos
entre el **CINE**
y otros
SABERES

Coordinado por Isis Saavedra Luna

SUGERENCIAS DE USO

La versión digital del libro que lee cuenta con algunas prestaciones que le facilitarán la lectura. Si toca el título de la portada llegará al índice. Ahí puede presionar en el ensayo de su interés y regresar al índice presionando sobre el título. Del título de la portadilla podrá ir a la contraportada y de ésta, una vez más, regresar a la tabla de contenido para no perder la visión general del trabajo. Tanto en notas a pie, como en la bibliografía, las referencias hipervinculadas le permitirán acceder a la consulta desde su navegador predeterminado. Le recomendamos, desde luego, regresar al libro. Los vínculos obsoletos al momento de la publicación quedaron inactivos, aunque es posible que con el tiempo haya otros que pierdan vigencia.

Los editores.

Diálogos entre el cine y otros saberes. Isis Saavedra Luna, coordinadora. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (División de Ciencias Sociales y Humanidades), Cineteca Nacional, 2023.

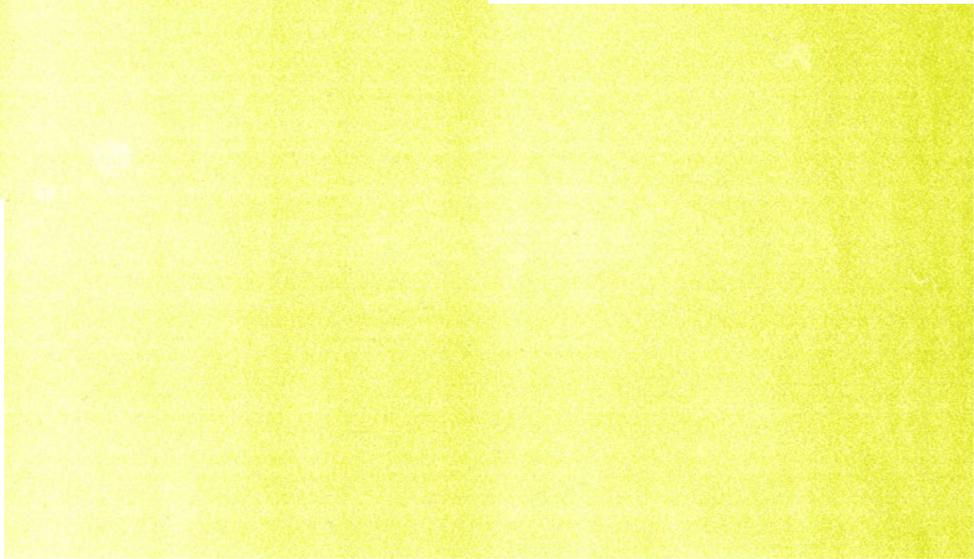
ISBN: 978-607-28-2747-9

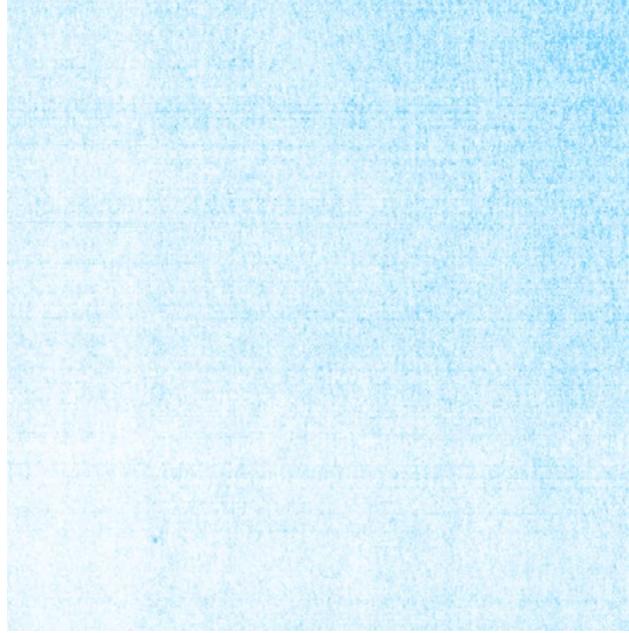
1- Interdisciplina, 2- Transdisciplina, 3- Multidisciplina,
4- Cine y arte, 5- Cine y antropología, 6- Cine y filosofía,
7- Cine y sonido, 8- Cine e historia, 9- Sociología del cine,
10- Cine y feminicidios, 11- Cine y educación,
12- Psicoanálisis y cine, 13- Teatro y cine, 14- Cine-ensayo,
15- Cine y danza, 16- Cine y política.

ÍNDICE

Introducción	11
La significación orgánica del arte en el cine ALEJANDRA GÓMEZ CAMACHO	25
Miradas al cine comunitario y a la creatividad colectiva desde la antropología del arte JUAN CARLOS DOMÍNGUEZ DOMINGO	49
Cine y filosofía: la escritura visual del movimiento como creación conceptual RAYMUNDO MIER GARZA	81
El sonido en el cine mudo de Morelia, un acercamiento desde la historia regional CLAUDIA MINELLI CAMPOS GUZMÁN	147
Tintas de celuloideos: subjetividad y memoria en las historias de cine GABRIEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ	175
La sociología del cine nació bajo la mirada de una mujer: Emilie Altenloh ISIS SAAVEDRA LUNA	243
Representaciones del feminicidio en la cinematografía. Apuntes desde la transdisciplinariedad CAROLINA BUENROSTRO PÉREZ	285

Cine y escuela: El elogio de la atención MARLENE ROMO RAMOS	319
Psicoanálisis ◊ cine ALIBER ESCOBAR SUSANO	337
Del teatro al cine. El héroe ante la epidemia en <i>Edipo rey</i> de Pasolini ARACELI SONÍ SOTO y DARÍO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ	397
Cine-ensayo, potencia interdisciplinar entre la forma fílmica y las humanidades VIRIDIANA MARTÍNEZ MARÍN	429
La danza en el cine mexicano: Una narrativa histórica, plástica y significantes en el cine de cabareteras y rumberas (1946-1954) J. ALBERTO CABAÑAS	457
Cines de América Latina: políticas públicas, producción y mercados (2000-2019) ROQUE GONZÁLEZ GALVÁN	477
Diálogos entre el cine y el grabado GUADALUPE ROSAS ZAMBRANO y FRANCISCO ANTONIO LEDESMA LÓPEZ	506





Dialogues on the Cinema and other Forms of Knowledge re-creates the arc of knowledge that erupted in the wild twenties of last century when so many changes and creations explored realms that are now vibrant in the second decade of the 20th century. Philosophy, art, avantgard films, music, fashion and social movements all jumped into the limelight and turned the newly arrived art form, cinema, into a remarkable intellectual and social force.

In these pages, authors allow us to connect to the different dimensions of films and their complexities through other knowledge practices, analyses and social impacts that unravel new ideas and ways of explaining today's unfolding events. Understanding cinema is delving into a social art that is central to how we construct realities and live in the world today.

INTRODUCCIÓN

Isis Saavedra Luna

11

Diálogos entre el cine y otros saberes es un libro pensado y escrito al iniciar la segunda década del siglo XXI, que nos trae a la memoria *los locos años 20* del siglo pasado, cuando se generaron numerosos cambios y rupturas que dieron forma a nuestro tiempo. Filosofía, arte, vanguardias, música, moda, movimientos sociales, por mencionar algunos temas, se apropiaron de la escena, y el cine, como un arte nuevo, tuvo un papel preponderante. Hoy su importancia sigue vigente aun cuando se ha cuestionado y transitado por crisis y transformaciones.

Como espectadores hemos cambiado la forma de ver cine y el acto colectivo en la actualidad pasa por lo individual si pensamos en el uso generalizado de pantallas personales, pero vuelve a ser colectivo cuando se participa de su parafernalia, sus rituales y regresamos a las salas cinematográficas.

A fines de 1895, año considerado como el del nacimiento del cine, los primeros camarógrafos abrieron ventanas a la imaginación a través de las pantallas, tanto en grandes ciudades, como en pequeñas localidades. Primero por medio del cine itinerante y después en salas improvisadas y acondicionadas, dieron a conocer por todo el mundo: la guerra ruso-japonesa, la revolución mexicana,

la llegada del ferrocarril, imágenes de la vida cotidiana, entre muchas otras, que llegaron a diversos rincones de la tierra. Un poco más tarde, cuando se descubrió el trucaje mediante el proceso de experimentación que el cine ponía en práctica desde su naturaleza técnica y científica, se proyectaron fábulas y fantasías fílmicas; imágenes en movimiento que no sólo cambiarían la percepción del mundo, sino que participarían en sus nuevas construcciones.

Alain Badiou definió al cine como el gran acontecimiento del siglo xx por los motivos señalados. Es decir, no sólo cambió la vida y los hábitos de las personas, sino que hizo repensar las formas de entender la historia, de escribirla y representarla. Una pregunta que este libro responde de muchas maneras es: ¿Qué significa el cine en el siglo xxi? Según Godard, con el siglo xx probablemente el cine también llegaría a su fin. ¿Es posible? (Badiou, 2014, 36). Recientemente, el 25 de marzo del 2022, fue publicado en el periódico estadounidense, *The New York Times*, una nota titulada: “We aren’t just watching the decline of the Oscars. We’re watching the end of the movies”.¹ La nota es valiosa por que recupera muchas de las preocupaciones que se respiran en el ambiente, no sólo sobre los Premios Oscar, sino sobre la industria cinematográfica más poderosa del mundo y las audiencias en general. El columnista Ross Douthat lanza una serie de hipótesis. La caída podría ser una muestra de la pérdida de interés por el cine o acaso la extensa duración del espectáculo ya no responde a los cortos periodos de atención de las audiencias. ¿Será que el jurado que decide sobre el premio no es lo suficientemente diverso o son demasiadas las películas de superhéroes producidas por Hollywood y aun cuando hay una afición reconocida por el género estas películas han dejado de ser atractivas? Ross Douthat da su versión: los premios Oscar ya no corresponden a las películas para las que fueron creados, unas de alto nivel que aspiran a un tipo de arte, con grandes estrellas y partituras memorables, para ser vistas en la pantalla grande. Lo cierto es que, dice el autor, las películas no recaudan el dinero esperado en taquilla, muchas de ellas se estrenan

12

¹ [No estamos viendo sólo el declive de los Oscars. Estamos viendo el fin de las películas], Ross Douthat, “We aren’t just watching the decline of the Oscars. We’re watching the end of the movies”, *The New York Times*, 25 de marzo de 2022. NY.

en *streaming*, y si bien el público adulto que regularmente asiste a las salas disminuyó su presencia tal vez a causa del COVID, la aceleración tecnológica ha modificado la forma de ver y de asistir al cine.

Diálogos entre el cine y otros saberes nos permite hacer una pausa para pensar en estos asuntos, justo en el momento en que los acontecimientos de nuestra época nos han puesto a reflexionar sobre el mundo y la forma en que nos relacionamos. En estas páginas, las distintas dimensiones del cine, y su complejidad, permiten acercarnos a él desde su relación con otros saberes, oficios, campos de conocimiento y disciplinas con el fin de establecer convergencias y zonas de diálogo que generen nuevas ideas y formas de explicarnos nuestro presente, así como la posibilidad de entender un fenómeno que por su naturaleza nació como un arte social que indiscutiblemente nos atañe.

En 1911 Riccioto Canudo, considerado el primer crítico cinematográfico y autor de uno de los primeros textos teóricos, escribió su *Manifiesto de las Siete Artes*, publicado en 1914. En él acuñó el término de *séptimo arte* para definir al cine, al que consideró como un arte de síntesis total, en donde confluían: música, danza, escultura, literatura, pintura, y arquitectura. Reparemos en la siguiente cita:

Finalmente el “círculo en movimiento” de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama “Cinematógrafo”. Si tomamos a la elipsis como imagen de la vida, o sea, del movimiento —del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos— y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece claramente ante nosotros ² (Canudo, 1911, en Romaguera, 1993, 17).

Para Canudo el *Séptimo Arte* conciliaba las demás artes y las múltiples experiencias del ser humano. Los futuristas, por su parte, publicaron otro manifiesto en 1916: *La cinematografía futurista* y en él hablaban de la especificidad del cine “como un arte en sí mismo”,³ con sus propias características. Porque aun

² *Manifiesto de las Siete Artes*, 1914.

³ *La cinematografía futurista*, 1916.

cuando se nutriera del teatro, no lo copiaba. También aconsejaban tomar distancia de la fotografía incluso cuando su naturaleza era eminentemente visual.

El manifiesto futurista, escrito hace más de cien años, no ha perdido vigencia, tanto la historia del cine como la evolución del lenguaje cinematográfico, forman parte de estos elementos que se han enfatizado en mayor o menor medida en las diferentes corrientes cinematográficas y etapas de la historia; lo mismo, propician la reflexión en sus implicaciones sociales. Por poner un ejemplo, las luces y sombras del expresionismo alemán, recuerdan la opresión social de la Alemania de la posguerra, mientras que en esa misma época, la genialidad del montaje en los filmes de Eisenstein, nos recuerda cómo el cine de propaganda movía a las masas en la antigua Unión Soviética. Integrar y articular distintos elementos y saberes, por lo tanto, en el caso del cine, es parte de su esencia.

Vale la pena cerrar esta parte con el manifiesto futurista:

14

En el film futurista entrarán como medios de expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos. Será, pues, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, revoltijo de objetos y realidad caotizada. Ofreceremos nuevas inspiraciones a las investigaciones de los pintores que tienden a forzar los límites del cuadro. Pondremos en movimiento a las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura caminando hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos y lanzando un maravilloso puente entre la palabra y el objeto real ⁴ (Marinetti, 1916, [et.al.] en Romaguera, 1993, 22).

EL LIBRO Y SU ESTRUCTURA

El libro se compone de catorce capítulos en donde se establece un *diálogo entre el cine y otros saberes*, desde la especificidad de cada uno, pero también desde múltiples convergencias. Cada autor maneja lo inter, lo multi y lo transdisciplinario

⁴ *Ibidem*.

desde su propia perspectiva, unas veces está latente, y otras hay involucramiento o problematización sobre dicha discusión de forma directa, como es el caso de Carolina Buenrostro, autora del artículo, “Representaciones del feminicidio en la cinematografía. Apuntes desde la transdisciplinariedad”, quien desde la propuesta de Basarab Nicolescu, y desde la epistemología de la transdisciplinariedad, analiza distintas producciones cinematográficas sobre los feminicidios en Ciudad Juárez.

En todos los casos, cada uno de los autores tiene varios años reflexionando sobre el cine en función de su especialidad o viceversa. Partieron de su pasión o quizá su cinefilia, hasta volver dicha relación uno de los ejes de su investigación y gracias al profundo manejo de dos o más disciplinas, nos ofrecen una visión integrada con interesantes y novedosas aportaciones. Según las pautas de la investigación interdisciplinaria para sistemas complejos (García, 2014)⁵, el cine puede considerarse como tal, porque ofrece la posibilidad de que cada uno de los elementos que lo componen, se desintegre, y se estudie por separado desde sus propias leyes de organización, para después volver a reorganizarse. Esto es lo que el lector encontrará.

15

En los capítulos de esta obra, veremos que las dinámicas internas de los propios *saberes* o campos de conocimiento, lejos de estar aisladas propician interacciones, por lo que cada ensayo influye en el otro para ofrecernos una visión de conjunto que permite reflexionar sobre el cine en el mundo contemporáneo.

Cabe decir que aun cuando aquí se propone un orden de lectura, el lector puede acercarse a los distintos capítulos como lo desee. De una u otra forma, todos los textos están vinculados entre sí, y el cine, al final, es la suma de las partes. Lo que varía es el tipo de acercamiento; en algunos casos, los autores dan explicaciones amplias y abarcadoras que recorren la historia del cine, como por ejemplo: “Cine y filosofía: la escritura visual del movimiento como creación conceptual”, de Raymundo Mier; “Psicoanálisis \diamond Cine”, de Aliber Escobar o “Tintas de celuloideas: subjetividad y memoria en las historias de

⁵ Exposición del Dr. Rolando García - Investigación Interdisciplinaria de sistemas complejos, CEIICH, UNAM, 2014 [<https://youtu.be/bPWDI3STmso> consultado el 14-02-2022].

cine” de Gabriel Rodríguez; mientras que en otros, parten de aspectos muy particulares para explicar la relación entre el cine y un caso específico: “El sonido en el cine mudo de Morelia, un acercamiento desde la historia regional” de Minelli Campos o “Del teatro al cine. El héroe ante la epidemia en *Edipo rey* de Pasolini” de Araceli Soní y Darío González.

El libro inicia con el artículo “La significación orgánica del arte en el cine”, con la finalidad de dar énfasis a la relación originaria entre el cine y el arte que se mencionó con anterioridad y que de alguna manera ha sido un eje articulador de significados, discursos y formas cinematográficas. La autora, Alejandra Gómez, hace explícito este vínculo a través de ciertos momentos de la historia del cine y de la obra de grandes cineastas, poniéndonos ejemplos que dan cuenta de la relación dialéctica que existe entre el cine y el arte, así como de sus implicaciones sociales y culturales. Lo que comprueba, por ejemplo, al explicar la manera en que los temas de los muralistas, fueron llevados a la pantalla por el director Sergei Eisenstein a través de la película *¡Que viva México!* de 1922.

16

Con “Miradas al cine comunitario y a la creatividad colectiva desde la antropología del arte” de Juan Carlos Domínguez, se puede comprender el vínculo del cine con la antropología. Lo primero que hizo el cine como herramienta antropológica fue documentar la vida cotidiana de las personas. Recordemos que uno de los primeros documentales reconocidos de la historia fue *Nanuk, el esquimal* (1922), un docudrama, en el que el cineasta Robert Flaherty (1884-1951), mostró la vida de una familia de esquimales. Mucha tinta ha corrido desde entonces sobre si lo que mostró Flaherty fue el punto de vista occidental sobre los esquimales, o no, lo cierto es que el cine como recurso etnográfico es invaluable, y aunque ese documental es el que ha contado con mayor difusión y reconocimiento, desde principios del siglo xx, antes de ser llamado “cine documental” ya se filmaba lo que se conocía como “escenas de la naturaleza” en donde operadores y científicos viajaban por el mundo filmando tribus y lugares lejanos, como relata la socióloga alemana Emilie Altenloh de quien se hablará más adelante.

En el caso del artículo de Juan Carlos Domínguez, que reflexiona en torno a la relación entre el cine y la antropología, el autor dio una vuelta de tuerca y le pasó la cámara a las propias comunidades que se descubren, como él mismo

dice, “creadoras de sus propias nociones y prácticas de producción cultural muy distintas a las demandas de plataformas industriales”. Con este cambio de perspectiva realiza una exploración en torno al cine comunitario, anteriormente llamado cine etnográfico, desde la creatividad comunitaria, es decir, desde la capacidad que tienen las personas de actuar y transformar su propio mundo con un sentido estético emanado del trabajo horizontal.

En “Cine y filosofía: la escritura visual del movimiento como creación conceptual”, Raymundo Mier parte de la reflexión filosófica para explicar la naturaleza del cine y los efectos causados desde su aparición, consecuencia tanto de su esencia tecnológica, como de sus posibilidades subjetivas capaces de influir en el espectador de todas las épocas. Este proceso histórico, así como otras cualidades de la expresión cinematográfica, han sido objeto de distintas aproximaciones filosóficas a las cuales el autor nos acerca para desentrañar dicha relación. Menciona la importancia de los elementos narrativos y tecnológicos que el cine ha incorporado en su transformación, uno de los más importantes, el sonido.

Lo que nos lleva al siguiente artículo, “El sonido en el cine mudo de Morelia, un acercamiento desde la historia regional”, de Minelli Campos. Este trabajo es un estudio de caso que recuerda la microhistoria de Carlo Ginzburg, en la que un hecho histórico, aparentemente lejano, es parte de un fenómeno global y sirve para explicar la sociedad de una época. Resulta de sumo interés no sólo para la historia del cine silente mexicano, si no también porque a través de la reconstrucción que hace la autora, podemos percibir momentos de cambio de hábitos culturales y formas de sociabilidad en procesos colectivos, en este caso el fenómeno cinematográfico, como sucedió en otras partes del mundo.

“Tintas de celuloideas: subjetividad y memoria en las historias del cine” de Gabriel Rodríguez, es un diálogo entre numerosas voces que forman parte de la historia del cine y que conversan tanto con los autores de este libro, como con escritores, historiadores, críticos, etc., de la escena mexicana del siglo xx, sobre todo; mismos que plasmaron sus impresiones en los diversos medios de circulación de la época.

El autor se sumerge en archivos públicos y privados de los que rescata programas de mano, catálogos, muestras, que nos permiten conocer lo que sucedía

en la esfera pública, así como el tipo de películas que capturaban la atención de los espectadores pero que también influían en ellos. Razón por la cual es posible comprobar que el cine desde una perspectiva pedagógica siempre ha estado presente, lo que se comprueba desde otros ángulos en los ensayos: “La sociología del cine nació bajo la mirada de una mujer: Emilie Altenloh” de Isis Saavedra y “Cine y escuela. El elogio de la atención” de Marlene Romo.

En el primer caso, en la Alemania previa a la Primera Guerra Mundial, Emilie Altenloh, la primera mujer en realizar un estudio desde el punto de vista de la sociología del cine, relata cómo los reformadores del país teutón, tuvieron serias dudas respecto a los efectos psicológicos y morales de las películas en niños y adolescentes. Al grado de que en cierto momento y no sin una fuerte discusión pública, llegaron a prohibirles la entrada a las salas cinematográficas por la incertidumbre sobre las consecuencias. Entre otras de las muchas aportaciones de la autora, por décadas invisibilizada, está haber sido la primera en reflexionar, con una mirada sociológica, sobre la configuración de los hábitos culturales en el momento en que se creaban, por ejemplo, preferir la sala oscura a la sala iluminada, comer golosinas frente a la proyección, o convertir el acto de “ir al cine” en un ritual social.

18

En el segundo caso, Marlene Romo, expone el vínculo entre el cine y la educación desde una perspectiva fundamentalmente pedagógica. La autora reflexiona en la manera en que el cine se ha usado en el proceso de enseñanza-aprendizaje, a la vez que puede ser utilizado para la manipulación o con fines ideológicos. Para ella el cine “hace escuela” de la misma manera que abre ventanas para pensar el mundo al captar la atención del estudiante, su ensayo es una reflexión de ese proceso que a su vez cuestiona sobre su significado para la sociedad contemporánea.

“Psicoanálisis ◊ Cine” de Aliber Escobar, abre una nueva mirada a los estudios sobre el tema desde dos puntos de vista, el primero se refiere a que existe una “similitud entre analizar una película y a un paciente”, dice el autor; mientras que el segundo, es una amplia crítica de las publicaciones en torno a psicoanálisis y cine, tanto en su estructura y forma, como en su contenido. El texto es también una reconstrucción arqueológica, en tanto que recupera hechos fundacionales en la relación configurada entre ambos campos de conocimiento;

por ejemplo, esclarece el momento en que fue utilizada por primera vez la palabra “psicoanálisis”, precisamente, un año después de la primera proyección de cine realizada por los hermanos Lumière en 1895. Desde un conocimiento profundo del psicoanálisis, el autor dialoga con Freud, Lacan, Jung, Melanie Klein, entre otros, al mismo tiempo que expone algunas de las aportaciones más importantes de los psicoanalistas a los estudios sobre cine.

En el capítulo “Del teatro al cine. El héroe ante la epidemia en *Edipo rey* de Pasolini”, Araceli Soní y Darío González ponen en escena la compleja relación entre teatro y cine desde una mirada contemporánea. Cuando el cine empezó a narrar historias y a complejizar sus argumentos, fue común que los actores de teatro transitaran al nuevo medio. Durante el cine mudo, la formación dramática y la actuación por momentos histriónica y exagerada de los actores, resultó muy útil al cine, que, montado en rieles con lentes todavía incapaces de hacer grandes acercamientos, necesitaba transmitir emociones a los espectadores. El mismo histrionismo que más adelante, con los adelantos técnicos, los puso en desventaja.

Los autores recuperan esta discusión entre el teatro y el cine a través de *Edipo Rey* de Pier Paolo Pasolini, quien muestra que no sólo es posible generar un diálogo entre ambos, sino que pueden enriquecerse y complementarse dando como resultado una original obra cinematográfica. Lo argumentan desde los escritos de Sigfried Kracauer y André Bazan, ambos estudiosos canónicos de la teoría del cine.

Edipo Rey, obra clásica del teatro griego escrita por Sófocles, ha trascendido la historia desde hace casi 2500 años con gran éxito a partir de numerosas representaciones en el teatro, cine, ópera, novela, poesía, etc., dicen Soní y González, sin embargo, la mirada de Pasolini la renueva y la pone en un contexto actual como una invitación a reflexionar sobre nuestro presente y de paso nos recuerda la situación de pandemia que vivimos apenas en 2020.

En “Cine-ensayo, potencia interdisciplinar entre la forma fílmica y las humanidades”, Viridiana Martínez reflexiona sobre el ensayo en torno al cine, como una forma de escritura capaz de crear conceptos generadores de nuevas ideas. Parte del ensayo literario y de la construcción de este género en pensadores como Adorno o Lukács, y establece puentes con las formas cinematográficas

utilizadas por el cine capaces de producir conceptos y pensamientos desde lo *propriamente* audiovisual, como expresa ella misma.

“La danza en el cine mexicano: Una narrativa histórica, plástica y significantes en el cine de cabareteras y rumberas (1946-1954)” es un ensayo en el que Alberto Cabañas nos recuerda, una vez más, los manifiestos de principios del siglo xx señalados en esta introducción para recordar que la danza es otra de las artes que se sintetizan en el cine. En este capítulo el autor retoma a la danza como un discurso paralelo respecto a la estructura dramática del periodo cinematográfico abarcado. El cine de rumberas, un género de los años cuarenta y cincuenta, revisitado ampliamente por la historia del cine mexicano, es el escenario de los filmes de esos años a través de los cuales se puede obtener toda una mirada de la sociedad de aquellas décadas, así como del acontecer político y del contexto social y cultural de un país que se adentraba en la modernidad y por lo tanto en el crecimiento urbano.

20 El ensayo “Cines de América Latina: políticas públicas, producción y mercados (2000-2019)” nos trae de nuevo al siglo XXI y a la realidad compartida que tenemos con América Latina, en él Roque González analiza “distintos eslabones” de las políticas públicas cinematográficas recientes promovidas desde los años ochenta del siglo xx cuando se pusieron en práctica en todo el mundo las políticas neoliberales. Para ello utiliza los conceptos de neofomentismo y fomentismo, de los que se sirve para explicar la situación producida a partir de los estímulos gubernamentales de fomento al cine, otorgados desde la década de 1990. En el caso de México la instrumentación de políticas neoliberales trajo como resultado grandes cambios políticos y económicos en la industria cinematográfica en ese mismo periodo, cuando se llevó a cabo el desmantelamiento de ésta y fueron vendidas las empresas paraestatales que sostenían el aparato industrial configurado varias décadas atrás, lo que provocó que la cadena productiva (producción-distribución-exhibición) que la mantenía en funcionamiento se rompiera. La situación descrita y el fomento al cine a partir de los estímulos posteriores que explica Roque González Galván para América Latina sirve para comprender, a su vez, el devenir de las producciones fílmicas nacionales, y las razones por las que la exhibición del cine mexicano continúa menguada (Saavedra, 2007).

El libro cierra con el catálogo gráfico de los artistas visuales que ilustraron la apertura de cada ensayo, en “Diálogos entre el cine y el grabado”, más que emprender una disertación escrita desde su mirada artística, Guadalupe Rosas Zambrano y Francisco Antonio Ledesma López nos ofrecen un panorama secuencial de las imágenes que realizaron para los trabajos lo que incluyó técnica, medida y desde luego título. Ahí también nos asomamos a un breve acercamiento curricular de los dos autores. El reto fue lograr un equilibrio visual con cada ensayo desde la plástica. Fueron acercamientos libres, no literales, a partir de la lectura de sus textos y de que el tiraje del libro impreso sería a una tinta.

UNA BREVE CONCLUSIÓN

Si pudiéramos imaginar los capítulos de este libro como nodos ubicados en un espacio multidimensional, podríamos construir una rica red de conceptos y experiencias mediante el hilo conductor que los vincula: el cine. Invitamos al lector a adentrarse en su lectura.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, ALAIN, (2014). *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Editores, Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- CANUDO RICCIOTTO, (1911). “Manifiesto de las Siete Artes” en Romaguera, Joaquim i Alsina Homero (eds.) (1993) *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- CILLIERS, PAUL, (1998). *Complexity and postmodernism, Understanding complex systems*, London, Roudlege.
- Couturier B. Marcela, (2015). *Sistemas complejos*, documental, México, Facultad de Artes y Diseño, UNAM - Centro de Estudios Cinematográficos, UNAM [<https://youtu.be/1C-CXfFSkr6g> consultado el 15-02-20].
- GARCÍA ROLANDO, (2014). Exposición del concepto de “Interdisciplinariedad y sistemas complejos”, CEIICH, UNAM [<https://youtu.be/bPWDI3STms0> consultado el 20-02-20].
- HACKING IAN, “The Complacent Disciplinarian” en [hacking-complacent-disciplinarian.pdf-WordPress.com consultado el 5-04-22].
- Marinetti, Filipo Tomaso; Corra, Bruno; Settimelli, Emilio; Ginna, Arnaldo; Balla, Giacomo; Chiti, Remo, (1916). “La cinematografía futurista” en Romaguera, Joaquim i Alsina Homero (eds.) (1993), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid.
- Saavedra Luna, Isis (2007). *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana (1989-1994)*, México, UAM-X.



Doctora en Historia del Arte. Investigadora independiente.

LA SIGNIFICACIÓN

orgánica del arte en el cine

Alejandra Gómez Camacho

25

RESUMEN

El presente texto pretende explorar al medio cinematográfico como un contenedor de arte total entendiendo que tal representación es simbólica y por lo tanto infinita y propositiva para lograr el significado más profundo del discurso de cada filme.

Se manifiesta la importancia que ha tenido la representación de las obras de arte en el cine desde la invención del mismo hasta la época actual con una selección de cintas icónicas de los grandes directores de la cinematografía universal que nos ofrecen parámetros para reflexionar acerca de la fusión de luz-sombra y perspectiva del lenguaje cinematográfico y su relación espacio-temporal con obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas que se muestran en las películas seleccionadas para penetrar en el simbolismo propuesto por los creadores elegidos para este trabajo: Georges Méliès, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Emilio Fernández y Ruben Östlund fueron la pauta para elaborar este artículo.

PALABRAS CLAVE: Arte, lenguaje cinematográfico, iconografía.

ART and its organic significance in cinema

26

ABSTRACT

This text explores the cinematographic medium as a container of total art, that is, as a symbolic representation that is infinite and purposeful in order to achieve the deepest meaning of each film.

The importance that the representation of works of art has had in cinema since its invention to the present time is made evident through a selection of iconic films by the greatest film directors. Such films provide the parameters to understand the fusion of light-shadow, its film language and its space-time relationship with visual, sculptural and architectural works of art. These are shown in the selected films in terms of the symbolism proposed by the film creators included in this text: Georges Méliès, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Emilio Fernández and Ruben Östlund.

KEYWORDS: Art, film language, iconography.

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente artículo es mostrar que el cine es el arte “en el arte” cuyas ramificaciones siempre están vinculadas entre sí en la búsqueda de significados. En este sentido forman un vínculo indisoluble.

Para llegar a la idea formulada elaboro una ruta crítica acerca de algunos directores de cine que nos han dejado de manera más evidente que dentro del discurso cinematográfico, el arte es una de las estructuras que en la narrativa se vuelve fundamental.

No se escribirá a profundidad de cada uno de los filmes que aquí se toman sino de ciertos momentos interesantes a partir de los cuales podemos inferir la búsqueda narrativa de estos directores entre el arte elegido ya sea pictórico, escultórico, arquitectónico en su propuesta cinematográfica. Se deja de lado la música, elemento de arte importantísimo que merece un tratamiento especial, que además es parte de la esencia del artículo *Cine y sonido* incluido en esta obra. Para demostrar que el arte es parte de la narrativa que construye los significados, la ruta se basa en una exposición conceptual que no sigue un orden lineal ni cronológico, sino un pequeño recorrido por momentos icónicos de algunos de los grandes creadores cinematográficos. No se pretendió formar un álbum de estampas ni disertar sobre ellas a partir de tenerlas a la vista, se apela a la imaginación o incluso a la memoria cinéfila de los lectores para que dialoguen con este trabajo a partir de sus propios recuerdos o incluso sientan el impulso de ver alguna de las cintas si no han tenido oportunidad de hacerlo.

27

***THE SQUARE* Y ALGUNAS LECTURAS SOBRE EL ARTE CINEMATográfico**

Puesto que la clave de la relación del arte y el cine es la búsqueda de significados empezaré mi disertación a partir del vanguardista enfoque planteado en *The Square* (Östlund, 2017) a propósito de la necesidad inmanente de perseguir un *encuadre*. Como seres incompletos necesitamos “un marco” que ponga los

límites necesarios para sobrevivir en esta jungla de la vida, paradójicamente, llamada sociedad, es decir, “la civilización”. Nos encontramos ante la súplica metafórica de los límites; un marco dentro del cual podemos sublimar las más aberrantes pasiones, los límites que exaltarán nuestro ser en el mundo; y, claro, es esta la idea descarnada de nuestra necesidad del arte en primera instancia, la necesidad emocional de la expresión.

El arte implica de manera medular la aceptación de la otredad, de la alteridad, de lo inasible, de la permanencia y la trascendencia, y de alguna manera de lo inmortal. Sueño imposible y perenne. El cine es arte y justamente queda en el marco de la pantalla, la representación de los contextos que son sujetos de interpretación hermenéutica: imagen y sonido, luz y sombra. El arte total permite una exploración más orgánica ya que retoma los elementos artísticos que cada puesta en escena requiera. Por lo tanto, cuando en el majestuoso escenario de Ruben Östlund se plantea el enfrentamiento con “el salvaje”, el temor se apodera de los elegantes comensales, no en vano, la escena tiene lugar en el punto más sofisticado de la significación del refinamiento, es decir, del entrenamiento social: el comportamiento en la mesa como la manipulación de una serie de instrumentos para llevar el alimento a la boca, el conocimiento de una serie de envases de vidrio de la factura más fina posible para tomar los succulentos vinos, y el mono salvaje, aquella alteridad espantosa que no deseamos ver, escondida dentro de las más recónditas profundidades de nuestro ser, justamente Östlund lo plantea en este ritual cuando Oleg (Terry Notary) a través del *performance* cumple con la amenaza latente que desde su gran imagen en la pared acecha a Christian (Claes Bang).

Christian es el protagonista de la obra, curador de arte de uno de los museos más importantes de Estocolmo. Su mundo es ese recinto donde lo que se define como arte está dentro de los límites del encuadre, y el enfoque del director siempre nos lleva a las constantes rupturas existenciales que hacen que Christian se salga de sus límites.

A partir de la irrupción de Oleg que destruye el escenario perfecto del recinto: los artistas, los millonarios mecenas, los curadores, los intelectuales quienes con galas suntuosas son sometidos y “obligados” a defenderse porque el temor se ha apoderado de todos. No hay manera de que la concordia

o el entendimiento surjan, simple y sencillamente se crea una atmósfera en la que pareciera que alguien debe morir. En este sentido el arte conceptual nos lleva al origen de la representación, como espectadores reconocemos la integración simbólica que ha estado presente desde el origen del arte mismo y su inseparable vínculo con el cine desde que este lenguaje surgió como la narrativa más compleja: imágenes en movimiento.

Desde los primeros años del siglo xx, poco tiempo después de su invención, el nuevo medio quedó totalmente imbricado con el lenguaje artístico de la época en una especie de simbiosis que no se rompería jamás. Es decir, la primera relación con la idea de una búsqueda artística viene de la narrativa que justamente toma del arte literario, la adaptación de los argumentos de las grandes novelas clásicas, practicada desde el cine silente. Así, en la búsqueda de la representación de temas, la nueva narrativa retoma las formas del arte pictórico, arquitectónico, en un nuevo escenario y sólo en ese nuevo arreglo espacio-temporal se convierte en la nueva significación artística, desde las bases que la fotografía había establecido. De esta manera surge la necesidad de un tipo de representación de lo cotidiano: calles con tiendas, escaparates, la ciudad; el mundo urbano, la calle como articulador de la vida social, las fábricas, desde el enfoque del arte.

Puede decirse que participamos de un clímax visual de la manera de ver del siglo xix que resignifica los modelos artísticos conocidos en prácticamente todas sus manifestaciones, que participa de manera fundamental en la gran ruptura conceptual englobada en las vanguardias artísticas¹; por lo tanto la representación cinematográfica es una dialéctica constante pasado/presente (García, 2005, 153-163). Es decir, resulta difícil entender un filme sin alguna referencia de la historia del arte, por eso nos remitimos a ejemplos que considero representativos para dicho planteamiento.

El término “vanguardia artística” puede conducirnos al impresionismo y el surrealismo como etapas previas al expresionismo, sin embargo sólo

¹ No nos detendremos a elaborar la compleja y apasionante historia de las vanguardias artísticas, para el objetivo de este trabajo retomaremos elementos que creemos fundamentales para vincular el cine con el arte.

abarcaremos algunas referencias que sugieren estos movimientos, porque el arte nunca implica una manifestación absoluta ya que toma elementos artísticos de etapas previas para las propuestas novedosas. En términos más coloquiales se puede decir que nunca es posible eliminar de nuestra configuración mental algún elemento de “lo conocido”.

“Vanguardia alude al conjunto de movimientos, escuelas, tendencias, o actitudes que durante las primeras décadas del siglo xx se rebelaron agriamente contra la tradición artística occidental, en particular contra un humanismo aburguesado cuyo origen se remonta al Renacimiento y contra el imperio de la razón cuyo auge data de la Ilustración del siglo xviii, pero cuyo adocenamiento y convencionalismo era más reciente” (Sánchez, 2004, 15). La fusión entre cine y arte no sólo se da porque los artistas de la Vanguardia se propongan convertirlo como tal, sino que desde los otros experimentos que retoman la fantasía y trucos para la realización de espectaculares puestas en escena, también se manifiesta el arte. El carácter popular y democrático del medio cinematográfico fue justamente lo que impedía que se le ubicara como “arte”, término acuñado con cierto elitismo que tardó en “acoger al cine”.

30

Las primeras dos décadas del siglo xx registran la mirada de los artistas hacia este medio novedoso que les abrió puertas ilimitadas. Por ejemplo, “Picasso había fraguado la idea de utilizar el cine para representar el movimiento... En ningún caso el cine era concebido como algo independiente sino como un conjunto de potencialidades que, unidas a las artes tradicionales, generarían nuevas formas expresivas” (Sánchez, 2004, 31). Es importante destacar que la influencia de las vanguardias artísticas buscaba medios de expresión, y tales medios son los que influyeron en los creadores cinematográficos que “concibieron las exposiciones como parte de sus ideales culturales y sociales. Los movimientos de vanguardia comenzaron a inaugurar nuevas formas de percepción para el espectador” (Lizondo, *et al.* 2012, 237).

Como sabemos el campo teórico fue muy importante a través de los manifiestos, pero en el área práctica “en las investigaciones sobre las nuevas relaciones entre obra-espacio y los nuevos códigos perceptivo-visuales, la obra se trasladó del plano de la pared a la tridimensionalidad del espacio” (Lizondo, *et al.* 2012, 238).

A PROPÓSITO DEL MOVIMIENTO EN LOS PIONEROS DEL CINE

Si el concepto de “movimiento” no hubiera sido una premisa fundamental de principios del siglo xx, seguramente la ciencia, la tecnología y el arte no habrían avanzado con los pasos inconmensurables que marcaron el siglo pasado y lo que va del actual. El cine experimental de Hans Richter (1888-1976) marcó una tendencia hacia la representación con sus películas abstractas de las emociones en movimiento alejadas de las imágenes de la realidad.² En 1929 Dziga Vertov (1895-1954) en *Hombre con cámara*³ hizo del registro de la vida urbana de San Petersburgo y de Moscú, un arte sublime: “usar la cámara como un ojo filmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.”⁴

Vertov estaba en la búsqueda de un cine cubista y abstracto como evolución lógica del arte plástico que generara ritmos visuales. Cuando afirmó: “Declaramos que las películas antiguas, basadas en el romance, las teatrales y similares, son mortalmente peligrosas, contagiosas”⁵, aceptaba el impacto emocional y profundo que el arte cinematográfico provoca; y nos parece que implícitamente profesaba su admiración hacia los grandes pioneros del nuevo medio Georges Méliès y David Wark Griffith.

Georges Méliès (1861-1938) ya había creado la ilusión visual. Era un artista, dibujante, creador de decorados, amante del teatro y de la magia. Los decorados

² Hans Richter, pintor nacido en Berlín, Alemania, experimentó con diversas técnicas y materiales antes de adentrarse en el cine con *Ritmo 21* (1921) mostró la interpelación del cine con las artes, (película 35 mm transferida a video, b/n), The Museum of Modern Art, New York, 1937.

³ Dziga Vertov, *Chelovek s Kino-apparatom (Man with a Movie Camera)*, 1929, *MoMA Highlights: 375 Works from the Museum of Modern Art, New York* (New York: The Museum of Modern Art, 2019).

⁴ Recuperado de: The Fralin Museum of Art at The University of Virginia [https://collection.museum.virginia.edu/objects-1/info/2295 consultado el: 10-05-22].

⁵ “We proclaim the old films, based on romance, theatrical films and the like, to be...mortally dangerous! Contagious”, Dziga Vertov en “Chelovek S Kinoapparatom (The Man with the Movie Camera),” en *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2013, p. 92.

dominan la película al centrarse la cámara sobre ellos. Con independencia de la novedad de sus efectos especiales, podemos ver que el arte pictórico y arquitectónico, así como el diseño de los vestuarios estaba presente en su trabajo.

D.W. Griffith (1875-1948) considerado el padre del cine, aplicó el arte en todas sus manifestaciones. En primer lugar en la traducción de la narrativa literaria a la de las imágenes, asimismo, en sus producciones elaboró escenarios y telones que dejaban sin habla al espectador. Es importante destacar que no podemos mencionar a estos directores como ajenos a las manifestaciones artísticas del periodo finisecular.

Observamos que quedaba establecida la fascinación tecnológica de los constructivistas y futuristas, pero también que los cineastas pioneros estaban más que interesados en la manera en la que la cámara podía captar las imágenes, en los fenómenos de la óptica y de la representación.

32 En Francia Fernand Léger (1881-1955) con Dudley Murphy (1897-1968) como director de fotografía le ofreció a Man Ray (Emmanuel Radnitzky, 1890-1976) quien se encontraba en su etapa temprana parisina como fotógrafo dadaísta y surrealista, una colaboración en este filme para las primeras fotografías, así realizaron el increíble *Ballet mécanique*⁶ en 1924, “un film abstracto de objetos en movimiento con música de George Antheil... [en el que] un hombre moderno registra cientos de emociones sensoriales con sus impresiones como un artista del siglo XVIII.”⁷ Mientras tanto su contemporánea Germaine Dulac (1882-1942), miembro de la vanguardia francesa, llamada Escuela Impresionista, tenía pasión por la búsqueda de la imagen en movimiento y por descifrar la especificidad del cine a partir del contexto artístico. Colaboró con textos en *Cahiers du Cinéma* y en *Cinégraphie*. Tampoco podemos dejar de lado que en la Escuela Impresionista se encontraba también Jean Epstein (1897-1953) cuya mayor influencia fue la pintura impresionista en el reflejo de las emociones⁸. Por

⁶ Película muda, 35 mm, b/n, 12 min, 1924, Colección MoMA

⁷ Fernand Léger, cit. por Jodi Hauptman, “Imaging Cities”, in Fernand Léger, Carolyn Lancher, The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 75.

⁸ Asimismo tenemos a Marcel L´Herbier (1888-1979) en *El dorado*, 1921, que destacó por la emotividad de las historias y a Jean Renoir por ciertos elementos impresionistas en *Naná*, 1929.

último hay que señalar que Luis Buñuel (1900-1983) trabajó con Epstein antes de realizar *El perro andaluz* (1929).

ARTE Y VANGUARDIA EN DISTINTOS DIRECTORES DEL CINE PIONERO

En el manifiesto *La cinematografía futurista* de 1916 firmado por F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Gianna, Giacomo Balla y Remo Chiti el “cine se presentaba como la consumación de las utopías maquinistas y el ámbito de una sinfonía poliexpresiva: pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonarruidos + arquitectura + teatro sintético” (Sánchez, 2004, 31). En este manifiesto se enfoca al cine como “el arte definitivo”, es decir como el arte del futuro.

Hacia 1920 la producción cinematográfica florecía a grandes pasos en América, Europa y Australia, los directores cinematográficos deseaban cada vez realizar películas más ambiciosas. El cine fue problema central en las discusiones intelectuales acerca de su cualidad como nuevo arte, porque “mientras se desarrollaban estos debates, los cineastas de mentalidad independiente que trabajaban fuera del Studio System, así como los artistas visuales emprendedores, abordaban la tecnología cinematográfica con diferentes visiones y creaban arte”.⁹

Por aquellos años Fernand Léger, Marcel Duchamp y Man Ray entre otros tomaron al cine como parte fundamental de la vanguardia al enfocarse en la forma e intentando formular filmes semi-abstractos al intercalar imágenes y textos fragmentados. Los artistas usaron el montaje y el *assemblage*,¹⁰ para

⁹ “While these debates were taking place, independently minded filmmakers working outside of the studio system, as well as enterprising visual artists, were approaching motion picture technology with different visions—and making art.”, “Experimentation in Film / The Avant-Garde”, Museum of Modern Art, New York, moma.org

¹⁰ Expansión del lienzo hacia la tridimensionalidad a partir de la unión de materiales y objetos comúnmente ajenos al terreno artístico, hay varios tipos para su realización. A Picasso se le conoce como el artista que introdujo esta técnica, *Les techniques de L'art*, (Jean Rudel, 1999, 26).

desarrollar narrativas bajo complejos traslapes del tiempo, a locación y acción. También experimentaron con la narrativa al intercalar *stills* de las propias películas y escenas tomadas con diferentes estilos, asimismo en Alemania y en la Unión Soviética pintores y cineastas experimentaron con el montaje fracturando y superponiendo escenas.

El expresionismo¹¹ alemán fue otro movimiento fundamental en la fusión de cine y arte con la transmisión de las emociones y el mundo interior a la pantalla cinematográfica. Consideremos la manera de configurar en 1920 a *Das Kabinett des Caligari* de Robert Wiene (1873-1938) con decorados pintados por Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann que integraron la luz propia en las pinturas que dotaron a la película de una estética irreal: atmósferas asfixiantes, iluminación muy contrastada en claro oscuro, sombras pintadas en los decorados con perspectivas falsas para eliminar el realismo, maquillaje muy marcado y planos muy estáticos sin movimientos de cámara.

34 Hay coincidencia plena con Sánchez-Biosca cuando se refiere con estas palabras a las corrientes plásticas: “Da la sensación de que estas formas pictorizantes excluyen cualquier complemento o prolongación imaginaria del espacio más allá de los confines del encuadre; de ahí su hermetismo y clausura figurativa” (Sánchez, 2004, 47). La idea está vinculada al punto de partida del presente texto: “el cuadro y el encuadre”. Es decir: “El aspecto plástico de *El gabinete del Dr. Caligari* exhibe una intensidad hermética inusitada en cada plano como si se tratara de un cuadro resistente a toda fragmentación inmune al montaje” (Sánchez, 2004, 53).

Con respecto a la Unión Soviética se tomó de ejemplo a Sergei Eisenstein (1898-1948) como uno de los exponentes de la vanguardia y la relación intrínseca entre pintura y cine. Cabe resaltar que se doctoró en Historia del Arte, además de realizar otros estudios de ingeniería y arquitectura. En su conocido ensayo “Montaje de atracciones” fundamenta la forma en la cual los espectadores deben ser sometidos a estímulos de acción psicológica y

¹¹ En este apartado sólo se hará referencia al expresionismo como concepto cinematográfico, aunque vale la pena señalar que no se puede dejar de lado la herencia que el cine recibió de la pintura expresionista.

sensorial por medio de mecanismos de montaje con el fin de provocarles un choque emotivo. Para los fines de este artículo se hará referencia a la influencia del muralismo mexicano en *¡Qué viva México!*, 1932. Sobre esta película Eduardo de la Vega menciona que “muchos de los textos escritos a lo largo de su carrera artística contienen alusiones a la obra de grandes maestros de la pintura: Cimabue, Da Vinci, Durero, Daumier, Goya, Ensor, Van Gogh, Magnaso, Rubens, Holbein y las complejas estilizaciones del Greco, a quien llegó a considerar como precursor del montaje cinematográfico” (De la Vega, 1997, 12).

Eisenstein llegó a México en 1930 para filmar un documental que se llamaría “De viaje” y se rodaría entre los tres y cuatro meses, pero el equipo soviético se quedó catorce. El cineasta contó con la ayuda de Best Maugard, así como la de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Frida Kahlo y Carlos Mérida a quienes consideró sus fuentes de inspiración visual.

Los temas de los muralistas fueron llevados al cine por el director¹² en *¡Qué viva México!*¹³ Además de las influencias de la fotografía del momento, mencionaremos esta producción sólo por su relación con el arte mural mexicano. De la Vega y De los Reyes coinciden en que Diego Rivera fue una influencia fundamental para el desarrollo del paisaje iconográfico que Eisenstein logró. Asimismo, coinciden en la influencia de Siqueiros con “Entierro de un obrero” también llamada “Entierro del obrero sacrificado en honor”, realizada en homenaje a la muerte del líder socialista yucateco Felipe Carrillo Puerto. Al respecto Eisenstein afirma: “Siqueiros es la mejor prueba de que un pintor verdaderamente grande [posee] ante todo una gran concepción social y una convicción ideológica” (De los Reyes, 2006, 135).

Configurada en seis partes “Prólogo”, “Sandunga”, “Maguey”, “El milagro”, “La soldadera” y “Epílogo” esta producción es una muestra de la migración

¹² De la Vega menciona un ensayo que Eisenstein escribió en Riga hacia 1935 en el cual el director habla de la influencia de los muralistas en su película, así como una carta que le escribió a José Clemente Orozco en el mismo año y a quien no pudo conocer personalmente (De la Vega, 1997, 47). De acuerdo con Aurelio de los Reyes, Eisenstein “ni en Los Ángeles ni en Nueva York mostró interés por conocer a José Clemente Orozco...” (De los Reyes, 2006, 75).

¹³ Para profundizar en torno a la historia de la filmación de esta película (De los Reyes, 2006).

visual de las imágenes que tuvieron origen en el arte pictórico, fueron registradas por el fotográfico¹⁴ para después ser reinterpretadas en el cinematográfico. No obstante, y a propósito de flujos y migraciones visuales, queremos hacer énfasis que en este filme no sólo se encuentra presente la Escuela Mexicana de Pintura sino también la obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Aunque De la Vega y el Dr. Aurelio de los Reyes ven la obra de Orozco en la representación de los franciscanos, la autora observa más la influencia del pintor español.¹⁵

VÉRTIGO¹⁶ (1958) Y LOS PÁJAROS (1963) **ALGUNAS ESCENAS**

36

Tomemos ahora dos ejemplos de uno de los más grandes cineastas de la historia del cine, Alfred Hitchcock (1899-1980). Se considera que sin las propuestas de las vanguardias, del simbolismo y de las rupturas que durante la primera mitad del siglo xx se dieron en toda la escena plástica, probablemente el resultado del cine de Alfred Hitchcock hubiera sido completamente distinto.

En 1942 el arquitecto Frederick Kiesler (1890-1965) diseñó un mecanismo para la obra de su amigo Marcel Duchamp *Boîte-en-valise* (*Caja en maleta*) (Shapira, 2020, 136) obra que enfatiza la idea del artista que mira como un eterno viajero¹⁷. Se trataba de un dispositivo amplificado de la obra original que se rotaba por medio de una manivela instalada en la *Kinetic Gallery*. Cabe destacar

¹⁴ La mayoría de las obras murales fueron conocidas por Serguei Eisenstein gracias a las fotografías que Edward Weston (1886-1958) realizó de las mismas.

¹⁵ Para las obras mencionadas en este apartado ver Francisco de Zurbarán, *San Francisco contemplando una calavera*, 1633-35, Museo Thyssen-Bornemisza; F. Zurbarán, *San Francisco en meditación*, 1639, The National Gallery, Londres; José Clemente Orozco, *San Francisco consolando a indígena*, 1926, Colegio de San Ildefonso.

¹⁶ Alfred Hitchcock (1957).

¹⁷ Ver la fotografía de Berenice Abbott (1898-1991), *Kinetic Gallery: Viewing Mechanism for Marcel Duchamp "Boîte en valise"*, The Fralin Museum of Art, At The University of Virginia, <https://collection.museum.virginia.edu/objects-1/info/2295>

que en ese momento se enfatizaba la importancia del espacio museográfico como plataforma expositiva; es decir, con un sentido de la armonía integral.

Cuando observamos la entrada de *Vértigo*, los diseños que muestran el ojo, los espirales, tienen una relación directa con estos experimentos visuales. Esta máquina para “ver” se presentó en una exposición que fue paradigmática, organizada por Peggy Guggenheim para la inauguración de su galería Art of This Century cuya atmósfera fue también diseñada por Kiesler, quien se había ganado prestigio por la construcción de sus ambientes que estaban en concordancia con El Lissitzky (Lázár Márkovich Lissitzki 1890-1941), los constructivistas y los diseños de los artistas de la Bauhaus: Mies van Der Rohe (1886-1969), Lilly Reich (1885-1947), Walter Gropius (1883-1969), entre otros. Podemos decir que en este momento el significado de “exposición” migra de la barrera del espectador a la fusión de la experiencia. El sentido del término “exposición” se transformó en continuación de la obra de arte, una especie de simbiosis. Ahora, el escenario *per se*, se convertía en un contenedor de significado.

Enfatizamos que Kiesler era un cinéfilo, por lo que resulta muy interesante observar que Hitchcock hace referencias a la manera conceptual y vanguardista de un artista visionario al que claramente tiene presente, no en vano es un arquitecto y un artista experimental. La arquitectura, asimismo, es un símbolo fundamental en la filmografía *hitchcockniana*. Probablemente en ninguna de las dos producciones mencionadas en el subtítulo encontremos secuencias sin arte.

En *Vértigo*, basada en la novela *D'entre les morts* de Pierre Boileau (1906-1989) y Thomas Narcejac (1908-1998), tenemos un intenso diálogo entre el arte pictórico, el arquitectónico y el de la moda como un *leit motiv* en el cual se enmarca la trama para fundir las pasiones de los personajes.

La película empieza con la pesadilla de John Scottie Ferguson (James Stewart), un detective que padece acrofobia y sin la arquitectura fantástica que nos muestra la enfermedad de Scottie el impacto emocional, no sería el mismo. El lenguaje cinematográfico queda construido en esta imbricación que culmina con la caída al vacío. El movimiento que conduce a la muerte existencial. Pero sobrevivió y en la siguiente escena lo vemos llegar a la casa-estudio de su exnovia

Marjorie *Midge* Woods¹⁸ (Barbara Bel Geddes), mujer a la que recurre como si fuera su “madre”; lo consuela, lo arropa y lo cela.

Midge, no tiene un trabajo ordinario, es una diseñadora de *brassieres* (ropa femenina que alude a la maternidad y al erotismo por igual) una artista, una pintora que experimenta con diversas formas de expresión. Asimismo hay secuencias del estudio en el que se aprecia como figura central a una *madonna* y otro cuadro secundario, apenas perceptible, de una mujer joven seductora.

Con escenas como ésta el director nos introduce con fascinación por la arquitectura, la pintura y el diseño de moda como símbolos de la trama. Mediante el gran ventanal vemos la ciudad del otro lado, enmarcada justamente como cuadros artísticos que funcionan como contrapunto entre la intimidad y el exterior, los edificios. Parece una solución erótica del director a partir de la propuesta artística de no crear intimidad. Además de los elementos mencionados, Hitchcock nos ofrece otros más sutiles como el *brassiere* sobre el que está trabajando Marjorie que sobresale de un pedestal que en la parte superior tiene un arnés de alambre grueso que le da soporte y tensión, rígido como una escultura. Mientras lo muestra afirma que se trata de una obra revolucionaria: “sin tirantes en hombros o espalda pero que hace todas las funciones que un *brassiere* debe hacer. Funciona como un puente voladizo... lo diseñó un ingeniero aeronáutico... en su tiempo libre”. Y Scottie se atreve a tocarlo pero sólo con el bastón. El puente voladizo nos remitirá irremediamente al Golden Gate.

38

Ahora cambiemos de locación y de escena: Scottie entra a la gran oficina de su antiguo amigo, Gavin Elster (Tom Helmore), convertido en potentado de la construcción de barcos. De la misma manera que la secuencia anterior, la pintura, la litografía y la ventana son elementos clave, marcos que nos enlazan a otras atmósferas.

La oficina cuenta con tres grandes espacios, el principal donde se ubica el escritorio de Elster. Allí y en constante vínculo con la pintura al óleo de un barco en las aguas turbulentas del mar que se encuentra en la pared rodeada de otras pinturas sin mucha relación entre ellas, destaca un cuadro pequeño

¹⁸ Scottie también se refiere a Marjorie como Midge en sentido afectivo.

que podría representar unas ruinas arqueológicas. También reaparece el gran ventanal por el que se aprecia el incesante movimiento de las grúas del astillero, todo soportado en los encuadres. En el área contigua, Scottie se detiene a mirar una litografía que dice al calce: “San Francisco 14 July 1849”. Este encuentro es decisivo puesto que Elster le pide a Scottie investigar a su esposa, quien sufre una especie de “posesión”. Scottie, incrédulo acepta el trabajo. La conocerá a la distancia esa misma noche en el elegante restaurant Ernie’s.

Apreciemos algunos aspectos de esta secuencia: La mirada de Scottie se posa sobre la espalda de la hermosa mujer que acompaña a Elster, la misteriosa esposa es Madeleine (Kim Novak), el lujoso vestido verde deja media espalda al descubierto, resaltando el rodeo del chongo que integra al espectador con la sensación del vértigo inicial. Ella se coloca la estola y al caminar pasa junto a él, quien se encoge de hombros en la barra para no ser visto por la mujer que va a investigar. El lujoso vestido que domina la escena logra opacar a los grandes arreglos florales que la cámara subjetiva nos mostró antes de encontrarnos con Madeleine.

Al día siguiente la espera a la salida de su departamento y enfundada en un elegante traje gris, la misteriosa y bella mujer se detiene en una florería. El encuadre que escoge Hitchcock es perfecto: flores de colores vibrantes, contrastan con la formalidad del traje del personaje femenino. Ella sale con un pequeño ramo.

Siguiente parada: Misión de Dolores. A la distancia Scottie descubre que Madeleine camina hacia el cementerio de la misión pero no deposita el ramo allí. Después dirige su automóvil al Palacio de la Legión de Honor, un museo al que ella acudía con frecuencia en este estado “extraño”. Cabe destacar la importancia artística de “las flores” ya que configuran un elemento iconográfico fundamental a lo largo de toda la narración, desde la escena del estudio de Midge. En dicho estudio hay un gran arreglo de flores blancas, junto a su restridor que también se orienta hacia la ventana. La planta de hojas verdes se encuentra a espaldas de Midge en vínculo con la representación de la mujer que desea lo carnal, como si fuera un anhelo interior del personaje. Después los grandes arreglos de Ernie’s, así como la puesta en escena cuando Madeleine llega a la florería.

En el momento en el que Scottie llega al museo, el cineasta nos muestra uno de los elementos clave en su lenguaje cinematográfico, el recurso arquitectónico que no puede definirse de otra manera salvo magistral: el individuo, el ser común, siempre se verá pequeño ante la inmensidad de los monumentos. Así vemos a Scottie llegar al Palacio de la Legión de Honor, figurando como ser diminuto ante el hermoso edificio construido para conmemorar a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial hacia los años veinte.

Mientras busca a Madeleine en el museo, Alfred Hitchcock logra en sólo tres segundos una virtuosa síntesis de la esencia y profundidad psíquica de su protagonista. En una toma fija observamos a Scottie entre un par de óleos que representan personajes masculinos. En el primero, se encuentran tres pequeños quienes, por su refinado atuendo, delatan su origen noble. Cuando la cámara se detiene sólo vemos a uno de los niños que queda a la derecha de Scottie y del lado izquierdo, a un aristócrata con su abigarrado traje y gran peluca blanca. Curiosamente son símbolos de personajes débiles que aluden a cierta dependencia. El pequeño, se aprecia como un ser muy arreglado, sobreprotegido, y el hombre, un individuo asexuado, refugiado dentro de las paredes seguras de un palacio. En ese magistral plano, Scottie entonces se convierte en la tercera obra de arte, un cuadro o una estatua, en perfecta armonía con los que lo flanquean. Hitchcock reúne y fusiona así cuatro expresiones artísticas: fotografía, pintura, escultura y moda¹⁹ envueltas en la indispensable música para sembrar en nuestra consciencia la definición de un personaje blindado dentro de sus temores a la sexualidad y a los “peligros” latentes en la figura femenina como ser erótico.

Desde ahí Scottie descubre que el curioso ramo que lleva Madeleine es idéntico al que se encuentra en el cuadro frente al que se sentó ella a observarlo. También descubre el mismo roleo del peinado. Aquí la pintura es el centro del

¹⁹ El vestuario fue diseñado por Edith Head (1897-1981), gran artista de la moda. Entre 1949 y 1973 diseñó los vestuarios de las actrices más connotadas de Hollywood, entre las que podemos mencionar Audrey Hepburn, Hedy Lamarr, Olivia de Havilland, Grace Kelly, Elizabeth Taylor, y por supuesto Kim Novak. Ella ganó ocho premios Oscar al mejor vestuario [<https://www.famousfashiondesigners.org/edith-head> consultado el 10-07-22].

misterio: Carlota Valdés, cuya lápida había visitado en el cementerio antes de llegar al Palacio.

El cuadro “Carlota Valdés” fue realizado por John Ferren (1905-1970)²⁰ para esta película. El óleo cobra vida porque la intención cinematográfica nos guía hacia esa dirección, un simple retrato al óleo deja de serlo para darle paso a la encarnación del espíritu: Carlota es Madeleine. No hablaré de la segunda mujer de la historia, ya que para los fines de este trabajo, es suficiente por ahora.

Los edificios religiosos que aparecen en la cinta son vitales en el lenguaje cinematográfico: La Misión de Dolores es un símbolo importante en el pasado hispano de San Francisco cuya construcción tuvo lugar en 1776 por el padre franciscano Junípero Serra. Su nombre original era Misión de San Francisco de Asís, pero debido a la proximidad con el Arroyo Dolores, se le ha llamado con este nombre.

La Misión de San Juan Bautista fue fundada en 1797 por el padre Lasuén, el día de San Juan, 24 de junio, patrono de esta misión. Para el momento de la filmación la Misión de San Juan se encontraba muy deteriorada. No obstante se decidió que era el lugar ideal para la escena de la torre por lo que se construyó un artesonado en el interior del campanario²¹ con el fin de realizar las escenas más dramáticas ahí.

Terminemos este recorrido del símbolo arquitectónico del filme que nos ocupa con la presencia del Golden Gate, ese emblema de San Francisco inaugurado en 1937. Madeleine, en actitud pensativa ante la inmensidad del mar frente al puente. Me refiero a una de las escenas más impactantes de *Vértigo*, el llamado *Fort Point*, localizado justo abajo del Golden Gate, lugar en el que Madeleine intenta suicidarse y desde el cual se evidencia la armonía visual del puente, la bahía y la ciudad en una sola unidad. El sentido de opresión

²⁰ Pintor abstracto que se formó en París a su regreso a los Estados Unidos, después de la guerra introdujo la figura en su trabajo así como las naturalezas muertas, para finalmente regresar al Expresionismo abstracto. Su obra se encuentra en el Museo Salomon Guggenheim de Nueva York, en Phillips Collection en Washington, D.C., y en el museo Peggy Guggenheim de Venecia [http://guggenheim.org consultado el 10-07-22].

²¹ Hal Pereira y Henry Bumstead fueron los directores de arte.

de Scottie, la angustia que le provoca el misterio, se funden en esta dramática escena.

En *Los pájaros*,²² basada en la historia de Daphne Du Maurier la presencia del arte empieza desde el automóvil de Melanie (Tippie Hedren) un Aston Martin DB2 descapotable que al ser conducido por la protagonista deja de ser un objeto lujoso para convertirse en parte del lenguaje cinematográfico. Alfred Hitchcock nos muestra este *leit motiv* de principio a fin de la cinta en varias connotaciones: en este vehículo llega Melanie a la lujosa tienda de las mascotas, después continúa su recorrido hacia Bodega Bay para llevar el par de tórtolas para Cathy, (Veronica Cartwright), ahí hace una pequeña parada para ver a Annie Hayworth (Suzanne Pleshette), finalmente es el Aston Martin en el cual los personajes logran salir del pueblo al finalizar la cinta.

En esta película el arte pictórico y fotográfico que se encuentra en las paredes de las casas resulta un complemento vital para dar el significado orgánico de los protagonistas alrededor de los cuales gira la trama.

42

En el interior de la casa de Annie, la maestra del pueblo, y eterna enamorada de Mitch Brenner (Rod Taylor) vemos siempre los contrapuntos visuales de dos pinturas de retratos femeninos. Como si el retrato de la mujer de pelo oscuro y triste fuera su alter ego; Annie ya había renunciado a la posibilidad de la realización del amor con Mitch, no obstante, nunca iba a renunciar a su amistad. Aparentemente cálida y en sintonía con la posibilidad de que otra mujer lo tuviera, a pesar de esa frescura, la pintura siempre como su sombra nos recuerda su frustración y tristeza.

Ahora entremos a la casa de Lydia Brenner (Jessica Tandy), la madre oscura de Mitch y de Cathy. Lydia es una madre posesiva, viuda que no soportaría “el abandono” de su hijo. El padre muerto, nos es presentado por el retrato pictórico que se encuentra arriba del piano y sobre éste dos pequeñas esculturas de tipo romántico. La madre y el hijo dependen emocionalmente de esa especie de fantasma, y de no ser por esa pintura, el espectador no podría percibir la fuerza de esa emoción. Cuando entran “los pájaros” a esa casa, lo primero que

²² Alfred Hitchcock (1963).

el director nos muestra es justamente el cuadro del padre inclinado hacia un lado y a la madre tratando de recoger los pedazos de unas tazas de porcelana, objetos suntuarios que también forman parte del arte de la producción. Posteriormente la “adoración” hacia la pedacería: las tazas finas de porcelana rotas y colocadas en el mueble como si estuvieran completas.

Vale la pena mencionar los cuadros del mar en el restaurante del pueblo que inciden en la sensación de incertidumbre de los habitantes del lugar, siempre que vemos a algún personaje, la cámara tiene cierto emplazamiento que nos deja asomarnos al arte pictórico o fotográfico de los muros, o al simple desorden de los objetos que forman la escena.

Los pájaros no sólo contó con las referencias artísticas que mencionamos, sino que para lograrla se realizaron efectos especiales de montaje y música, además de la creación de varios pájaros mecánicos.

UN BREVÍSIMO ACERCAMIENTO A LUIS BUÑUEL

43

Ya que ha quedado expresada la pasión de Alfred Hitchcock por el arte, no podemos dejar de mencionar a Luis Buñuel (1900-1983) de quien recibió influencia decisiva puesto que Buñuel fue parte del grupo de los surrealistas con Jean Epstein y Salvador Dalí, entre otros. En este punto no se hará referencia a la película surrealista por antonomasia, *Un chien andalou*, 1929²³ sino a otra película emblemática en la cual el director recurre al *Art Nouveau*: *Él* (1952).

No se puede hablar de Luis Buñuel sin la referencia a sus estrechos vínculos con el mundo del arte plástico y literario. En 1924 Salvador Dalí le pinta un retrato²⁴ y en 1929 Man Ray le realiza una fotografía. Buñuel llegó a Hollywood en 1930 y en 1940 a Nueva York (amigo del escultor Alexander Calder), donde consiguió trabajo en el departamento de cinematografía del Museo de Arte de Nueva York, más tarde, en 1944, regresó a Hollywood.

²³ Luis Buñuel, 1929.

²⁴ En la colección del Museo de Arte Reina Sofía.

Después de trabajar en los Estados Unidos se instaló en México, una nación que enfrentaba cambios notables en cuanto a la percepción de las imágenes fotográficas para la prensa y la publicidad. Los mexicanos experimentaban la influencia del país vecino en el contexto de la modernidad y el desarrollo derivado a partir de ese modelo. Era el año de 1946. La cultura mediática comenzaba a tener una penetración palpable y tangible que modificaba la relación de los distintos sectores sociales mostrando las diversas facetas de la vida. En este sentido, se hacía presente el concepto de vida cotidiana como la penetración en los espacios privados de estos grupos diversos. El espacio público y privado conformó una mezcla que dificultaba su separación.

De esta manera, todos los actores económicos tenían presencia en las imágenes de las revistas ilustradas. La imagen de la ciudad fue multicultural; el comercio: vendedores ambulantes, mercados típicos, cinturones de miseria urbanos, enfermos en dialéctica continua con la gran bonanza moderna del país. Las grandes mansiones de Polanco y Las Lomas de Chapultepec con sus empleados uniformados y pulcros y los automóviles de lujo cobraban también protagonismo.

44

Este era el contexto con el que Buñuel, el artista del lenguaje cinematográfico que experimentó para mostrar sus más oscuras y primitivas luchas internas tales como el deseo erótico, la creencia en Dios o la homosexualidad, trabajó en nuestro país. Cada uno de sus filmes encierra una disertación visual en la que confronta y reta al espectador a entablar el diálogo que el cineasta plantea.

En *Él* recurrió al *Art Nouveau* como recurso escenográfico, la casa, protagonista también de esta película fue realizada según sus memorias²⁵ (Buñuel, 2001, 17-52), como su casa de la infancia en Calanda, España. Recreó las grandes escalinatas, los espejos con los marcos y todos los roles y curvaturas de la arquitectura, se fundieron con la fotografía y los diálogos para expresar la angustia existencial de Francisco (Arturo de Córdova) un galán que padece celos enfermizos y una paranoia desbordante con los que atormenta a su bella

²⁵ *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 2001.

esposa Gloria (Delia Garcés). También aparecen flores que aluden a la pureza, los alcatraces,²⁶ elemento que como vimos Alfred Hitchcock retoma en *Vértigo* con los claveles blancos.

En una de las escenas, los invitados de una importante fiesta comentan acerca de los detalles del diseño de la escalera, hablan de la emoción, el sentimiento, el instinto... queda señalada la influencia del modernismo. El diseño fue realizado por el decorador Edward Fitzgerald.

Cabría preguntarse si Buñuel se burlaba de la “religión católica” en sí misma o de las interpretaciones y fórmulas heredadas del Renacimiento y de la moral construida durante siglos por la hegemonía dominante. Cuando Buñuel hace sátira de la representación de la “última cena” en *Viridiana* (1961) cabe preguntarnos si es realmente sátira o una reinterpretación de lo que debería ser en cuanto sus orígenes fundacionales como los desposeídos analfabetos pescadores de Galilea que celebraban una cena de *Pesaj* con Jesús.

En este sentido, me parece que “Buñuel se enfurecía con el uso de ‘la moral’ o del ‘deber ser’ ficticio. Buñuel explora el oscuro territorio del inconsciente: los temores, los deseos y la violencia interna del ser humano; utiliza el símbolo artístico-religioso que se vincula con el mundo interno, social y su contrapunto con los impulsos eróticos”.²⁷

Es importante destacar la influencia que ejerció Luis Buñuel en Alfred Hitchcock, lo anterior queda patente en las escenas del campanario de *Él* en *Vértigo*... En fin, podríamos continuar estableciendo paralelismos, pero por ahora quedémonos con la reflexión de que el arte se incorpora en el lenguaje cinematográfico para establecer símbolos únicos que se incorporan para reconfigurarse en ese gran marco que es la pantalla, sólo en esa temporalidad de tiempo y espacio, puede ser expresado.

²⁶ Planta también conocida como calas, aro de Etiopía, cartucho o lirio cala.

²⁷ Fragmento de la conferencia “Buñuel en México” dictada en la Universidad de Costa Rica, del 14 al 18 de agosto de 2019, Alejandra Gómez y Eric Krohnengold.

NOTA FINAL

Con base en el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de Julio Casares la conclusión es la “acción de efecto de concluir o concluirse; fin de una cosa.”

Por lo tanto este artículo más que llegar a una conclusión pretende señalar un punto de partida. En primera instancia, estamos hablando del lenguaje cinematográfico que encierra sentidos a partir de los elementos más intangibles como generadores de significado, en este sentido, “la toma”, para integrarla al más amplio contexto que sería el discurso cinematográfico. En la lingüística planteada por Ferdinand de Saussure, la unidad mínima de significado corresponde al monema. Por lo tanto, ¿cuál es la razón para expresar lo anteriormente descrito? Señalemos el camino más seguro: “en el arte no existe la generación espontánea”, es decir, todo lo que los grandes artistas del cinematógrafo han deseado expresar tiene una historia visual, conceptual, temporal. En el discurso cinematográfico hasta los mínimos elementos conllevan un significado medular: el emplazamiento de la cámara, la iluminación, el paisaje del rostro, la escenografía y, finalmente, las palabras, pero sin lugar a duda, lo visual antes que lo lingüístico. El lenguaje simultáneo antes que el lineal (Gómez, 1987, 38-44).

En cualquier representación artística vemos elementos que nos remiten a determinadas manifestaciones del arte que no corresponden a las originales, por decirlo de alguna manera; no obstante, lo interesante resulta del modo como se ponen en “acto” los elementos en “potencia”. En consecuencia, el arte es el impulso humano que se encuentra en constante potencia que concluye en el discurso cinematográfico con su infinita cadena de simbolismos.



FUENTES

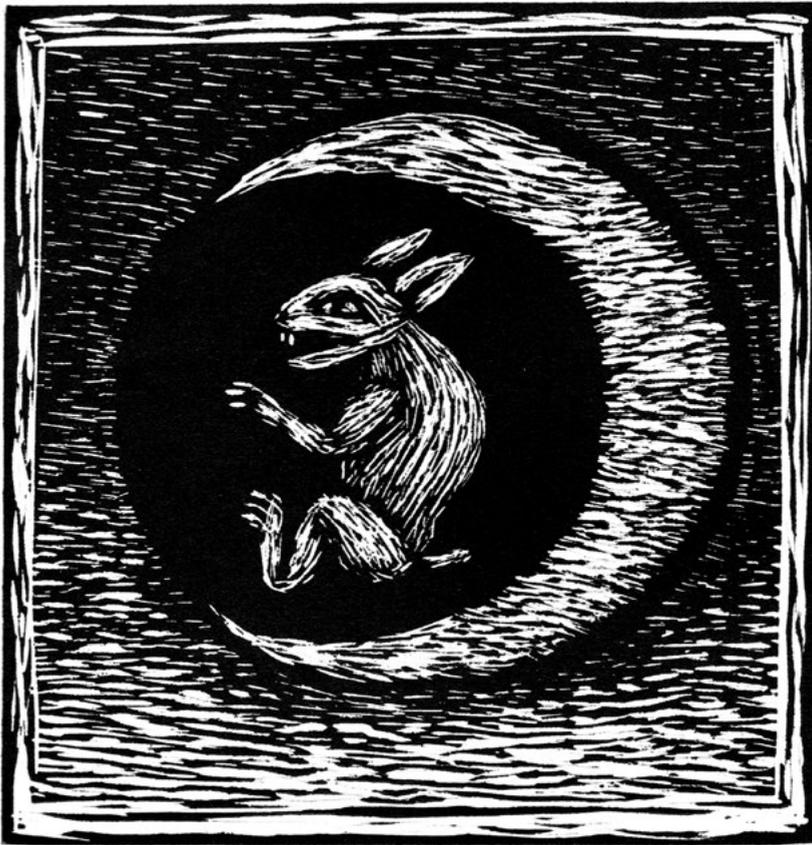
BIBLIOGRAFÍA

- BUÑUEL, LUIS (2001). *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza&Janés.
- DE LA VEGA, ALFARO EDUARDO (1997). *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- DE LOS REYES, AURELIO (2006). *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, IIE, UNAM.
- DZIGA, VERTOV (2013). “Chelovek S Kinoapparatom (The Man with the Movie Camera)” en *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art.
- GARCÍA OCHOA SANTIAGO (2005). “Cine e iconología” en *Quintana, Revista de Estados do Departamento de Historia da Arte*, Universidad de Santiago de Compostela, No. 4, 153-163.
- GÓMEZ ALEJANDRA Y ERIC KROHNENGOLD (2019). *Buñuel en México*, Fragmento de la conferencia, dictada en la Universidad de Costa Rica, del 14 al 18 de agosto 2019.
- LÉGER, FERDINAND (1998). “Imaging Cities” en Léger Fernand y Lancher Carolyn, *Museum of Modern Art*, New York.
- LIZONDO SEVILLA, LAURA (ET.AL). “Las exposiciones de la vanguardia europea de principios del siglo XX como patrimonio cultural, artístico e histórico de una época” en *ARCHÉ*, Núms. 6 y 7-2011 y 2012. Valencia, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat politècnica de València.
- RUDEL JEAN (1999). *Les techniques de l'art, Tout l'art Encyclopédie*, París, Flammarion.
- SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE (2004). *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós.
- SHAPIRA, E, (2020). “Kiesler’s Imaging Exile in Guggenheim’s Art of this Century Gallery and the New York Avant-garde Scene in the Early 1940’s” en Dogramaci et. Al. *Arrival Cities: Migrant Artist and New metropolitan topographies in the century 20th*, Leuven University Press [<https://www.jstor.org/stable/j.ctv16qk3nf.9> s/f].

ELECTRÓNICAS

<https://famousfashiondesigners.org>

<http://guggenheim.org> consultado el: 10-07-22



Es investigador del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la UNAM. Es doctor en antropología por la UNAM y maestro en Políticas Públicas por FLACSO. Es guionista egresado del CCC. Ha realizado investigación en cine y medios audiovisuales por más de quince años en diversas instituciones públicas. Sus principales líneas de trabajo son: políticas públicas de cine y obras audiovisuales; prácticas de producción y consumo cultural de obras audiovisuales en México, y creatividad y producción cultural audiovisual.

MIRADAS al cine comunitario y a la creatividad colectiva desde la antropología del arte

Juan Carlos Domínguez Domingo

RESUMEN

El vínculo cine y antropología surge desde que se usó como parte de las herramientas etnográficas para darle más sentido a la observación. Esta relación se ha complejizado. Hay disciplinas como la antropología visual que explora no sólo la aplicación de las herramientas audiovisuales para la práctica antropológica, sino la forma en la que éstas pasaron de usarse sólo por antropólogos para ser parte de la apropiación de las comunidades en estudio que se ven a sí mismas. Estas formas de producción audiovisuales desplazan las figuras jerárquicas de la industria cinematográfica por otras más cercanas a las formas de producción cultural comunitaria. El ensayo profundiza en este traslado sutil y sofisticado que ha dado origen a reformular el planteamiento de las nociones del cine como una industria cultural a otra con una noción más ontológica, en la cual, la apropiación de la tecnología y el lenguaje cinematográfico, conjugado con formas de producción comunitaria, han dado origen a nuevas maneras de reflexionar sobre las formas de hacer cultura y de plasmar la diversidad cultural y las experiencias con las que habitamos y nos explicamos el mundo.

49

PALABRAS CLAVE: Cine comunitario, arte, antropología.

A LOOK at Community Cinema and Collective Creativity from the Anthropology of Art

ABSTRACT

50

Cinema and anthropology have been linked ever since the latter became part of the tool kit of ethnography to deepen the meaning of observation. In recent times, this relationship has become more complex. There are disciplines such as visual anthropology that explore not only the application of audiovisual tools to anthropological practice, but also the way in which they began to be used by the communities themselves to understand their own practices. These kinds of audiovisual productions displace the hierarchical structures of the film industry by those that are closer to community cultural production. The essay delves into this subtle and sophisticated transfer that has given rise to reformulating the notions of cinema as a cultural industry to a broader vision with a more ontological notion. In the latter, the appropriation of technology and cinematographic language, combined with forms of community production, have given rise to new ways of reflecting on how culture is created and how cultural diversity is depicted, including the experiences with which we inhabit and explain the world to ourselves.

KEYWORDS: Community cinema, art, anthropology.

INTRODUCCIÓN

Si partimos como lo apunta el artista plástico japonés Kenji Yoshida, que la imagen no sólo precede al lenguaje escrito, sino que es traída a la mente a través del reconocimiento de un estímulo externo mediante una forma más instintiva por encima incluso de la palabra escrita (Yoshida, 2014, 20) quedaría establecida su trascendencia en nuestra vida social. Por ello, las imágenes creadas por las sociedades no solamente deberían ser consideradas simplemente como objetos, sino también a partir de su valor e importancia simbólica otorgada por los grupos que las realizan y preservan. Las imágenes son usadas por la especie humana para protegerse, ordenar y comprender el mundo, ese es su valor ontológico. Por eso la contextualización de su origen y motivación establecería una experiencia mucho más estética y tal vez menos utilitaria de lo que se piensa. Como apunta Yoshida (2014), seguramente la palabra arte no exista ni represente lo mismo en sociedades no occidentales, pero es probable que la experiencia artística sea experimentada por todas éstas en la creatividad y las prácticas culturales.

En este sentido, el vínculo del cine con la antropología surge prácticamente desde sus inicios. Por su naturaleza, el cine fue utilizado como parte de las herramientas etnográficas por sus posibilidades para registrar las prácticas culturales de las sociedades, pues resultaba un instrumento invaluable para apoyar una de las categorías que le dan sentido y fundamento científico y académico a la disciplina: la observación. A lo largo de la existencia del cine, esta relación se ha especializado desde lo complejo en varias vertientes. Por ejemplo, en la actualidad existen disciplinas como la antropología visual que se ha dedicado ampliamente a explorar la aplicación de las herramientas audiovisuales como parte constitutiva de la práctica antropológica, pero también estudia la manera en la que éstas han pasado de manos de los antropólogos, a las propias comunidades para verse a sí mismas.

La práctica y viraje del uso de la cámara desde las propias comunidades, permitió que las formas de producción de cine y audiovisual comunitario crearan nociones y prácticas de producción cultural muy distintas a las emanadas

de plataformas industriales o independientes de producción cinematográfica, estos desplazamientos, en ocasiones, se acercan más a lo que se concibió en el título del trabajo “cine comunitario y creatividad colectiva”, entendido como un “proceso en desarrollo” dentro de un “sistema artístico” que le permite articularse conceptualmente con otros escenarios de la producción cultural, como estaría ocurriendo en el marco de la convergencia cultural con el cine comunitario (Domínguez, 2021, 58).

Por algunas razones exploradas en el texto, este análisis de lo colectivo y comunitario (como en realidad se hace todo el cine de cualquier clase y tamaño de producción) se encasilla más en definiciones de arte “popular” o incluso de medio de comunicación “menor”, sin darle el valor desde el sentido estético y artístico que posee. Por ello, es importante rastrear las nociones de la antropología del arte junto a las del cine etnográfico, -más tarde denominado como cine comunitario-, que nos permitan iniciar el trazo de un andamiaje desde la creatividad colectiva vinculada a una expresión artística en el más amplio sentido del término.

52

Entiéndase la agencia en este ensayo a la capacidad de las personas de actuar y manipular su mundo. También cabe señalar que desde la antropología, esta apropiación no siempre es reconocida ni asimilada por los agentes y actores culturales. En este sentido, cuando una persona o un grupo deciden y actúan sobre algún aspecto para transformar su mundo, decimos que tienen una agencia sobre éste. En el presente texto, utilizamos particularmente la noción de *agencia social* de Gell quien explica que dentro del proceso del arte, se encuentra que las personas y las comunidades no son entidades cerradas y homogéneas, sino múltiples y fractales (Gell, 2016, 58).

PUNTO DE PARTIDA: LA CREATIVIDAD COLECTIVA

Para Bergua (2016, 3), uno de los obstáculos que enfrentan tanto las ciencias *duras* como las ciencias *blandas*, en lo que se denomina estudio de la creatividad es que el concepto lleva implícito un acontecimiento, “la aparición de algo nuevo y por lo tanto imprevisto, impulsado por la actividad de cualquier

clase de agente individual o colectivo” (Bergua, 2016, 3). Es decir, la creatividad se presentaría como un evento inestable e imprevisible “para el sistema o el contexto en el que aparece”. Por ello, la ciencia, en su papel de explicar los fenómenos para dotarlos de sentido y certidumbre, ha encontrado en la creatividad un objeto difícil, sino es que imposible de definir, observar y analizar en términos fenomenológicos.

Tal vez por eso la antropología, al igual que la sociología, cuando trata fenómenos de producción cultural, ha preferido ver la creatividad más bien en términos de lo que la “limita, encauza e institucionaliza” (Bergua, 2016, 3). Como este texto se propone abordar el estudio de la creatividad colectiva dentro de la comprensión antropológica del arte en la producción cultural en el cine y audiovisual comunitario, me interesa exponer algunos elementos que considero importantes en nuestra aproximación empírica.

Asimismo, las reflexiones de la sociología y la antropología han contribuido a establecer que el proceso de la creación artística, en todas sus facetas, es un trabajo colectivo. Esta colectividad, no solamente puede expresarse en quien o quienes le dan origen a la idea, sino que a lo largo de todo el proceso, existen agentes que resultan imprescindibles para la materialización del acto creativo. En contextos contemporáneos, los proveedores de materiales, los gestores, los promotores y los mismos artistas, conformarían una especie de colectividad, sin la cual no podría entenderse la obra y el proceso creativo que le da origen. Esta comunidad también participa en la definición de la obra (Becker, 1982 en Borea, 2016, 121-132).

En suma, es claro que cuando hablamos de producción cultural cinematográfica y audiovisual, no solamente nos referimos a los creadores, sino al conjunto de agentes que participan en algún momento del proceso creativo, y que sin su trabajo, la obra resultaría incompleta. Por eso es importante replantearnos desde la antropología del arte el sentido mismo de la creatividad colectiva.

LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE DESDE LA OBRA COMO OBJETO

Si consideramos la expresión artística como parte de la *ontocultura*¹, podríamos definirla y analizarla tanto por sus fundamentos *ontoculturales* como por sus elementos *laoculturales*.² Para ello, parece oportuno decir que cuando la antropología se aproxima al acto creativo en el arte, lo hace principalmente a partir de su expresión estructurada en formas reconocibles, es decir, utilizando parámetros estéticos y de sistemas de producción artísticos de occidente.

Si bien la concepción y definición del arte como toda actividad humana se transforma a través del tiempo, el acercamiento de la antropología a la expresión artística no se trazó en principio a través de la producción material, sino por medio de otras categorías observables y categorizables de interés antropológico como mitos, estructuras sociales, parentesco, intercambios, etcétera. En términos generales, la antropología en sus inicios se acercó al arte a través de dos perspectivas: una a partir de parámetros estéticos y la otra concibiéndolo como un medio de expresión y comunicación que privilegiaba particularmente el uso de las imágenes (Layton, 1991, 4).

Más adelante, la conceptualización del arte en occidente generó en la antropología, ya como una disciplina en desarrollo, cierta incomodidad. Los restos materiales se dejaron a la arqueología, la cual tardó un tiempo en asimilar los vestigios de las culturas a partir de un referente distinto que no fuera el de las huellas para documentar la explicación evolucionista o funcionalista del objeto, y con ello, de las sociedades que lo produjeron. Justamente, en los primeros acercamientos al arte de las sociedades no occidentales por los antropó-

¹ El término *ontocultura* nos ayuda a establecer el estudio de la cultura desde un sentido primigenio en el devenir de nuestra especie: “La ontocultura otorga a los seres humanos una capacidad de crear representaciones, ideas y acciones de las que carecen otras formas de vida en el planeta” (Arizpe, 2019, 20).

² Desde lo *laocultural*, la expresión artística se entendería como “un instrumento con aplicaciones políticas o normativas en el mundo” (Arizpe, 2019, 20).

logos evolucionistas y difusionistas, la innovación y la creatividad artísticas resultaban elementos ajenos a la producción cultural. Las explicaciones para describir y analizar esta producción artística giraban en torno al surgimiento de la idea y al desarrollo de la técnica para representar al mundo de manera realista. Esta clase de observación se esforzó en aplicar modelos de interpretación objetivos y verificables, y se centró en documentar el desarrollo material de la producción cultural en el mismo sentido que la explicación de la evolución darwinista: con la observación de los objetos creados desde su versión simple, en seguimiento hacia su sofisticación, y, en ese proceso, se pretendió explicar la forma en la que la técnica se depuró para dotarlos de mayor complejidad. En el mismo contexto, se expresó también el extendido dilema antropológico plasmado por distintas corrientes acerca de definir si el objeto de estudio de la disciplina son las relaciones sociales o son, más bien, las prácticas culturales, y de esta forma el sentido que les da origen y permanencia.

Parte del desencuentro entre antropología y arte se dio básicamente por las diferentes perspectivas que se tenían de las obras “primitivas” en dos ámbitos: el primero por el conocimiento antropológico desde la perspectiva de quienes recolectaban objetos de arte, y el segundo, por quienes los coleccionaban y los mostraban descontextualizados en los museos.

Como se sabe, los inicios de la antropología se relacionan íntimamente con estos espacios en tanto su idoneidad para mostrar lo coleccionado de otros entornos culturales. A raíz de estos contrapuntos, los antropólogos encargados de los museos dudaban darle categoría de “arte” a las piezas expuestas, Morphy y Morgan (2006) consideran que parte de esta desconfianza obedece a la dificultad de poder enmarcar el arte no occidental en ciertos parámetros establecidos por el mercado, sobre todo en relación con piezas provenientes de las civilizaciones clásicas occidentales que marcaban el valor.

Para los antropólogos a cargo de museos, existía una clara oposición entre arte y etnografía. Cuando ciertas obras provenientes de tradiciones culturales y regiones alejadas de occidente se llegaban a reconocer como artísticas, se hacía, como ya dijimos, con base en consideraciones alejadas de su contexto cultural originario. Y en el caso poco probable de que la pieza pudiera ser considerada como arte, era calificada de manera recurrente como “arte primitivo”

y por lo regular se le valoraba a partir del papel funcional desempeñado en la sociedad de la que procedía, en lugar de los valores derivados de sus atributos estéticos y artísticos.

Aunque durante varias décadas la teoría antropológica se alejó del arte, es claro que el trabajo de varios antropólogos de diversas escuelas en el mundo lo siguieron considerando como parte de sus investigaciones, a veces de manera intencional y otras accidentalmente, lo que permitió que la vinculación no se perdiera del todo, ni desde la etnografía, ni desde la reflexión a partir de las relaciones con la producción cultural, sin que por ello se generaran conflictos con los marcos teóricos predominantes.

56 Uno de los pioneros de la antropología del arte fue Franz Boas. Desde sus postulados para abordar la producción cultural, el antropólogo sostiene que todas las personas, razas y formas culturales humanas presentan una igualdad común en los procesos. También sostiene que los fenómenos culturales son resultado de acontecimientos históricos. Los estudios de Boas consideran que todas las expresiones artísticas se encuentran dentro de una misma historia vinculada al arte de la humanidad. Con su trabajo contribuyó a desplazar las visiones deterministas y a dotar al “arte primitivo” de expresiones artísticas y estéticas tan valiosas como las encontradas en otras manifestaciones culturales. (Boas, 1955 en Morphy y Morgan, 2006, 13)

La escuela boasina incluyó dentro de la disciplina antropológica estadounidense cuatro campos de investigación: la antropología biológica, lingüística y cultural, así como la arqueología, estas dos últimas, por sus campos de estudio, se ocuparían tangencialmente de la antropología del arte. Para Boas, los objetos culturales debían exponerse en museos pero en salas especializadas que los contextualizaran y otorgaran información sobre los entornos culturales y las sociedades que les dieron origen. Mediante ese marco de referencia, se oponían al uso que tuvieron dichas piezas en los museos, mostradas más como excentricidades o para sustentar las teorías evolucionistas y difusionistas de las sociedades humanas.

Boas apreció también otras expresiones artísticas y culturales como las canciones, la música, la danza que sumadas a la pintura y la escultura, brindaban un complejo sistema de creación artística de las sociedades. Estas

manifestaciones mostraban además, un impulso innato, impetuoso e incontenible en todos los grupos humanos, la complejidad de un proceso creativo que vinculó las formas con las representaciones y los significados, otorgándoles atributos a quienes eran receptores de las expresiones creativas. Con ello, visibilizó un proceso que incluía al artista, a la obra y a quien la apreciaba, es decir a un espectador. Todas estas referencias, formaban parte de las nociones *ontoculturales* de la creación cultural que concebía como “una prueba del deseo de producir cosas que se sienten como satisfactorias a través de su forma y de la capacidad del hombre para disfrutarlas” (Arizpe, 2019, 76 y Morgan, 2006,13).

Boas argumenta que el efecto estético, obedece a un fenómeno complejo, pero presente en todas las sociedades:

Cuando las formas transmiten un significado, porque recuerdan experiencias pasadas o porque actúan como símbolos, se agrega un nuevo elemento al disfrute. La forma y su significado se combinan para elevar la mente por encima del estado emocional indiferente de la vida cotidiana (Boas, 1955 en Morphy y Morgan, 2006, 13).

57

Aunque las reflexiones de Boas abrieron espacios para discutir nuevos procesos en la escuela de la antropología estadounidense, ni la arqueología, ni la antropología cultural, profundizaron lo suficiente sobre el tema, y si bien hubo notables excepciones en diversas tradiciones antropológicas, este campo continuó su desarrollo desde la historia del arte.

Para Morphy y Morgan (2006), la visión sinóptica del arte eurocéntrico que fue, y tal vez sigue siendo, en términos generales, el marco en el que se establecen las categorías para explicar el arte desde ciertas posturas de la antropología se centra en asociarlo a ideas como: “la autonomía de la experiencia estética” para lo cual, los objetos artísticos resultan ser un conjunto de artefactos producidos con el propósito de ser contemplados estéticamente.

Ya se adelantó que la idea recurrente con la que se suele asociar al objeto como arte, es la noción de concebirlo mediante un discurso inserto dentro de un canon definido por las teorías e historia del arte occidental que establecen una

línea histórica, que abarcaría desde la Grecia clásica, pasando por el Renacimiento, hasta llegar a las corrientes artísticas contemporáneas. No obstante, esta tendencia se acerca a la creatividad como un fenómeno más bien individual y detonante o principal artífice del desarrollo del arte y las vanguardias artísticas, dejando la noción de la experiencia de la creación colectiva a otra clase de prácticas sobre todo a las de enseñanza y aprendizaje.³ Como lo señala José Antonio González, el campo del arte está construido intelectualmente desde el surgimiento moderno de la figura autónoma del artista, la puesta en acento de los estilos individuales y la búsqueda de originalidad como lo más deseable en una trayectoria profesional en el discurrir inverso al sentido común (González, 2002, 142-143).

58

Desde la lógica que entraña tales nociones, los objetos utilizados y recolectados en las expediciones antropológicas, se convirtieron en obras que formaron parte de las colecciones en los museos, y con ello, se les otorgaba otra clase de valor. El modernismo encontró en el “arte primitivo” una “estética universal”, que daba a la creación artística un fundamento intercultural. Desde esta perspectiva y para crear una “visión más holística de las prácticas artísticas interculturales”, la antropología del arte se ha enfocado en observarlas, más que en pequeñas comunidades o tribus, a partir de los sistemas artísticos que los producen y determinan. La visión de los objetos y los relatos de quienes los recolectan, ya fueran antropólogos, comerciantes o viajeros, la cual era utilizada para explicar su origen, se sustituyó de manera paulatina y enriquecida con la incorporación del “trabajo de campo” en la metodología antropológica.

Esta importante contribución metodológica en la disciplina coincidió con un cambio teórico importante, sobre todo en su desarrollo en Gran Bretaña con el surgimiento del funcionalismo estructural y la “ciencia comparativa de la sociedad”. Tales conceptos aplicados por Radcliffe-Brown y Malinowski

³ En este caso, por ejemplo, sería el “genio” de artistas como El Bosco, El Greco, Velázquez, los que a través de sus talleres de formación experimentarían y practicarían con sus discípulos escuelas, tradiciones y vanguardias pero nunca como una experiencia grupal o colectiva, sino más bien a partir de una dinámica vertical de “maestro” y “alumno”.

en la década de los veinte del siglo pasado, en su propósito de dar a la antropología un campo que la definiera, centraron muchos de los esfuerzos de la disciplina en distinguirla de otros campos del conocimiento.

De manera que, estas corrientes antropológicas diferenciaron o separaron de la antropología a la historia y a la psicología, privilegiando con ello lo social respecto de lo individual. En consecuencia, se colocó por encima la observación del comportamiento de las sociedades, y quedaron en segundo plano las discusiones de lo que ocurría en el ámbito individual. Con este enfoque, la antropología dejó de darle suficiente importancia a la obra material de las sociedades realizadas desde la producción cultural, y con ello, se apartó del estudio de sus expresiones artísticas.

La contextualización de los objetos en referencia a sus elementos culturales y su vinculación con otros ámbitos de la vida y acción social de las sociedades que los crearon se mantendría apenas en el ambiente antropológico durante la predominancia de estos enfoques teóricos que madurarían más tarde para incorporarse a los planteamientos de la antropología sobre el arte, pero desde una perspectiva distinta.

Con la mirada del marxismo que pone énfasis en la explicación de los modos de producción, se abrió nuevamente el interés desde la antropología a los procesos artísticos y culturales dentro de la producción cultural. Esto dio la oportunidad de colocar de nuevo en el centro a las obras artísticas en relación ahora con las clases dominantes, e identificar sus procesos tanto de producción como de reproducción.

En la década de los sesenta, la antropología del arte fue incorporada a los supuestos del estructuralismo que colocó a las obras artísticas de nueva cuenta en un lugar predominante dentro de la “decodificación de los patrones semánticos” (Borea, 2017, 148). No obstante, en respuesta a las nociones rígidas del estructuralismo, la antropología simbólica colocó en primer plano el análisis de los contextos. Con ello, la antropología se centró más tarde en comprender los significados de las obras culturales y artísticas respecto a sus contextos y los miembros de las sociedades que las producen. En esta línea, los trabajos de Víctor Turner y Clifford Geertz, ampliaron la comprensión de la importancia del arte a partir de la teoría antropológica.

Durante los ochenta y los noventa, la influencia del posestructuralismo, orientada a posicionar nuevos elementos sensoriales y perceptivos al trabajo de campo como el cuerpo y su relación con los espacios; así como el posmodernismo, que puso en duda el texto etnográfico, y con ello, la autoridad de sus autores, se dio otro replanteamiento de la relación entre el arte y la antropología en el marco de la producción cultural. A partir de este contexto, surgieron nuevos agentes y se reivindicaron, por ejemplo, las causas de los pueblos indígenas que exigen ahora gestionar su patrimonio cultural y la forma en la que debe reconocerse y explicarse su obra en otros contextos culturales. Buena parte de los debates sobre el arte entre la antropología y la historia del arte dados en este periodo, retomaron de cierta forma las tensiones sobre los abordajes teóricos que se presentaron en varios momentos del siglo xx, sumados a otros que confluyeron de manera transversal, particularmente los relacionados con los temas culturales y los problemas de la sociedad.

60 Morphy y Morgan (2006), establecen que es posible generar nociones de una clase de estética que pueda ser aplicada para analizar la interculturalidad. Para ello, proponen entenderla como una especie de múltiples respuestas sensoriales al objeto artístico, más que en determinismos occidentales formales; proponen no establecer la connotación de estética únicamente en relación con la belleza y el placer, sino también por sus opuestos como el dolor y el desagrado, como parte de la propia dimensión estética. A partir de esto sugieren que en todo caso los retos de la disciplina, más que de la antropología del arte, es que los antropólogos sean conscientes de las dimensiones representativas y estéticas de los objetos en el lugar en el que se producen y circulan (Morphy y Morgan, 2006, 19).

Como lo señalan Marcus y Myers (1995), tanto el arte contemporáneo como la antropología compartieron “la cultura como su objeto”, sobre todo ante las posturas del arte conceptual que incide en el proceso de la producción cultural. Es decir, la idea ya no partía del proceso por el cual se concebía una obra, sino que la idea misma es el objeto (Marcus y Myers, 1995, 258). Un ejemplo de ello es el arte objetual que rechaza la academia decimonónica e incorpora los objetos de la vida cotidiana en la creación artística.

LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE COMO SISTEMA DE MEDIACIONES

Las discusiones centrales durante las primeras dos décadas del siglo XXI dejaron de concentrarse exclusivamente en la antropología a partir de la “función, significado y estética” de los objetos producidos en una comunidad para darle paso a diversos temas como los “debates sobre la estética y la agencia del arte”, el “anclaje y circulación de los objetos y la construcción de valor” además de los “estudios urbanos y de globalización con relación al campo y sus prácticas artísticas” (Borea, 2017, 139). En cada uno de estos tópicos, el arte y la antropología reconstruyeron una relación no solamente teórica, sino que se le abrió paso también a una discusión mucho más conceptual.

Cuando Clifford Geertz analiza el arte como un sistema cultural que debe aprender a leerse o interpretarse, dejando en segundo plano a la representación, abre una perspectiva nueva. Sin embargo es Alfred Gell quien aporta conceptos clave para pavimentar el camino de la noción de la creación como objeto y le da un sentido más amplio al analizarlo desde la producción artística como interacción social. El arte no sería un lenguaje sino un proceso de creación continuo, “un sistema en acción proyectado para cambiar el mundo, más que para codificar proposiciones simbólicas sobre él” (Méndez en Cucala, 2012, 74).

Gell señala con claridad que la mirada antropológica hacia el objeto artístico no podría considerarse en sí misma como una teoría antropológica del arte, pues si bien las tendencias culturalistas y simbólicas colocaban la discusión del objeto en términos de alcances universales con base en referencias estéticas, semióticas y lingüísticas representadas en un valor para las sociedades en los que se produce, se encontraba ausente el sentido antropológico de la creatividad artística. Con estos argumentos, la interpretación antropológica de los objetos pondría la mirada en la red de relaciones que los creó e hizo circular dándoles sentido. Con ello, como lo señalan Wylde y Araoz, cambia el enfoque estético por el de intencionalidad (Wylde y Araoz en Gell, 2016, 26).

Para Gell, el comportamiento de los objetos en la red es el mismo que el de las personas que participan en el proceso artístico en interacción. Gell inserta a las obras artísticas en la red que les dio origen y circulación, con ello, el papel de la antropología del arte sería el de reconocer las relaciones que guardan los objetos con el medio social tal como si fueran personas con agencia, con lo cual el arte no sería un sistema de símbolos, sino más bien un sistema de acciones (Wylde y Araoz en Gell, 2016, 24).

Desde esta perspectiva, tampoco es posible pensar al proceso creativo vinculado a los escenarios de la producción cultural, exclusivamente, sino por el valor que se le asigna durante todas las fases y transformaciones de la obra artística. Borea retoma el trabajo de Appadurai (1985) y Weiner (1985), para subrayar las reflexiones de la antropología sobre el valor de los objetos en función de su “anclaje”, es decir, a partir del valor que le asignan los grupos y que los lleva a evitar la apropiación por otros (Weiner en Borea, 2017, 218), así como por la “circulación”, postura que ve en los objetos una “vida social”, por lo que, a partir de su trayectoria, pueden tener diversos valores asignados (Appadurai en Borea, 2017, 232).

62

En una dirección parecida, Bordieu, entiende y explica la producción cultural como un campo autónomo a partir de sus elementos sociales e históricos. Un campo si bien dinámico, delimitado por la disputa simbólica de las clases dominantes, pero un campo de lucha al fin. Sin embargo, Bordieu no parecería poner especial interés en las obras producidas, dejándolas pasar de largo y concibiéndolas sin una importancia particular dentro del campo de la producción cultural, quitándoles la “agencia”. Al no fijar su atención en las obras y objetos culturales en su circulación, se ausentaría del análisis una buena parte del proceso creativo y su expresión posterior.

Por otra parte, si bien algunas líneas del pensamiento antropológico a lo largo de su historia han centrado su atención en diversos aspectos de la producción cultural, lo cierto es que estos desplazamientos resultaron de gran importancia al llegar la década de los ochenta, cuando se dio una interesante coyuntura entre el desarrollo de la teoría antropológica y la historia del arte, que dieron como resultado los planteamientos expuestos hasta ahora.

Otro movimiento para resaltar en este recorrido proviene del grupo de trabajo intelectual colectivo nombrado Teoría social del arte, conformado

por notables investigadores sociales.⁴ Es precisamente Juan Acha, integrante del grupo quien propone entender la producción cultural como un sistema compuesto por los diversos procesos de creación, distribución, exhibición y consumo. Uno de los alcances notables del grupo, permitió colocar el debate de la producción cultural y los procesos creativos en relación con las políticas culturales como estrategia para generar mayores accesos y equidades entre lo hegemónico y lo subalterno.

En este sentido, los estudios sobre las mediaciones de Jesús Martín Barbero y de las hibridaciones de Néstor García Canclini, planteados como respuestas culturales de las personas y los grupos en los procesos de globalización, trajeron consigo la problematización de la identidad y su multiplicidad ante escenarios de producción y consumo cultural diversos y convergentes. Derivado de estos desplazamientos, la visión modernista mitificó el arte indígena, y se mantuvo en las ideas que se apropian de esa producción cultural, ofreciéndose ahora como una mercancía exótica, lo que dio origen a nociones de producción cultural desde la otredad como el denominado *World music*. Una categoría o sello asignado principalmente por las grandes disqueras internacionales para referirse a toda clase de música fuera de los estándares culturales occidentales.

Como se observa, en diversas temporalidades en la relación entre la antropología y el arte, la tensión se ha dado básicamente en el lugar que tienen la obra artística u objeto cultural en torno al contexto en que está siendo analizada o interpretada, así como el lugar en el que ha sido creada y concebida. En todo caso, las aproximaciones al arte son tan diversas y complejas como lo es la propia antropología, por lo tanto, no es posible concebir un único enfoque antropológico hacia el arte que no se refiera o se encuentre dentro de una teoría más general. No obstante, lo que parece más posible es encontrar ciertos puntos comunes que posibilitarían, en principio, pensar que un acercamiento al arte partiría de situarse en el contexto de la sociedad que lo produce.

⁴ Como Néstor García Canclini, Rita Eder, Damián Bayón, Alfonso Castrillón y Juan Acha, quienes entre la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, analizaron las transacciones entre los sistemas de arte latinoamericanos y europeos.

Con base en lo anterior, los fundamentos para sostener la pertinencia de la antropología para acercarse a la producción cultural son desglosados por Morphy y Morgan (2006, 17) mediante tres razonamientos básicos: Primero, se quiera o no, el arte como concepto polisémico se ha extendido en el mundo y resulta ser un término que puede generar entendimientos entre culturas; segundo, el arte abarca un conjunto de prácticas y formas de pensar en las cuales participa la creatividad en la producción cultural expresiva, más allá de las formas preconcebidas para su manifestación; tercero, la antropología del arte en cuanto a su perspectiva histórica, contiene las experiencias, algunas más acertadas que otras, en relación con la interculturalidad, y por lo tanto, comprende una trayectoria a lo largo de más de un siglo, lo suficientemente profunda como para entablar un diálogo con su acepción entre distintas temporalidades, como lo que ocurre ahora respecto a la antropología del arte en relación con el arte contemporáneo.

64

Al igual que Arizpe, Morphy y Morgan llaman la atención acerca de la necesidad de que la antropología y otros campos como los estudios culturales profundicen en los procesos de hibridación y en la generación de nuevos contextos poscoloniales, con ello, en las formas en las que las nuevas corrientes antropológicas explican la relación entre lo local y lo global. Esta perspectiva consistiría en concebir como agencia a los individuos o a los grupos creativos que le dan trayectoria a esas relaciones complejas y a los procesos de formación de identidad, estableciendo la importancia de analizar las escalas en las que se dan estos fenómenos puesto que lo local no está anidado en lo global e incluso tampoco lo hace a un lado, sino que más bien operan de manera articulada (Arizpe, 2019, 117).

EL CÓDICE FLORENTINO: LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE COMO SISTEMA DE MEDIACIÓN DE LA CREACIÓN VISUAL COMUNITARIA

Antes de analizar el cine comunitario a partir de sus componentes artísticos desde una noción de creatividad colectiva audiovisual, propongo observar un

ejemplo que en sí mismo contiene una serie de referencias que serán útiles para la reflexión posterior: comprender al cine comunitario más que como una derivación popular de las nociones artísticas del cine occidental, como una expresión artística que vive y se nutre desde sus propias referencias estéticas y narrativas.

En México, tras la conquista española del siglo XVI, las danzas rituales, la música, las esculturas, los códices de los pueblos indígenas, así como las festividades rituales que trajeron consigo los esclavos africanos, fueron consideradas desde la noción de lo “demoniaco” dentro de la “cosmogonía católica” aplicada en el siglo XVI por los frailes y cronistas de la Nueva España.

Esta idea de producción cultural se mantuvo como parte del proyecto político colonial y eclesiástico que explicaba la otredad a partir de describir obras artísticas y culturales alejadas de la fe católica como parte de los cultos al diablo y a la idolatría. Muchas de ellas fueron destruidas con violencia. Aunque los propios indígenas practicaban la resistencia cultural mediante manifestaciones clandestinas de sus rituales.

Paralelamente, existía una lógica de sincretismo con propósitos evangelizadores. Es decir, diversas órdenes retomaron elementos artísticos de las prácticas religiosas prehispánicas al servicio de la enseñanza de la nueva Fe. Muestra de ello fue el *neixcuitilli*,⁵ dramatizaciones del evangelio que eran representadas en los atrios de las parroquias y las iglesias de diversas órdenes. Así, durante siglos, la creatividad y su expresión artística se valoraron en función de los referentes no solamente estéticos sino también políticos y religiosos de los sectores que mantenían el poder.

El ejemplo que ilustra la noción de proceso creativo en relación con el escenario de producción cultural que le da origen, es el conocido Códice

⁵ Para León Portilla los “*neixcuitilli*, son formas de representación teatral, al modo de los autos sacramentales y otras producciones como los dramas medievales inspirados en temas del Antiguo y Nuevo Testamento. Esas obras, escritas en lengua indígena, se representaban con frecuencia en los grandes atrios y otros espacios abiertos frente a los conventos edificados por franciscanos, dominicos y agustinos”. León Portilla, Miguel (2019). *Teatro Náhuatl, Prehispánico, Colonial y Moderno*. El Colegio Nacional, Ciudad de México.

Florentino, cuya autoría es atribuida a Fray Bernardino de Sahagún y toma su actual nombre del lugar que lo resguarda, la Biblioteca Medicea Laurenziana, de Florencia, Italia. Este códice, conocido también como *La Historia general de las cosas de la Nueva España*, se realizó entre 1575 y 1577 y es calificado como una obra enciclopédica de 12 volúmenes, escritos originalmente en náhuatl y traducidos al español por el mismo Sahagún. El Códice Florentino se compone de dos mil páginas escritas a mano y está cuidadosa y virtuosamente ilustrado por 2,846 pinturas que acompañan las explicaciones en náhuatl y su correspondiente traducción al castellano.

66

Como es de esperarse, un proyecto de esta magnitud fue producto de una empresa cultural de gran envergadura: conflicto y diálogo de dos maneras de comprender y habitar el mundo. En este marco, se realizaron múltiples transacciones que dieron origen a una obra que resultó ser fundamental para comprender un periodo relevante en la historia de México, y de los procesos históricos previos y posteriores a la conquista española. Cada uno de los libros que conforman al códice, se refiere a temas especializados de la vida de los nahuas y sus antepasados, los mexicas: los dioses, las ceremonias, los himnos rituales y las ofrendas religiosas para honrarlos, la historia natural, la vida cotidiana, las costumbres, los vicios y virtudes, la astrología, la importancia de los astros y los signos en la vida de las personas, las predicciones y los designios, filosofía moral, los gobernantes, su vida y la historia que los precede hasta llegar a la conquista.

En uno de los textos introductorios de la obra, Fray Bernardino de Sahagún reconoce a cuatro coautores principales a quienes se refiere como “gramáticos”, capaces de leer y escribir en latín, náhuatl y español, así como a dos “escribanos”.⁶ Estas personas, habrían sido alumnos del Real Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, fundado por los franciscanos en 1536, como uno de los proyectos con una concepción humanista, pensada para que los indígenas de la nobleza se instruyeran en el cristianismo y en las siete artes liberales. Se sabe que buena parte de la obra se realizó durante 1576, en medio

⁶ Antonio Valeriano, Alonso Vegerano, Martín Jacobita y Pedro de San Buenaventura.

de una fuerte epidemia que acabó con un gran porcentaje de la población indígena -se estima que al menos con dos terceras partes- y confinó a los autores del código, incluido al propio Sahagún, a un encierro de meses en el citado colegio.

La historiadora Diana Magaloni, apoyada con conocimiento antropológico, examinó el Código Florentino a partir de una perspectiva de historia del arte y se encontró con un fascinante proceso creativo. Magaloni, investiga y descubre que en la realización de esta obra participaron muchas más personas. Ella reconoce por lo menos a 22 pintores indígenas, omitidos por Sahagún, que pueden distinguirse y seguirse a lo largo de toda la obra por sus trazos, estilos y especialización en ciertas figuras. Magaloni, por ejemplo, consigue...

...mostrar que, a través de un acercamiento profundo al trabajo especializado en la manufactura de las pinturas, podemos entender aspectos no antes vistos de la relación entre los procesos creativos, la naturaleza de los materiales usados y el contenido de las imágenes y los textos, de manera que podamos abrir la puerta a la historia silenciosa de los nahuas que lo crearon junto a Sahagún (Magaloni, 2014, 49).

Un punto atendible del análisis del código parte de las distintas concepciones de pintura de la tradición occidental y la mesoamericana. Mientras que para los españoles -y por lo tanto para Sahagún-, la pintura consistía sobre todo en ilustrar, poner énfasis en una estética visual desprendida de lo que se cuenta, para los nahuas, las pinturas se relacionan con un medio capaz de “expresar el conocimiento íntimo; para reflejar lo que hace que el mundo sea como es” (Magaloni, 2014, 36). En esta transacción, los artistas nahuas fueron especialmente cuidadosos y profundamente creativos, puesto que no generaron interpretaciones o traducciones de las tradiciones pictóricas europeas a las indígenas, tampoco buscaron representaciones sustitutas, sino que dieron paso a que las creaciones visuales se refirieran a una nueva concepción de las cosas: “En el pasado, las pinturas eran el sustento de la narrativa oral: un sabio iniciado las podía convertir en un texto que se leía, se cantaba, se bailaba, las

pinturas eran como un *performance*, [con] la intención de recrear la realidad mítica en el presente” (Magaloni, 2020, 20).

Es fundamental comentar que el método utilizado por Sahagún para obtener la información resultó de suma trascendencia antropológica, porque entrevistó a viejos sabios y autoridades de pueblos del centro de México. Los temas de los cuestionarios versaban sobre creencias, historia, formas de vida natural y social, todo lo que más tarde se sistematizó y se clasificó temáticamente dentro del Códice Florentino. Las respuestas a estos cuestionarios le fueron entregadas a Sahagún en forma de dibujos y pinturas, que más tarde interpretaron los pintores indígenas (*toltecayes*) y los gramáticos para traducirlos al náhuatl alfabético.

En este contexto, existen dos aspectos que resultan especialmente importantes para el análisis de las transacciones culturales entre los diversos escenarios de la producción cultural. El primero se deriva del hecho de que el libro segundo del Códice Florentino se dedica a explicar la forma en la que se realizan los colores, es decir, la técnica y el material natural para obtener las diversas tonalidades. La explicación es de tal detalle y precisión documental, que Magaloni se refiere a dicho apartado como un verdadero “Tratado nahua sobre pintura” (Magaloni, 2014, 19).

En paralelo y por la existencia de un ejemplar de la enciclopedia, *Naturalis historia*, de Plinio el Viejo, con el que contaba el Colegio de Santa Cruz Tlatelolco, hay evidencia documental que parece confirmar que esta obra sirvió de guía temática para el Códice Florentino. Lo interesante es que en el *Tratado de pintura nahua* del tomo dos, encontramos referencias que muestran que los *toltecaye* reconocían las formas artísticas y el discurso renacentista como parte de un arte liberal en el que destacaba la pintura. Este bagaje cultural, los convertía en artistas capaces de manejar con pericia los discursos visuales del humanismo renacentista traído por la mayoría de los primeros frailes, sin renunciar a su propia tradición indígena de arte pictórico.

Otro hallazgo importante es que los colores y materiales que le dieron origen al Códice Florentino provenían de técnicas usadas por los *toltecaye*, quienes tenían un interesante método para el empleo de sus materiales, muy diferente al del canon occidental. En este caso el objeto a iluminar determinaba la pintura

en muchos aspectos como el color, aunque se tomaban en cuenta los tonos desde la tradición nahua. Por ejemplo, si un elemento de la composición tenía origen orgánico, se utilizaban colores extraídos de fuentes orgánicas y no de procedencia mineral. Lo mismo ocurre con las diversas tonalidades de rojo empleados en cada pintura del códice. En éstas se utilizaron colores extraídos orgánicamente de plantas y otros materiales biológicos para colorear elementos igualmente orgánicos. Tampoco se usaron pigmentos extraídos de minerales para pintar elementos orgánicamente vivos.

Punto y aparte merece la mención de la luna representada en el Libro VII del Códice Florentino, que está coloreada con dos tonalidades de blanco. “El círculo central fue pintado con el pigmento tízal (sulfato de calcio y yeso), recordemos que este pigmento se obtiene debajo del lago y simboliza el inframundo...” (Magaloni, 2020, 50). Es decir, la idea seminal de la Luna como elemento opuesto al Sol, y que junto con la noche se vinculan al inframundo, está caracterizada con los materiales que la pintan, con lo cual, la pintura de este astro en el Códice Florentino no busca ser simplemente una representación, sino que, por los elementos con los que fue pintada se trata de *la Luna* de los nahuas. “Los colores son la piel, la vestimenta que materializa la energía telúrica, femenina, de la Luna misma” (Magaloni, 2020, 50).

Por los procesos usados por los veintidós pintores indígenas que ilustraron el Códice Florentino, se puede decir que expresaron su creatividad colectiva durante la edición de la obra. No solamente por la conciencia de pertenencia y relevancia por la conservación de los principios estéticos y espirituales del mundo representado, sino porque en cada trazo y cada color utilizado, se plasma la condición de identidad y cambio. “De esta forma, el estado intermedio entre ‘ritual’ y ‘arte’ que se observa aún en la producción indígena actual, halló refugio detrás de una idea humanista. Los *toltecase* del Códice Florentino, usando los colores empoderados por sus materias primas, imitaron a los dioses en Temonchan e hicieron aparecer para nosotros su mundo” (Magaloni, 2020, 50).

La relevancia de los estudios de Magaloni para esta investigación, proviene de subrayar que las diversas transacciones que se dan en los escenarios de la producción cultural se encuentran presentes en la *ontocultura*: la creatividad

individual y colectiva, la cual se expresa a partir de una profunda motivación espiritual comunitaria que se construye desde sus referencias simbólicas. En otras palabras, el soporte utilizado, no sólo puede ser considerado (o peor aún, relativizado) en función de referencias materiales o tecnológicas, sino que adquiere trascendencia al situarse en primer plano como un nuevo abanico de significados, que brinda aspectos centrales para reconocer las figuras y relatos sobre el mundo que los produce a partir de un momento en el tiempo y el espacio sociopolítico de una sociedad y una cultura.

LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE Y EL CINE COMUNITARIO COMO OBJETO Y SISTEMA DE MEDIACIONES

70

Hay que decir que el tema ha sido revisado de manera seria y exhaustiva en Iberoamérica por autores como Alfonso Gumucio, Adolfo Colombres, Andrea Molfetta, Antonio Paranaguá y Guadalupe Ochoa, entre otros, por eso sugiero remitirse a ellos como referencias más detalladas.

En este ensayo se hará una reflexión de la transición que debería tener el cine comunitario alrededor de las dos posturas del arte vistas desde la antropología y planteadas prácticamente desde el inicio: la que propone fijar la mirada desde el arte como objeto, y la que propone hacerlo desde la agencia y las relaciones que genera el sistema artístico en cualquier sociedad.

EL CINE COMUNITARIO COMO OBJETO

Por diversas razones, la mayoría de los estudios sobre cine desde la academia parten de análisis textuales, por lo tanto, no debería resultar extraño que el cine comunitario haya sido estudiado predominantemente por y desde la lectura de sus obras. Para Molfetta, esto obedece a varias causas: una proviene de las tendencias teóricas que han predominado en las universidades en las que se observa una inclinación por la realización de análisis textuales. Aunque la autora se refiere sobre todo al contexto argentino, claramente podríamos extrapolar este comentario a los centros de investigación sobre cine

en Iberoamérica. Así lo escribe nuestra colega: “la riqueza estética y el potencial político del cine comunitario es difícil de percibir si nos limitamos a su análisis fílmico-textual, en crisis dentro de la teoría fílmica desde inicio de los años [ochenta].” (Molfetta, 2017, 50).

Las posturas que critican los enfoques predominantemente textuales de acercamiento a la obra fílmica provendrían tanto del posestructuralismo “según el cual este tipo de análisis no puede alcanzar el sentido del cine sin abrirse, por ejemplo, a la intertextualidad”, así como de los estudios culturales “según los cuales los textos no son objetos auto-determinados e independientes, [con capacidad para suprimir] los contextos y [llevarnos] a un tipo de análisis sub-politizado del mismo” (Stam, 2003 en Molfetta, 2017, 54).

Corresponde a Stam establecer que el análisis textual del cine proviene de la intención de realizar una deconstrucción de la obra “deshacer los textos como se hace con una maleta”, heredando la hermenéutica y filología decimonónicas, entre otras escuelas y líneas de pensamiento, entre las cuales se encontrarían los análisis de Lévi-Strauss sobre el mito (Stam, 2012, 218-219).

En este sentido, cuando las obras del cine comunitario se entienden como textos, estarían casi de manera automática siendo desprovistas de la autoría colectiva de la obra para enmarcarla en las nociones de autoría única, como en la mayoría de los casos. Visto así, el texto monoautorial se buscaría entender además como “un discurso sistemáticamente organizado y no como [un] azaroso fragmento de la vida”.

Los aportes de Roland Barthes abrieron el análisis textual al distinguir claramente la obra y el texto, la obra primero entendida como un libro, o en nuestro caso, una obra audiovisual que como tal al ser leída o vista, contiene un sentido “intencional y preexistente” (Stam, 2012, 221) que “libera un significado teológico”, en tanto que el texto se reconocería como un *campo de energía* metodológico y no sólo como una secuencia de palabras; el texto como un espacio multidimensional en el que una serie de escrituras distintas, ninguna de ellas original, se combinan y colisionan entre sí. Esta concepción de texto establece otra distinción: el enfoque “legible” y “escribible”, el primero puede ser analizado como un texto clásico a partir de su “unidad orgánica, secuencia lineal, transparencia estilística, realismo convencional” (Stam, 2012, 221), y el

segundo sitúa al lector como un ser sensible de las “contradicciones y heterogeneidad” del propio texto.

Ya dijimos que la mayoría de los estudios que abordan el origen y desarrollo del cine comunitario, lo suelen enmarcar en la obra de viajeros, antropólogos o cineastas experimentando con el medio y cuya finalidad es la de explorar realidades diferentes a las occidentales. Claramente estos acercamientos se plantean de manera monoautoral entre quienes a guisa de ejemplo podemos sugerir a Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, y sobre todo, desde un género cinematográfico: el cine documental. En estas referencias encontraríamos claramente dos aproximaciones desde la textualidad.

El cine comunitario como un acto colectivo sólo es posible entenderlo cuando el autor incorpora en su método de trabajo la participación de la comunidad en la que realiza la obra; cuando el autor, consciente de esta intención la teoriza. Un ejemplo lo podemos encontrar en el estupendo texto del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, 1979), escrito colectivamente con el grupo Ukumau.

72

Bellour con “El texto inalcanzable” (Bellour en Stam, 2012: 219) añade que una de las diferencias entre el texto como escritura y el cine como imágenes es que éste último no es citable, por ello los esfuerzos de descifrar un texto se encuentran en una franca desventaja respecto al cine, mientras la literatura y la crítica literaria comparten el mismo medio, las palabras, el cine tiene diversos componentes: imagen, sonido, movimiento, diálogo, música, también palabra y silencio, entre otros elementos.

Ahora veamos un ejemplo a partir del análisis de la película *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) firmado por Sofía Kenny. Esta cinta la produjo el grupo Ukamau, y fue escrita y dirigida por Jorge Sanjinés:

A nivel contenido es indudable que la película ofrece una interesante mirada autocrítica de la interculturalidad, vista desde la reflexión fílmica de un representante de la cultura dominante, novedosa dentro del campo del cine. La imagen de los ángeles arcabuceros inicia la película sintetizando el espíritu de las conquistas españolas y de las nuevas invasiones que actualmente padecen los mismos pueblos, donde el cine desempeña un papel importante ¿Hasta qué punto

el cine beneficia a las culturas originales cuando decide retratarlas? En muchos casos el cineasta creyéndose salvador de una minoría étnica, invade y rompe un espacio ajeno, sacando de él un provecho personal (Kenny, 2009, 195).

Aunque las interpretaciones de texto de Metz, y posteriormente de los formalistas como Batjín, establecieron nuevos parámetros en los cuales el texto apelaba al contexto a través de los conflictos y las contradicciones enmarcadas en términos como el de *heteroglosia*,⁷ los componentes del cine comunitario desde su condición de creatividad colectiva audiovisual difícilmente podrían ser analizados bajo estos enfoques, centrados regularmente en las condiciones discursivas de la obra y atendiendo las configuraciones formales de los sistemas textuales.

Con la aproximación de la perspectiva semiótica, muchas derivaciones teórico-metodológicas le dieron paso a refinados procesos de análisis que pasaron del estudio de los personajes y las tramas, al examen minucioso de fotogramas, tomas o secuencias de una sola película; es decir, había lejanía con respecto al desarrollo del análisis textual del cine comunitario, que tiene una visión diferente de las nociones estéticas y artísticas decodificables por la cultura occidental.

Aunque las escuelas de análisis semiótico contribuyeron a revelar los contenidos simbólicos que más tarde dieron origen, junto con otras disciplinas, a la visibilización de minorías y grupos sometidos, lo que dio pie a movimientos contraculturales que coincidieron con movimientos feministas, indigenistas y de minorías raciales, estos acercamientos casi siempre provenían del cine de autor o de la industria hegemónica, dejando de lado los procesos de creatividad audiovisual comunitaria. Así lo explica Molfetta: “Los problemas de la cultura cinematográfica no atañen solamente a los objetos artísticos producidos, sino a los sujetos participantes de su producción, a través del

⁷ Mijail Bajtín denomina la heteroglosia como la relación del lenguaje en tres niveles: el individual, el discursivo y el ideológico. Bajtín, Mijail, (1981). *The dialogic imagination*. Houston, University of Texas Press.

estudio de las prácticas y procesos realizados para fabricar películas” (Molfetta, 2017, 31).

EL CINE COMUNITARIO COMO PROCESO DE CREATIVIDAD COLECTIVA

En su obra *Arte y agencia, una teoría antropológica*, Gell (2016, 199) apunta que “las obras de arte son manifestaciones de la cultura como fenómeno colectivo”. Con esta sentencia, Gell señala que los factores colectivos que se encuentran alrededor del arte requieren de un “registro nuevo” (Gell, 2016,199). En este sentido propone el término “estilo”, concepto reconocido para todas las vertientes de la estética y por los antropólogos del arte. El “estilo” entonces se entendería “como principio armónico que unifica las obras de arte en grupos y colectivos”. Por lo tanto, “el estilo corresponde al tema antropológico de la cultura” (Gell, 2016, 199). El autor señala que así como una persona en un sistema de parentesco es la proyección del aquí y el ahora de los principios de descendencia, alianza e intercambio en una cultura, la obra de arte desempeñaría un papel similar una vez reconocido el tejido de conexiones sociales y colectivas en el que se encuentra inmersa.

74

Gell desmarca el sentido de estilo teórico de la historia del arte, del sentido de la perspectiva antropológica del arte visual, las siguientes líneas lo explican así: “el concepto de estilo en esta ciencia se distingue del que se encuentra en la historia del arte y la estética occidental [porque] las unidades de estilo no son generalmente los artistas individuales, las escuelas de artistas ni los movimientos, sino las culturas y las sociedades” (Gell, 2016, 199). Es decir, desde la antropología visual las unidades de estilo son las “culturas”.

A partir de las diferencias señaladas por Gell, cuando se habla de cine comunitario desde su origen y devenir, se considera el sentido histórico de la sociedad occidental y no el de la cultura y el colectivo que lo originó. Esto implica la necesidad de plantear el estilo como una cultura para darle sentido de tiempo a todas las referencias que permitieron el desarrollo de la obra y no, como habitualmente sucede, desde los estilos de la historia del arte y el cine de occidente.

Para explicar las nociones de Gell pensemos en el cine ligado al *free cinema* inglés o el *cinema vérité* francés desde el sentido estilístico propuesto aquí, que

estaría incorporando el sentido de la obra del cine comunitario respecto a los referentes que le son propiamente constitutivos en los valores culturales de una comunidad. Es justamente este sentido colectivo el que le daría aproximación antropológica visual al cine comunitario: porque no trataría de revisar la obra de un autor, sino la que surge y se vincula con la comunidad.

Estos desplazamientos han propiciado que las recientes definiciones de cine comunitario hayan ampliado las nociones de lo colectivo, el proceso y las conexiones sociales de la obra. Si observamos el concepto de cine comunitario propuesto por Gumucio en 2014, se advierte el peso predominante que tiene el proceso en relación con el resultado de la obra:

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados (Gumucio, 2014, 76).

75

Molfetta, expresa los referentes de estilo a partir del sentido colectivo inserto en el entramado de las conexiones sociales:

La hipótesis central que tomamos como punto de partida dice que la práctica cinematográfica es una estrategia de visibilidad, reconocimiento y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se hace cine y comunicación comunitaria. ¿Cómo? Generando en grupos ya organizados en otras luchas sociales una transferencia de saberes técnicos y artísticos, a partir de la cual surge una producción emancipada de contenidos. Estos contenidos hacen apropiaciones estéticas singulares, producción simbólica que entendemos como acción política en el horizonte de la revolución digital (Molfetta, 2017, 50).

En suma, al repasar las tendencias hegemónicas observamos que son las instituciones y los agentes quienes otorgan o niegan el estatus de arte (Dickie en Borea, 2017), al grado de asignar valores como “arte menor” o “arte culto”, como resultado de las tendencias artísticas heredadas del siglo XIX, y que más tarde fueron retomadas por el modernismo. Ahora bien, si observamos el fenómeno desde la producción cultural del cine y el audiovisual, la forma en la cual las categorías se expresan, tienen una relación de mayor afinidad hacia los accesos materiales y competencias técnicas dictadas sobre todo por el mercado. Del examen de estas discusiones, una de las conjeturas sobre la aproximación antropológica al arte reside en la dificultad de mediación para trasladar las nociones de arte y estética a otras culturas. Por esta razón Gell dice que la única manera en la que la antropología puede acercarse al arte es dejar de relacionarlo con la estética. Él, además, expone que, si bien el interés antropológico se encuentra en observar el arte en otras culturas, son las nociones de estética y sus referentes occidentales lo que obstaculizaría el cometido, toda vez que estos conceptos funcionarían como la matriz de todo el análisis (Gell en Borea, 1992, 207). Esta ambivalencia es en sí misma una gran contradicción.

Suponer y categorizar la obra audiovisual comunitaria desde lo que no es, la limita apriorísticamente, la sitúa en un terreno aislado y confina su valor a usos “domésticos”. Por estas razones no es explorada, ni ha merecido conceptualizarse en marcos de análisis lejanos de las definiciones antropológicas del *folklore* o la cultura popular, a pesar de tratarse de producciones culturales realizadas por comunidades fuera de la industria artística occidental.⁸

⁸ En este sentido, el concepto de arte popular designa un punto de torsión en la cultura popular capaz de producir en su economía retrasos y discordancias, pliegues y contracciones, e irradiar en torno a sí una zona que sustenta el sentido social y, simultáneamente, impide su estabilidad. Conviene nombrar rápidamente tres notas de este arte para desmarcarlo de otras formas que comparten su equívoco oficio de sostén e impugnación del orden simbólico: lo negativo, lo afirmativo y lo diferente. De entrada, el atributo que lo acompaña define el arte popular desde el rodeo de una omisión y lo asienta en una columna negativa: al ser inscrito en el espacio espectral de lo hegemónico, crece marcado por el estigma de lo que no es. Ante ese menoscabo ontológico conviene caracterizar el término no sólo desde la exclusión y la falta sino recalcando un momento activo suyo: el arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción, de subjetividad y de afirmación de diferencia (Escobar, 2008, 13).

CONCLUSIÓN

El propósito de este recorrido fue generar una serie de apuntes que contribuyan a que la antropología del arte pueda posicionarse respecto al cine comunitario, no desde un análisis estético occidental ni desde la producción industrial, sino como un proceso de creación colectiva inserto, como cualquier otro agente, dentro de una serie de conexiones y relaciones sociales que lo doten de sentido.



FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZPE, LOURDES (2019). *Cultura, transacciones internacionales y el antropoceno*, México, UNAM, Miguel Ángel Porrúa.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1981). *The dialogic imagination*, Houston, University of Texas Press.
- BERGUA, JOSÉ ÁNGEL *et. al.* (2016). *Creatividad. Números e imaginarios*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- BOREA, GIULIANA (2017). *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*, Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, Fondo Editorial PUCP.
- COLOMBRES, ADOLFO (2005). *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- CUCALA, ANTONIO (2012). *Entretejidos: ciertas prácticas del arte contemporáneo a la luz de la antropología*, Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.
- DOMÍNGUEZ, JUAN CARLOS (2021). *Cine comunitario en Morelos. Convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*, Cuernavaca, CRIM-UNAM.
- ESCOBAR, TICIO (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*, Santiago, Metales Pesados.
- FÍGARES, MARÍA DOLORES (2003). *La colonización del imaginario imágenes de África*, Granada, Universidad de Granada.
- GELL, ALFRED (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires, Sb Editorial.
- GONZÁLEZ, JOSÉ ANTONIO (2002). *El rapto del arte: antropología cultural del deseo estético*, Granada, Universidad de Granada.
- GUMUCIO DAGRÓN, ALFONSO (2014). “Aproximación al cine comunitario” en Gumucio Dagrón, Alfonso, Coordinador Regional (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL (2019). *Teatro Náhuatl, Prehispánico, Colonial y Moderno*, México, El Colegio Nacional.
- MAGALONI KERPEL, DIANA (2014). *Los colores del nuevo mundo: artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MAGALONI KERPEL, DIANA (2020). “El Códice Florentino y la Creación del Nuevo Mundo” en *Arqueología Mexicana*, Número 90 Ome tochtli (dos conejo). México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MARCUS, GEORGE Y FRED MYERS (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California.
- MOHADED, ANA (2017). “Prólogo”, en *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*, Argentina, Teseopress. [Recuperado de: <https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino>, consultado el: 01-08-21]

- MOLFETTA, ANDREA (2017). “Antropología visual del cine comunitario en Argentina. Reflexiones teórico-metodológicas” en *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*, Argentina, Teseopress [<https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino>, consultado el: 01-08-21].
- MORPHY, HOWARD Y MORGAN PERKINS (2006). “The Anthropology: A Reflection on its History and Contemporary Practice” en *The Anthropology of Art*, Oxford, Blackwell Publishing.
- SANJINÉS, JORGE (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- STAM, ROBERT (2012). *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- YOSHIDA, KENJI (2014). *The power of Images*, Suita, National Museum of Ethnology.



Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación y del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Nació en Michoacán.

CINE Y FILOSOFÍA:

la escritura visual del movimiento como creación conceptual

Raymundo Mier Garza

81

RESUMEN

En este ensayo se reflexiona sobre el impacto y la incertidumbre que la aparición del cine trajo consigo, desde un punto de vista filosófico. El cine tuvo consecuencias a partir de su naturaleza física y tecnológica, así como del proceso subjetivo de creación y recepción que se configuró a lo largo de su historia. Poco a poco integró elementos que se volvieron parte de su esencia y provocaron reacciones que filósofos de todas las épocas se han ocupado en dilucidar por su relevancia, tanto en la configuración de la psique humana, como en el sentido estético del filme. Los acercamientos filosóficos al proceso cinematográfico en los que se profundiza en este ensayo, parten de los universos conceptuales del bergsonismo, de la fenomenología, de la Escuela de Frankfurt, de la filosofía analítica de Cavell, de las perspectivas de Deleuze, Lyotard o de Rosset. El lector estará inmerso en algunos de los elementos que fueron configurando la reflexión en torno a los procesos de significación y representación cinematográfica que la filosofía ha tratado de explicar.

PALABRAS CLAVE: Cine, arte, filosofía.

CINEMA AND PHILOSOPHY:

visual writing of movement as conceptual creation

82

ABSTRACT

This essay reflects on the impact and uncertainty that the emergence of cinema brought with it, from a philosophical perspective. Cinema had consequences of its physical and technological nature, as well as from the subjective process of creation and reception that took shape throughout its history. Gradually it integrated elements that became part of its essence and provoked reactions that philosophers of all ages have been busy elucidating for their relevance, both in the configuration of the human psyche and in the aesthetic sense of film. The philosophical approaches to the cinematic process explored in this essay are based on the conceptual universes of Bergsonism, phenomenology, the Frankfurt School, the analytical philosophy of Cavell, the perspectives of Deleuze, Lyotard and Rosset. The reader will be immersed in some of the elements that have been shaping the reflection on the processes of signification and cinematographic representation that philosophy has tried to explain.

KEYWORDS: Cinema, art, philosophy

INTRODUCCIÓN

Ante la aparición del cine, la filosofía desplegó una actitud ambivalente: inquietud y desapego. La inquietud tuvo varias fuentes, fue suscitada por las diversas facetas del proceso de creación cinematográfica: por una parte, la naturaleza física, mecánica, óptica y química del “objeto cinematográfico” (el film) y su génesis tecnológica; por otra parte, por la relación de este proceso con las distintas capacidades y potencias subjetivas puestas en juego: la mirada, la integración figurativa de la imagen, la relación icónica referida a cuerpos, objetos y espacios -más tarde se habría de integrar a este despliegue de planos la múltiple potencialidad expresiva del sonido, a su vez, capaz de desplegar la sonoridad en el tiempo y en consonancia con la imagen-. El sonido acompañaba originalmente al film como señal acústica emergente del entorno, casi siempre como un “acompañamiento pianístico” u orquestal ejecutado en la sala durante la proyección del film; más tarde, se integró de manera plena en el film, privilegiando la aparición del sonido ambiental, pista musical y el lenguaje vocal con todas sus facetas. El “objeto cinematográfico” cobró un conjunto de rasgos adicionales relevantes para la reflexión filosófica. La reflexión se orientó entonces a la relación del proceso y el objeto cinematográfico con las modalidades expresivas, los procesos de significación, las interrogantes sobre la representación y el “realismo” cinematográfico -y su parentesco con la naturaleza de la imagen fotográfica- y las distintas potencialidades narrativas inherentes a la forma y el sentido del relato cinematográfico. Cobraron relevancia para la consideración estética del film la consolidación de géneros, los tiempos y ritmos de la narración, las calidades de la enunciación, y las condiciones y modalidades de la recepción. Otras cualidades de la expresión cinematográfica que cobraron un peso sustancial en la aproximación filosófica, respondieron a la atracción que ejerció la “magia” de las imágenes sobre los movimientos estéticos de vanguardia, en particular su abierta asociación con los rasgos del proceso onírico y la incidencia formal de las afecciones a partir de la imagen; las propias vanguardias alimentaron esta fascinación por las resonancias entre lo onírico, lo mágico, la exaltación de la imaginación y las revelaciones

tempranas de la potencialidad ficcional de las imágenes cinematográficas, que se fusionaba con la pasión testimonial y la fidelidad del registro de lo real: tanto el surrealismo, como el expresionismo, el futurismo, el constructivismo, por mencionar sólo las que más abiertamente, acogieron el desafío de explorar las potencialidades estéticas del film.

Otro aspecto decisivo de la creación cinematográfica que alentó la reflexión filosófica fue la nítida relevancia de las vertientes históricas y sociopolíticas que marcaron la inscripción del complejo proceso de significación estético, social, e incluso industrial y económico en el curso de la modernidad, en particular su relación con el consumo de masas, la invención de nuevas prácticas de historiografía, la publicidad y la propaganda política. Pero, por otra parte, el desapego de la filosofía respecto del proceso cinematográfico surgió precisamente de su incorporación definitiva en el ámbito de los espectáculos, la diversión, la disipación, la explotación de las manifestaciones de la imaginación y los fervores populares. Se consolidó también, de manera incipiente, una posición crítica respecto de la participación temprana de lo cinematográfico en las estrategias industriales y mercantiles, en su asociación constitutiva con las redes regidas por el mercado y el capital en estricta consonancia con su creciente presencia como producto mercantil en la oferta del espectáculo.

84

La polivalencia de la mirada filosófica ocurrió de manera predominante según tres orientaciones discordantes: una primera fue la reflexión sobre el proceso cinematográfico en sí y en su genealogía -su historicidad-: imagen-sonido-percepción, aficción-sentido-movimiento; representación-significación-verdad-ficción; testimonio, descripción-expresión concebidas en su fundamento subjetivo y en su historicidad; la segunda, la naturaleza del relato cinematográfico, sus ópticas, sus estrategias narrativas, sus modos de representación, su diálogo singular con el entorno social y significativo, su relación con la realidad, con la verdad, con la potencialidad escrutadora de la mirada, y su capacidad de registro -de memoria-, cada dimensión respondía a los dominios canónicos del discurso filosófico; una tercera es la relación del acto cinematográfico como proceso comunicativo, como régimen expresivo, como realización de la semiosis, pero también en su calidad de expresión ideológica y su inscripción en los procesos y condiciones históricas, políticas y sociales de la modernidad.

El acercamiento filosófico al proceso cinematográfico privilegió el acto de creación del film, su acontecer como acto de creación de sentido e instauración de un régimen expresivo propio, como acto “comunicativo”, dotado de una potencialidad figurativa a partir de un orden de signos referido a condiciones de verdad y de verosimilitud propias, una composición de planos expresivos destinada a desempeñar un espectro abierto de alternativas narrativas. Este espectro de dimensiones significativas del acto fílmico alentó miradas específicas desde distintas perspectivas filosóficas. Entre las más relevantes aparecieron aquellas que interrogan de manera cardinal al cine a partir de la experiencia de temporalidad, del régimen perceptivo y afectivo y las modalidades de significación que involucra el proceso de integración de la imagen con las potencialidades narrativas, descriptivas, testimoniales y ficcionales.

Aportaciones fundamentales como las que derivaron del bergsonismo, la fenomenología, la Escuela de Frankfurt, o incluso la filosofía analítica -Cavell-, la perspectiva propia de Deleuze o de Lyotard, o aproximaciones tangenciales como las de Rosset, revelaron una aportación nítidamente disciplinaria al cine desde la óptica surgida de los distintos universos conceptuales de la filosofía. No obstante, han concurrido para desplegar las alternativas del análisis filosófico distintas miradas surgidas de la estética, la iconología, la narratología, o sustentadas en otros marcos disciplinarios: psicoanálisis, antropología, teoría literaria, historia, política. Este panorama complejo, incluso quizá abigarrado, ha ofrecido, sin embargo, vías inéditas para la exploración de las potencialidades expresivas múltiples y acaso inabarcables del relato cinematográfico.

MODERNIDAD, CINE Y FILOSOFÍA LAS MIRADAS OBLICUAS

El cine emerge en un momento crucial de la modernidad. Su aparición revela la concurrencia de múltiples procesos históricos cuyos tiempos, ritmos y condiciones sociopolíticas alcanzan un punto de inflexión: el régimen tecnológico, apuntalado en un impulso expansivo capaz de impregnar vastos y diferenciados aspectos de la sociedad. Desde el momento mismo de su aparición asume

potencialidades que alientan expectativas abiertas de diseminación, de dominio -el proceso filmico asume, abierta o veladamente, su vocación imperial y colonial, su impulso de depredación y crueldad intrínseca-, pero también despliega su voluntad de potencia, su fertilidad, su capacidad de engendrar esferas inéditas de significación, modalidades narrativas inexploradas; asimismo, el film, inmerso aún en el régimen victoriano revela ya una capacidad de incorporación y modelación entre amplios grupos sociales de diversas posiciones políticas, económicas, culturales, morales, estéticas, nítidamente diferentes, pero sometidas a interacciones drásticamente diferenciadas en su desarrollo y en su capacidad de incidencia política.

86

El cine, sin embargo, despliega potencialidades expresivas propias a partir de conjugar modos de historicidad diferenciada relevantes para la modulación de la calidad expresiva de las imágenes, pero también para la progresiva transformación de las estrategias simbólicas colectivas: impulsó una condición contradictoria, por una parte, participó en las estrategias sociales de la consolidación de la memoria, inventó sus propias técnicas de la evocación, de la trama narrativa de las reminiscencias. Participa desde entonces en el vasto mosaico de modelación de los escenarios del pasado, junto con la escritura, los museos, la proliferación y conservación de testimonios; pero, por otra parte, contribuyó a dotar a las figuras inverosímiles del pasado de un modo singular de desarraigo. Inventó una historiografía plenamente narrativa, ajena a una fundamentación o una recreación de sentido. El hecho cinematográfico no sólo exaltó las estampas de la reminiscencia, sino transfiguró su incidencia en la conformación de la vida, desplegó como fascinación narrativa las figuras del olvido.

Así, lo cinematográfico se integró en las prácticas habituales, en la trama de lo social, al mismo tiempo como extrañamiento de la comprensión de lo real, y como un recurso para ahondar en la comprensión reflexiva de la naturaleza, de los modos del acontecer, de la génesis y el destino de los afectos, de las vicisitudes de los vínculos y las dinámicas de lo social; amplió los alcances de los nuevos regímenes de integración social y política. El proceso cinematográfico participa de estos impulsos contradictorios y de esta ampliación de las potencias expresivas; participa de patrones culturales que exhiben la densidad histórica de las estrategias de la mirada, de los modelos de la aficción, de las

tramas de los vínculos sociales, en consonancia con la profunda transformación de los nuevos órdenes del trabajo y la incidencia institucional; participa así en la conformación de los nuevos espacios de lo público, pero también de las regulaciones particulares de lo privado, y de la fisonomía de la individualidad -alentada por la integración de los procesos colectivos- conformadas en las diversas atmósferas de la modernidad.

Surgida de los talleres de exploración técnica y de experimentación cotidiana, se nutre de las formas de vida en los núcleos urbanos y se implanta en su universo; el cine ya desde su origen asume pautas de expresividad propias derivadas de las diversas formas de organización de tiempos, espacios, movimientos, cuerpos, percepciones, pasiones y vínculos, en un principio enmarcados en el régimen victoriano y sus resonancias civilizadoras, pero después en diálogo con los diversos momentos del proceso histórico contemporáneo.

Así, el proceso de consolidación de *lo cinematográfico* -entendido como aquello que nombra la naturaleza singular del proceso expresivo articulado por el acto cinematográfico- aparece como la conjugación de múltiples dimensiones expresivas -visuales, sonoras, espaciales, temporales, simbólicas y pragmáticas- que involucran, de manera constitutiva, la historicidad de las potencialidades perceptivas, afectivas y semióticas. Es patente, no sólo por su propio origen histórico, sino por los rasgos que definen los procesos figurativos y narrativos propios del cine (contar por medio de imágenes y sonoridades articuladas tecnológicamente), el papel determinante de lo visual que conlleva rasgos esenciales del proceso fotográfico y de las operaciones expresivas verbales, sonoras, corporales y espaciales que éste hace posible. El cine despliega así toda la fuerza expresiva de las intensidades luminosas y los matices propios de la aprehensión del movimiento, en principio, a partir de la mutación sucesiva de las gamas del blanco al negro, y, más tarde, al ocurrir la determinante transformación histórica del cine, las potencialidades de lo visual se habrán de desplegar para incorporar el color, y la diversificación y ampliación de las estrategias cambiantes de iluminación, aprehensión y comprensión de los espacios, entornos naturales, arquitectónicos y objetales, las distintas técnicas de creación y reproducción de las sonoridades y la incorporación modulada de las voces.

Más aún, el cine habrá de ampliar progresivamente sus potencialidades expresivas de manera compleja, al incorporar un enorme espectro de “efectos especiales”, tanto como los distintos dominios de la composición digital de las imágenes y la expresión auditiva -sonoridades ambientales, musicales, verbales y formas sonoras conformadas expresamente-.

El cine aparece así no sólo como el momento de una transformación cardinal en la historia de la mirada, sino también en la historia de la escucha. La mirada en el cine se despliega en múltiples “modos de ver”: por una parte, la mirada inducida por la “posición narrativa” -el punto de vista virtual- de quien a partir de ese mirar “cuenta” el relato, es la mirada de quien despliega la trama de lo cinematográfico, el punto de vista del fotógrafo que se conjuga en un diálogo disyuntivo con la del director; la mirada cinematográfica, en todas sus modalidades, se somete a la incidencia moduladora del marco tecnológico en juego durante la filmación. Esta incidencia de lo tecnológico no solamente impone rasgos y calidades propias a los modos de mirar, sino que alienta una historia del mirar que se pone en juego ante las imágenes proyectadas en la pantalla. Con ello, el cine se revela como un momento determinante en las tecnologías de la memoria, intervenidas por las estrategias de la narración.

88

En consecuencia, lo cinematográfico da lugar a un régimen autónomo, a un sentido que abre la vía a la forma inédita de la experiencia de historicidad, conformada por las resonancias, inflexiones y determinaciones históricas de los recursos expresivos de calidades inconmensurables: imágenes, sonido, lenguajes, espacios, luminosidad, cuerpos, objetos inscritos en tiempos, espacios y regímenes de simbolización.¹ Este modo de constituirse en la historicidad del cine es el que impone sus condiciones y su orientación a la génesis y a

¹ La historicidad aparece así como una modalidad de la aprehensión consciente de la significación que conjuga tanto la experiencia íntima del tiempo -el espectro de sentidos potenciales que precede y sucede el presente de la significación que se realiza en el aquí y ahora-, como la experiencia de la duración, que asume la forma del devenir y la realización del acontecer como modos de ser, ambas determinadas por la integración disyuntiva de la experiencia de lo finito y lo infinito. La tensión inherente a las formas de la finitud se amplía hasta abarcar todas las modalidades de realización del sentido. Supone así la conjugación de la experiencia de la finitud en los diversos dominios de lo social -la persistencia, la fractura y el derrumbe de la fuerza cohesiva de las instituciones, la precariedad de las

la calidad expresiva propia de lo cinematográfico; señala también las secuelas de la incidencia del cine en las directrices históricas de la ética y la expresión estética.

La historicidad del cine abre así una vía a los múltiples acercamientos de la filosofía. El despliegue expresivo y narrativo de imágenes surgidas del registro inmediato de lo real multiplica los tópicos y las interrogaciones de carácter filosófico: la naturaleza privilegiadamente visual del cine es sometida a la incidencia expresiva de las sonoridades. Esta incidencia expresiva se transformó de manera patente desde el momento inicial de la historia cinematográfica cuando la proyección muda estuvo acompañada por la ejecución de música de piano, esa música circunstancial que acompañó en el inicio las imágenes desplegadas en pantalla cedió su lugar años más tarde, a la pista sonora sincronizada, incorporada a la propia esfera semiótica de lo cinematográfico. No obstante, el carácter dominante de la experiencia visual marca de manera decisiva el sentido de la expresión cinematográfica. La reflexión en el cine gravita privilegiadamente sobre la mirada, en la historia y el sentido mismo del mirar. Sólo más tarde, en consonancia con las nuevas ofertas tecnológicas, habrá de desplegar toda la gama de regímenes expresivos derivada de la multiplicación constructiva de recursos sonoros -síntesis sonora, modulación de las voces, sonidos incidentales y ambientales, los efectos sonoros creados electrónica o digitalmente-. La expresión cinematográfica pone el acento sobre el vínculo entre esas imágenes y los regímenes perceptivos, la conformación de las identidades, las calidades y los modos de expresión de las duraciones y la persistencia, los impulsos y las secuelas de las afecciones. En la construcción de la escenificación y la coreografía del espacio cinematográfico se delinea de

esferas reguladoras de la interacción, las vicisitudes de la creencia, las interrupciones de la experiencia social y colectiva, la invención de la significación del origen, la transfiguración y el destino de las acciones y los vínculos, la vigencia evanescente de las afecciones-, tanto como en la integración de todos los dominios de la subjetividad -la finitud inherente a las capacidades de la percepción del mundo y de sí mismo, la finitud de la experiencia de la incidencia y la concreción de la fuerza en el acontecer, la finitud que emerge de la aprehensión de la fragilidad de sí expresada en las mutaciones incesantes del deseo, de las capacidades cognitivas, de la respuesta pragmática a la fuerza reguladora del hacer, y al desenlace siempre puntual y precario de la expresión estética-.

manera singular el significado de las acciones desplegadas ante la mirada y la escucha, el modo de concreción de las formas de la verdad, las variedades e intensidades expresivas de la fuerza narrativa de las imágenes del movimiento y, en consecuencia, las vastas facetas de la experiencia.

Consecuentemente, el sentido de la expresión cinematográfica desplegada según esas tres orientaciones exhibe límites inciertos, sin dejar de hacer patente una multiplicidad de vasos comunicantes.

Así, mientras que por una parte, la visión que la filosofía ha construido con referencia circunscrita a la expresión cinematográfica, a pesar de su espectro restringido, ha diversificado sus planteamientos respecto a la imagen, al tiempo, a las significaciones, pero también a su relevancia histórica y política, acentuando los acercamientos cognitivos, sociales, éticos y estéticos; también, por otra parte, ha transformado los propios conceptos, los puntos de vista y los objetos de su acercamiento, e incluso el sentido de su aprehensión de la experiencia estética. Dada la inabarcable magnitud de la producción cinematográfica en todos los géneros narrativos, la escenificación y la realización cinematográfica se abren a la exploración de una cantidad inabarcable de situaciones de vida, aprendida a través de la gama abierta de los recursos expresivos cinematográficos. Las propuestas narrativas han tocado prácticamente todos los ámbitos de la experiencia, haciéndolas relevantes para el pensamiento filosófico. Así, es posible reconocer films que abordan tópicos relativos a la ética -y en consecuencia guardan resonancias con las diversas perspectivas filosóficas: aristotélica, estoica, agustiniana, empirista, kantiana, entre otras-, a los dramas derivados de la experiencia de la finitud y lo absoluto, la experiencia del tiempo, la memoria, el deseo; a las interrogaciones sobre el destino o el poder, las encrucijadas de la historia y las catástrofes de la cultura, las vicisitudes pasionales y afectivas, o incluso a los enigmas de las determinaciones biológicas del devenir del sujeto o a las tentativas de aprehender los sentidos inabordables del ser. Finalmente, la narración cinematográfica al hacer posible un acercamiento propio de corte testimonial y biográfico, tanto a experiencias vividas, como a elaboraciones ficcionales, involucra a su manera la propia experiencia filosófica. La creación filosófica se confronta y se amalgama con la creación filosófica: conlleva formas de vida, y por lo tanto

ofrece esferas de sentido, mundos, experiencias vitales, confinamientos, luchas, persecuciones, dramas y desenlaces no pocas veces trágicos.

Asimismo, la creación cinematográfica ha tomado eventualmente como argumentos y tramas de su trabajo narrativo episodios de vida y momentos en la creación filosófica, historiza narrativamente los acontecimientos del pensar, poniendo en juego recursos de la recreación histórica, biográfica; da cuerpo y relevancia escénica a la acción reflexiva e interpretativa, o, incluso, pone en relieve, no pocas veces de manera alegórica, condiciones de vida, situaciones, y encrucijadas relativas al trabajo filosófico, recogidos en obras de géneros testimoniales, documentales, o dramáticos.

Sin embargo, la relación entre filosofía y cine no sólo despliega esas orientaciones aparentemente disyuntivas. También hace patente la delimitación incierta entre territorios conceptuales y dominios disciplinarios: se disipan tanto las fronteras entre las diversas filosofías, como entre las aproximaciones conceptuales a la imagen o a la percepción. Se vuelve asimismo aparente la relativa extrañeza entre análisis filosófico y análisis cinematográfico; la creación cinematográfica, apuntalada entre la condición intrínsecamente realista de la imagen y el sentido ficcional inherente al despliegue narrativo de las imágenes en movimiento, inscrito en una zona de penumbra entre el registro y el testimonio, y entre la ficción y la fantasmagoría, se ofrece como un permanente desafío a las exigencias de la conceptualización filosófica.

Las distintas tentativas de comprensión del *acto cinematográfico* -el acto de creación de significación que da forma narrativa a las distintas configuraciones de imágenes en movimiento en un contexto de intercambio significativo- tienden a exhibir innumerables zonas de indecidibilidad: particularmente aquellas que aluden a los imperativos de realismo, de iconicidad, que involucran modos de concebir las calidades de la percepción o las intensidades afectivas, los regímenes de figuración y los intersticios entre figuras, representaciones, mimesis y realidad, y también aquellas que remiten a la correspondencia entre narración y memoria, fantasía y realidad, ficción y devenir. Más aún, este conjunto de relaciones entre dominios abiertos e inciertos de la experiencia, apunta a la indeterminación de linderos temporales: tiempos, ritmos y duraciones múltiples de la narración, los instantes de visibilidad del acontecer y las fulguraciones

de lo intempestivo, el discernimiento de las *potencias* significativas, el devenir de los objetos en sustancia semiótica [*signifiance*] que incorpora la multiplicidad de cuerpos, de los objetos, y el conjunto inabarcable de la materia simbólica; la disolución de los linderos temporales en la creación cinematográfica se expresa en una síntesis disyuntiva, en una integración de tensiones discordantes de sentido inherentes al *devenir film* del acto cinematográfico.

Así, la comprensión del acto de creación comprometido en dar forma a estas imágenes en movimiento, dar expresión visible al acontecer de las acciones que dan sentido a la expresión cinematográfica se confronta también con las exigencias restrictivas que trazan los linderos y nombran regiones particulares del pensamiento filosófico -el acto cinematográfico interroga las fronteras entre las reflexiones sobre lo cognitivo, las acciones, lo pragmático, lo estético, y las concepciones de tiempo y expresividad, por lo menos-, y la comprensión de lo cinematográfico, a la que no pueden sino concurrir la pluralidad de las disciplinas de lo humano: psicoanálisis, política, historia, semiótica, las formaciones de la cultura, los perfiles y dinámicas de la experiencia, la afección y sus inscripciones deseantes.

92

La concurrencia entre filosofía y el sentido del acto cinematográfico no pueden sino interrogar la inteligibilidad de la relación entre las condiciones de la expresividad del acto cinematográfico y las condiciones sociohistóricas e intersubjetivas de la génesis de la experiencia cinematográfica.

LOS DESAFÍOS DEL ASOMBRO: BERGSON Y LA EMERGENCIA DE LO CINEMATográfico

No obstante, los acercamientos filosóficos a las distintas facetas de la creación cinematográfica se dieron de manera dispersa, circunstancial. En su momento inicial, miradas más bien marginales, como el punto de vista singular, aunque relevante -en la medida en que responde a un asombro aún informulable dada la originalidad del hecho cinematográfico- surgió en la contribución breve de Giovanni Papini, en su breve texto “Una filosofía de la cinematografía” (Papini, 1907). Una incursión ensayística, pero capaz

de señalar ciertos rasgos que, desde su surgimiento, definieron los alcances del hecho cinematográfico. La mirada propiamente inaugural de Papini señala ya los ejes de la reflexión que habrán de enmarcar sucesivas aproximaciones filosóficas: por una parte, el carácter multívoco de la experiencia cinematográfica capaz de constituirse al mismo tiempo en una exploración individual de sentido, tanto como en una expresión abierta a la integración de las colectividades.

En el marco de la modernidad, esa doble calidad de la imagen cinematográfica revela también su posibilidad de participar de los tiempos de ocio propios del régimen de trabajo y consumo; la imagen cinematográfica se impone así poderosamente como un medio de diversión y entretenimiento, como un objeto de consumo. No obstante, la imagen cinematográfica, a partir de una calidad expresiva fundada en el apego de la imagen a los procesos y dinámicas de lo real, despliega potencialidades significativas inéditas:

Al sentarnos ante la pantalla blanca en una sala cinematográfica tenemos la impresión de que estamos mirando eventos verdaderos, como si los estuviéramos viendo a través de un espejo, y seguimos las acciones surcando el espacio. Son sólo imágenes -pequeñas, luminosas, bidimensionales- pero dan la impresión de realidad mucho mejor que la escenografía y trasfondos de cualquiera de los mejores teatros vivos (Papini, 1907, 2).

Para Papini ese realismo confiere a la imagen cinematográfica las potencialidades del análisis riguroso de los fenómenos a partir de una potencia acrecentada de la mirada, y las capacidades narrativas inherentes a los relatos testimoniales y las tramas documentales; incorpora también operaciones del montaje capaces de transfigurar las imágenes hasta ofrecerlas como figuraciones del delirio, modos de la imaginación, juegos de ficción, pero también regímenes cognitivos y procesos argumentativos y reflexivos.

No obstante, la mirada de Papini aborda, en unos cuantos párrafos, la relación del cine con el movimiento; supone también la conjugación de los regímenes contrastantes de la significación derivados de la naturaleza a un tiempo realista y ficcional, la implantación de criterios propios de verdad y de verosimilitud.

Para Papini, el cine exhibe y suscita una faceta exorbitante de la imaginación: “gracias a un subterfugio fotográfico (con las imágenes en movimiento) somos capaces de entrar en un mundo de dos dimensiones que es mucho más imaginario que el nuestro” (Papini, 1907, 2).

La breve reflexión de Papini era apenas un esbozo de algunas apreciaciones dictadas acaso más por un asombro y una inquietud circunstanciales, que por una tentativa elaborada de conceptualización. No obstante, trazaba ya las directrices de otras aproximaciones conceptuales, de un trabajo filosófico sostenido de reflexión sobre la naturaleza expresiva del cine, y su lugar en el proceso civilizador contemporáneo.

Privilegió, desde sus primeros momentos, por lo menos seis dominios tópicos fundamentales: la dimensión perceptual-afectiva propia de las imágenes cinematográficas, la dimensión cognitiva, la dimensión propiamente expresiva -dio lugar a acercamientos semánticos, semióticos, hermenéuticos-, la dimensión histórico-cultural, la relevancia política del proceso cinematográfico y la experiencia estética emanada de la aprehensión narrativa de la imagen en movimiento.

94

Lejos de revelarse como dominios autónomos o inclusive extraños entre sí, su conjugación en un mismo régimen expresivo constituye lo propio del proceso cinematográfico que aparece como una coalescencia de las calidades y regímenes inherentes a estas dimensiones: el acto cinematográfico los incorpora otorgándoles relevancias diferenciales y conjugándolos para dar cabida a una potencialidad expresiva indeterminada y abierta.

El espectro de las perspectivas filosóficas desplegado por diversos autores ha sido incesantemente frecuentado en las recientes corrientes de pensamiento: una de las reflexiones filosóficas inaugurales, la integrada en la visión bergsoniana, involucra en su visión sobre el cine la relación entre duración y percepción, y, con esto, replantea la aprehensión y la comprensión del movimiento engendrada en el proceso cinematográfico; lo remite íntegramente al dispositivo técnico-mecánico de producción del “efecto movimiento”. Para él, el proceso cinematográfico -registro óptico y proyección de la imagen mediante un dispositivo óptico-mecánico- no es sino una concreción ilusoria de un proceso de percepción surgida de la sucesión serial de fotogramas

apenas diferenciados, en una secuencia rápida que escapa al reconocimiento de la mirada.

El punto de partida de Bergson suscitó con esto una densa trama de reflexiones sobre la naturaleza de la percepción, las aprehensiones del acontecer, la caracterización integral de los tiempos e impulsos dinámicos del movimiento; llevó a formulaciones singulares acerca de los modos de la comprensión de la duración y del espacio; además, sus consideraciones sobre la percepción condujeron a una reflexión sobre las conjugaciones energéticas y dinámicas en juego tanto de lo que ocurre en el movimiento, en el dominio de lo real, como en los procesos constitutivos de la comprensión del sentido y la naturaleza del movimiento. El cine se revela como un recurso crucial para la reflexión sobre los alcances de esta composición de facetas diferenciadas del acontecer y la aprehensión del movimiento.

Pero la contribución de Bergson no se circunscribe a la idea puntual del movimiento. Conlleva también una interrogación de otra faceta crucial de la subjetividad: la memoria como elemento constitutivo del proceso de percepción. Conduce también a la caracterización de las modalidades de una aprehensión pragmática, un hacer, involucrado en la condición de la mirada y la participación de la conciencia en la conformación del sentido. Pero, en la medida en que la imagen cinematográfica despliega una relación propia con la singularidad del acontecer, ésta supone asimismo una reflexión sobre los modos particulares de la continuidad y la discontinuidad inherentes en el surgimiento de lo creado. La mirada de Bergson sobre el cine señala así orientaciones potenciales para la reflexión sobre el cine que acaso no alcanzarán sus más amplios alcances sino con la obra de Gilles Deleuze, a la vez una síntesis y una transfiguración de las afirmaciones y presupuestos de la reflexión bergsoniana.

En el marco del curso en el Colège de France llevado a cabo entre 1902 y 1903 y dedicado a la *Histoire de l'idée de temps* (Bergson, 2016), el filósofo francés emprende su reflexión inaugural sobre la relación entre instante y duración, sobre el papel de la discontinuidad y la continuidad en la comprensión del tiempo, una meditación que habrá de desembocar en su concepción sobre el cine, llevada a su expresión más nítida en *L'évolution créatrice* (Bergson,

1941). Así, la reflexión original de las conferencias del curso de 1902-1903 será retomada para su publicación en 1907. Esta reflexión bergsoniana sobre el tiempo, el instante, la duración será contemporánea a las primeras observaciones de Papini sobre la “Filosofía del cinematógrafo”. Mucho más tarde, en el texto de 1941, *L'évolution créatrice*, Bergson incorpora su inquietante reflexión sobre el cine en la reflexión sobre la vida y la creación, sobre el “impulso vital” [*élan vital*], y también en sus consideraciones sobre la nada y lo inmutable, sobre la forma y el devenir, un acercamiento riguroso al problema de la discontinuidad y la continuidad del tiempo; todo ello como una de las primeras aperturas a la reflexión filosófica destinada a explorar rigurosamente, la naturaleza del hecho cinematográfico.

96

La invención del cinematógrafo exhibió una condición singular de la percepción: el carácter desconcertante del “efecto movimiento”, que habría de dar cabida, en su concreción tecnológica, al “efecto cinematográfico”. Una percepción ilusoria de movimiento surge así de la proyección serial de imágenes apenas diferenciadas entre sí, a una velocidad tal que una resonancia de lo percibido se funde con una percepción constituida en el instante. Para Bergson, la ilusión de movimiento se recreaba mediante el artificio tecnológico cinematográfico a partir de la posibilidad de proyectar sobre una pantalla una sucesión de “fotogramas”, producida mediante un movimiento inducido mecánicamente. Esas imágenes fotográficas apenas distintas entre sí, a una velocidad de varias imágenes por segundo, inmóviles por sí mismas, engendran en virtud del movimiento impuesto por un dispositivo externo, la imagen íntima del movimiento.

El sustrato de esa ilusión de movimiento surgida a partir de la composición de imágenes fotográficas, de figuras inmóviles, apareció en principio como una interrogación sobre la naturaleza de la percepción, para luego ampliarse a una inquietud en principio sobre la naturaleza y la experiencia de la relación entre tiempo y movimiento, y en consecuencia, de una interrogación sobre la condición discontinua o continua esencia de lo temporal. Movimiento y duración se enlazan así en esa ilusión del movimiento que no puede sino apuntar a la naturaleza de la memoria.

El contraste entre el “efecto cinematográfico” y la aprehensión de la continuidad del movimiento se expresó entonces como una caracterización acerca

de la comprensión de la duración. Se pone a la luz una dualidad de modos de conocimiento inherente a la temporalidad como composición de instantes. El dispositivo cinematográfico se ofrece como un modelo, acaso incluso como una alegoría capaz de referir a un método de conocimiento propio de la ciencia, mientras, en contraste, conduce a una manera propia, rigurosa, de comprender la duración sustentada necesariamente en una metafísica: “la primera, reteniendo únicamente los instantes, la segunda referida entonces a la duración” (Bergson, 1941, 344). Lo cinematográfico hace patente la imposibilidad de comprender el movimiento, sino a partir de la esencia continua de la duración, y la interrogante sobre el movimiento ilumina de manera oblicua el conocimiento de la duración en sí misma. El cinematógrafo no deriva su “efecto” de imágenes cuyo movimiento surge de ellas mismas.

El movimiento emerge como un sentido de la percepción que, no obstante, es ajeno al objeto percibido. El movimiento, en la imagen cinematográfica, es inducido, de manera extraña, extrínseca, mediante el giro mecánico de un carrete y el deslizamiento de la cinta traslúcida; es el mecanismo el que se mueve y este giro, que se desplaza en un rango de velocidades específica, es el que da cabida, para Bergson, a un conocimiento ilusorio, inexacto, inadecuado; es un conocimiento incapaz de aprehender en su esencia la naturaleza constante e “interior” del impulso que mueve. No obstante, lo desconcertante en el acercamiento de Bergson al cinematógrafo es que conforma su modelo a través de una particular figura, una *sinécdoque* del hecho cinematográfico entendido en su propia naturaleza.

Bergson aborda la “máquina cinematográfica” como un dispositivo creador de una sarta de impresiones lumínicas. No obstante, deja a un lado la transformación de este dispositivo en una técnica, en una *tekné*, que sustenta el trabajo de una creación de sentido marcada por el dualismo de la fuerza icónica de la imagen y la fuerza narrativa derivada de la potencialidad inferencial y pragmática del acto expresivo. Lo que constituye el “modelo” del proceso cognitivo en Bergson, la relación entre mecanismo mecánico de integración de sartas lumínicas en la creación del “efecto movimiento” en la percepción, excluye la integración de esta “máquina” en el “acto cinematográfico” cuya naturaleza es estrictamente expresiva y narrativa. Así, la máquina aparece como

una composición de registros lumínicos, ajena a la naturaleza referencial y significativa del hecho fotográfico. La singularidad de lo cinematográfico no se remite únicamente a la diferencia ínfima entre las figuras que se despliegan en sucesión, sometiéndose a las condiciones de la percepción en la génesis del “efecto movimiento”.

La naturaleza de la imagen fotográfica en sí misma aparece constituida como una entidad reconocible en su potencia de movimiento. La calidad de la “captura” fotográfica como un “instante” en el devenir de los hechos fotografiados no suprime su “disposición” dinámica. El movimiento, el antes y después de la imagen fotográfica, se aprehenden tácitamente en la aparente inmovilidad de lo fotografiado: la imagen fotográfica no es, sino en sus modalidades de extrema artificialidad -en la fijeza casi monstruosa de la “pose”-, una aparición “indicial”, una figura cuya forma exhibe ya, en sí misma una condición diagramática del proceso del que ha emergido. La imagen fotográfica remite a una anticipación y a una secuela potenciales que revela a la forma fotográfica como una mera decantación de potencias, como un fulgor de una trama relacional en devenir; es una concreción que acontece preservando el sentido de las tensiones que se despliegan en sus procesos; la fotografía aparece así, en consonancia con el proceso lumínico que le da origen, como un resplandor, como un trazo visual relampagueante que exhibe, en la forma en devenir de la figura, la composición de las potencias del proceso de lo real.

La fijeza de la imagen fotográfica es más la de una huella que la de una efigie. Su inmovilidad no es sino el testimonio residual de una evanescencia. La fotografía aparece así como una decantación que conlleva en su propia dinámica, la captura de un momento singular de una bifurcación en un proceso que ocurre; señala el lugar potencial en el que se revela el *clinamen* como el punto, en una trayectoria infinitamente densa, donde lo dado se aparta de su propia identidad, el momento de engendramiento de lo incalculable.²

² Recogemos el sentido alusivo derivado de la noción de “clinamen” formulada por Lucrecio -“si el espíritu no está regido en todos sus actos por una necesidad interna, si no es, como un derrotado, reducido a la pasividad, es por el efecto de esa ligera desviación [*clinamen*] de los átomos en un lugar, en un tiempo que nada determinan. (Lucrecio, 1998, 131)-, y recobrada en el pensamiento

Esa tensión ínfima que se advierte entre dos fotogramas sucesivos en una serie, al mismo tiempo señala la correspondencia íntima entre dos imágenes diferenciadas, su punto virtual de divergencia, la composición de fuerzas que a un mismo tiempo las despliegan, las separan y las conjugan. Más aún, esa composición de imágenes en una sucesión de fotogramas admite una composición de lógicas derivadas de un doble impulso relacional: por una parte, su referencia a lo real, por otra, su potencial construcción de un régimen ficcional capaz de engendrar un régimen narrativo, y acaso poético, con una calidad significativa autónoma. Alguna vez André Bazin planteó ya la relación constitutiva entre el acto cinematográfico y la naturaleza de la imagen fotográfica, situándola en el contexto general de las reflexiones sobre el iconismo y lo real y su confrontación histórica con el acto pictórico:

La fotografía liberó a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Puesto que en el fondo la pintura se esforzaba vanamente en ofrecernos una ilusión, y esta ilusión satisfacía suficientemente al arte. Mientras que la fotografía y el cine, por otra parte, son descubrimientos que darían esencialmente una satisfacción a nuestra obsesión por el realismo (Bazin, 2011, 12).

99

No obstante, esta respuesta “definitiva” a la “obsesión por el realismo”, como lo señala lacónicamente Bazin, no revela una mera potencialidad compartida entre cine y fotografía de referencia al acontecer. El “realismo” fotográfico -el carácter de su fuerza referencial- no es equiparable al realismo cinematográfico. Los separa su relación con el tiempo: el carácter “discreto” de la imagen fotográfica, y la particular fuerza referencial de la expresión cinematográfica a partir de su despliegue serial en secuencia temporal, que se revela en el carácter propio, singular, de su potencialidad narrativa. El efecto de movimiento impuesto a las imágenes cinematográficas determina una disociación radical entre las potencialidades expresivas de ambas. Estas potencialidades se expresan en

contemporáneo para remitir a la designación de los puntos singularidad en los que se engendra la bifurcación dinámica de las trayectorias sometidas a una pluralidad de tensiones discordantes, irreducibles a un régimen de determinación.

el modo de darse del mirar: mientras que el realismo fotográfico se sustenta en las posibilidades de la contemplación para abismarse en la potencialidad significativa del detalle, el realismo cinematográfico se apunala sobre la experiencia de la evanescencia del acontecer, y, con ello, con la experiencia del “detalle” cinematográfico al mismo tiempo como síntesis perceptual y conceptual, y como implantación en la memoria.

Si bien, el cinematógrafo surge a partir de una relación “ontológica” con la fotografía, esta ontología podría considerarse solamente una faceta regional del régimen constitutivo del acto cinematográfico, que conjugan la composición serial de los fotogramas dos operaciones definitivas: la doble condición referencial -una referencia a lo real de acción material captada visualmente, y la referencia a la significación narrativa emanada de la composición serial de las imágenes-, y la especificidad narrativa del cine, inherente al régimen narrativo conformado a partir de las operaciones de montaje.

100 La visión de Bergson no supone así una visión comprensiva del acto cinematográfico. Sino una conceptualización que opera una segmentación del hecho cinematográfico para extraer su puro dispositivo de proyección, para a partir de su figura proponer un modelo histórico de una fase epistemológica de la modernidad. Involucra un conjunto de presupuestos relativos a la tensión entre modos de conocimiento: la ciencia, revelada en sus recursos analíticos y conceptuales fundamentales, a partir de un mecanismo de segmentación, de conformación de entidades reducidas a un “inmovilismo”, a una conformación identitaria surgida de la primacía de la universalización y afirmación preservante de conceptos invariantes.

EXCEDER LA FASCINACIÓN PERCEPTUAL LA EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LOS LINDEROS FENOMENOLÓGICOS. EL “PROGRAMA” DE MAURICE MERLEAU-PONTY

El papel determinante de la imagen en el acto cinematográfico suscita la incidencia del pensamiento filosófico a partir de todos los puntos de vista compro-

metidos con la elucidación del lugar de la percepción en la constitución de la experiencia. Pero si bien aquellos puntos de vista que asumen la contribución de los datos aportados por la psicología experimental participan en la construcción conceptual relativa a la particular calidad de la imagen percibida en la pantalla cinematográfica, la fenomenología y, en particular la perspectiva de Maurice Merleau-Ponty, exhibe una visión rigurosamente crítica ante la insuficiencia de las posturas experimentalistas. Aunque la visión de Merleau-Ponty exhibe un cierto apego a los planteamientos originarios de Husserl, éste emprende una reformulación, a partir de una radicalización de los planteamientos de Psicología de la *Gestalt*, de la doble condición perceptual que atañe al cine: la relación percepción-sentido, que supone una crítica a la participación del entendimiento en la figuración, y la particular relevancia del movimiento en la conformación de la experiencia expresiva del acto cinematográfico.

La fenomenología apareció desde un principio en una confrontación irreducible con las tesis de la psicología y la primacía de la relación sustantiva entre sensación y entendimiento como sustento del sentido. Una doble crítica se bosqueja así: la primera sobre la relevancia de la sensación y la segunda como la condición determinante del entendimiento en la conformación de la experiencia. Contra la idea de sensación como eje articulador de la experiencia aparece la concepción de forma, no como una edificación del entendimiento sino como una aprehensión relacional. Apela a la concepción de Cézanne:

Cézanne había planteado la cuestión: ¿cómo distinguir en las cosas el color y sus contornos? No es cuestión de comprender la percepción como la imposición de una cierta significación a ciertos signos sensibles, ya que los signos no podrían ser descritos en su textura sensible más inmediata sin referencia al objeto que significan (Merleau-Ponty, 1945, 10).

La pregunta central de Cézanne deriva en una reflexión sobre el vínculo referencial del “signo sensible” (con el objeto fuente de la percepción) y la relación entre sensación y significación. La respuesta particularmente iluminadora de Merleau-Ponty supone un desplazamiento de esta trama de conceptos a la particular elaboración del concepto de “forma” aportado por la *Gestalt*. La revelación de la forma como un sustento de la relación sinecdótica, una sinécdoque surgida al margen de las operaciones relacionales del entendimiento, con

la “presencia percibida” -necesariamente parcial- de los objetos. Una calidad enigmática de las operaciones constructivas de la percepción que suponen una aprehensión inmediata de campos relacionales derivados de la aprehensión del entorno, pero como dimensión constitutiva de la identidad.

Dos nociones aparecen bosquejadas en esta propuesta: por una parte, una cierta concepción de “intuición”, como una derivación inferencial no surgida de una meditación deliberada, una inferencia inmediata, y, asimismo, el concepto de “forma” como extraño a la figura percibida, una condición relacional capaz de integrar los elementos ausentes, no-visibles, no percibidos ni perceptibles, pero integrados en el sentido de lo figurado. En una de sus notas publicadas póstumamente, Merleau-Ponty desemboca en una reflexión fundamental que apuntala estas consideraciones. En una nota de febrero de 1960, leemos:

102

Busco en el mundo percibido núcleos de sentido que son invisibles pero que simplemente no lo son de manera absoluta (o de la positividad absoluta del “mundo inteligible”), pero en el sentido de *otra dimensionalidad*, como la profundidad que se ahonda a partir de la altura y la anchura, como el tiempo se ahonda detrás del espacio (Merleau-Ponty, 1964, 289).

La percepción involucra así, en esta perspectiva, una operación de síntesis entre lo visible y lo invisible, hecha posible por la indigencia de una exigencia de forma inherente al acto de percepción que integra, al plano de lo percibido, un “fondo”, un entorno extraño a toda sensación, pero constitutivo de la aparición de las entidades del mundo.

Pero al ser llevadas a la meditación sobre lo cinematográfico, estas consideraciones se despliegan para integrarse en una vasta reflexión sobre la percepción del movimiento, las condiciones de contorno y el sustento formal, entendido como una composición formal dinámica. La trama relacional se reconoce como una disposición de fuerzas, de tensiones en una gama de transformaciones sucesivas. El sentido de lo cinematográfico supone una forma desplegada no sobre el espacio sino sobre el tiempo, que se conforma incorporando patrones rítmicos -percibidos a través de las intensidades diferenciadas, impuestas a

los distintos planos y componentes que se conjugan en el despliegue del hecho cinematográfico- y las duraciones diferenciales de los distintos componentes semióticos que se despliegan sucesivamente en la expresión cinematográfica.

La comprensión del vínculo entre percepción y sentido derivado de la aprehensión de las imágenes en movimiento parece involucrar la intervención de una “conciencia” pre o anterreflexiva, conciencia capaz de dar forma y concreción al “sentido de lo percibido”, un sentido surgido desde una dimensión extrínseca al entendimiento, pero que incide en él, hace posible su realización. El “sentido de lo percibido” surgiría entonces de un trayecto inferencial, la concatenación de “proposiciones” lógicas no conceptuales, conformadas por una súbita composición de fuerzas, casi instantánea, capaz de conferir identidad a lo que ocurre, a lo que aparece como dado, el evento reconocible. Ese proceso es lo que acaso da sustento a la idea de intuición que, asimismo, da sustento a la presuposición de un fundamento que apuntala la fuerza significativa de las proposiciones de la conciencia. Percepción y sentido del movimiento, de la duración, reclaman la incidencia constitutiva, constructiva, de la forma, de la invención y reconocimiento de integridades relacionales -que involucran la ocurrencia de lo existente no sólo en el espacio sino en el tiempo-. Merleau-Ponty compromete en esta reflexión una dimensión crucial para la comprensión del régimen expresivo de los signos, relevante esencialmente para el acto cinematográfico: la incorporación de las emociones. Si bien Heidegger había ya puesto en relieve el papel del “estado anímico” [*Stimmung*] como un constituyente óptico del *Dasein*, es quizá la reflexión de Sartre (1995), en el *Bosquejo de una teoría de las emociones*, la que orienta de manera decisiva las consideraciones de Merleau-Ponty relativas a la dimensión expresiva de la forma, entendida como un campo a un tiempo extrínseco e intrínseco a la integración de las presencias en la conformación del mundo como ámbito de sentido.

Pero la dimensión expresiva conlleva la aparición, en ese “campo”, de una presencia particular que incide de manera determinante en el sentido: el *otro*. La afección está enmarcada en las condiciones del régimen dialógico. Cobra un acento propio en la reflexión de Merleau-Ponty: la emoción se constituye en sentido, en un sentido patente, nombrable, en una calidad constitutiva del propio ser, a partir del reconocimiento reflexivo de las propias sensaciones

como el sustrato perceptual de la emoción que aflora integrada en una forma de comportamiento, que compromete la acción recíproca de los cuerpos en el vínculo expresivo.

La emoción aparece, así, como una síntesis en la que los perfiles de la acción del otro se expresan en la conformación de las propias emociones. Señalar una calidad anímica inherente al sentido cifrado en el nombrar. El significado de los nombres no supone sólo la indicación de un objeto presente en la conciencia. También supone una disposición afectiva que se decanta en ese significado y que involucra ya la totalidad del proceso dialógico con el otro. Esta integración entre significado y emociones en el acto de nominación es lo que da forma y concreción a la dimensión expresiva de nuestros signos. Los signos del acontecer, del darse de los objetos en el acontecer del mundo, están destinados a investir con emociones los vínculos con el otro. Son esas efusiones afectivas las que conforman el diálogo y aparecen como la condición potencial para hacer surgir el sentido patente del mundo. El cine participa plenamente de esa multiplicidad de signos expresivos, pero pone en relieve, como uno de sus rasgos definitorios, la conformación temporal de la expresión a partir de la disposición sucesiva de las entidades expresivas. El cine, además, pone en juego una forma propia de nominación: la mostración, como una modalidad específica de la referencia figurativa de lo que acontece en el tiempo, ofrecido al juego de la percepción y a sus investiduras afectivas.

104

La temporalidad de la expresión cinematográfica conlleva la composición rítmica de sucesiones dotadas de una inscripción, una latitud, una duración propia, pero también de un juego de potencialidades de la mostración; esa forma rítmica, al mismo tiempo íntima y extraña, aparece como constitutiva y arbitraria con lo mostrado. Se trata de la relación enigmática y multívoca con el fundamento real de la historia “contada” en su despliegue figurativo. De ahí su potencialidad narrativa y las resonancias poéticas de las posibilidades del montaje. Merleau-Ponty apela a la reflexión de Roger Leenhardt para destacar el papel del ritmo en la concepción de montaje llevadas, de manera nítida, a su concreción cinematográfica en la concepción del montaje de Pudovkin (Leenhardt, 1936, 627-633) -concepción ampliada en el marco de las polémicas suscitadas en la escuela soviética, en particular con Eisenstein y Dziga Vertov-

y asumida, en el devenir del acto cinematográfico, como el rasgo constitutivo de la expresión fílmica. Comprender el montaje como un acto de creación de sentido, de composición de una historia a partir de las dinámicas afectivas y semióticas de la mostración, supone el recurso incesante a un repertorio de metáforas derivadas de la historia misma de la expresión cinematográfica. Para Eisenstein, “el cine más que ningún otro arte, puede revelar el proceso que en las demás artes sucede microscópicamente” (Eisenstein, 1986, 13): esta exploración de la composición llevada a cabo por el cine, esta aprehensión de la fuerza creadora del sentido mediante el montaje, que ocurre en todo proceso estético -el montaje como conjunto de operaciones de composición, de integración gestáltica de la integridad narrativa, calificada por Eisenstein como “microscópica”-, remite a la esencia de toda composición estética, sustentada sobre la conjugación de momentos sintéticos que se despliegan de manera integradora y distributiva en todos los planos expresivos: construir el efecto de una totalidad de sentido a partir de los múltiples elementos fragmentarios y heterogéneos que integran la expresión cinematográfica, integrar a partir de la conjugación de elementos presentes y ausentes, y de la concurrencia de figuras diferenciales, la experiencia de un sentido integral propia del relato surgido de la concatenación de imágenes en movimiento.

La historia del cine, asume Eisenstein, revela la potencialidad del hecho cinematográfico para, revelar, mediante la síntesis e integración de elementos fragmentarios, patentes en las secuencias de imágenes, la génesis de las potencialidades heterogéneas de la expresión. El cine, surgido de la matriz estética en la que dialogan la escenificación teatral, la literatura, la música, la danza revela plenamente la potencialidad creadora del montaje. En la propia obra de Eisenstein, el montaje ilumina las facetas constructivas del teatro -explícita en las referencias inquietantes de Eisenstein al teatro Kabuki, pero también al constructivismo, o a la *commedia dell'arte*-, la pintura y, en particular, el ideograma -es “lo que exactamente hacemos en el cine: combinamos tomas que son *representativas* únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series *intelectuales*” (Eisenstein, 1986, 35). Pero donde el montaje cinematográfico cobra una relación íntima con la dimensión emotiva de la mostración es la música y, acaso privilegiadamente, la potencialidad creadora

del montaje se hace patente en la integración melódica y rítmica de las sonoridades: la composición de los planos expresivos en el cine no deja de evocar traslaciones y analogías que llevan de la melodía y el ritmo musicales, a una aprehensión propia de la “forma” cinematográfica: musicalidad y régimen poético de las calidades verbales concurren en la integración y secuencia temporal de las imágenes, en el registro y la evocación del movimiento y sus contextos.

106 La sonoridad musical, sin embargo, no basta para hacer patente la expansión de la potencialidad expresiva del cine que se ahonda a partir de la diversificación del espectro sonoro -voz, música, sonoridad incidental, sonido ambiente, patrones sonoros con función narrativa, acentos expresivos, creación de atmósferas...-; potencialidades afectivas diferenciadas en el seno mismo de la sonoridad: entre música/sonoridades contextuales/sonoridades artificiales/ruido/voces, es particularmente la aparición de la voz en el espectro de la creación fílmica lo que introduce un viraje en las potencialidades dramáticas y narrativas del cine. Esta introducción de la voz es un rasgo que acentúa la singularidad dramática del relato cinematográfico. La dimensión visual en su propia composición heterogénea -espacios, escenografías, corporalidades, coreografías, iluminaciones, disposición de objetos y distancias, proximidades y lejanías, volúmenes, colores y densidades-, impone no sólo modalidades afectivas y perceptivas ancladas a lo visual, sino también un despliegue rítmico potencial del desplazamiento de la mirada en el cual la voz, el diálogo, el intercambio lingüístico, la multiplicación de planos de la voz narrativa, entre otros, al integrarse sintéticamente con las dimensiones sonoras de la expresión, y particularmente con los aspectos puramente auditivos de la voz -las inflexiones, los timbres- transfiguran radicalmente las potencialidades dramáticas, narrativas e incluso poéticas del film. Pero no es sólo la integración de la voz en sí con las potencialidades narrativas de lo figurativo. Con ella, también se incorporan modalidades propias de los regímenes discursivos, las acciones indicativas y enunciativas, los patrones de diálogos y los tejidos argumentativos que participan en la conformación de la referencia narrativa a la historia contada, sufren una recomposición recíproca.

Las multiplicidades visuales y las sonoras inciden unas en otras y se trastocan, se transfiguran para hacer de esa mutua metamorfosis un acontecer. Pero

los contornos de ese acontecer no se dan sólo por los rasgos atestiguables, patentes, de las formas materiales de los planos expresivos del film, sino también por la incidencia de lo no presente, lo no perceptible -lo implícito, lo tácito, lo encubierto, lo secreto, lo incalificable, lo indecible, lo postergado, lo estigmatizado, lo excluido, lo insondable-, las incidencias incalificables de los múltiples rostros del silencio y de la ausencia, inscritos como huellas en la composición cinematográfica.

Al aludir a la incidencia del silencio en la forma cinematográfica, pero en particular a la forma dialógica de las acciones de los personajes, Merleau-Ponty recobra la reflexión de André Malraux sobre los caracteres que definen el diálogo: su posibilidad expositiva -descriptiva, su capacidad de caracterización del contexto y la explicación de su relevancia-; asimismo, el despliegue de intensidades que delinea la fisonomía de los personajes y su espectro potencial de acciones y vínculos. Y, finalmente, el diálogo construye y acentúa patrones de confrontación de sentido, de tensión disruptiva de las acciones, perfila su discordia y su desenlace dinámico. Esta capacidad de engendramiento de sentido confiere una calidad inaudita al film: “La repartición de silencios y de diálogos constituye así, más allá de la métrica visual y la métrica sonora, una métrica más compleja que superpone sus exigencias a las de las dos primeras” (Merleau-Ponty, 1945, 19).

107

Junto con el peso de las otras sonoridades, la textura dialógica, subraya Merleau-Ponty, “marca un cambio del *estilo* del film” (1945). La noción de “estilo” introducida por él es menos la consignación de una calidad estética o formal, que el reconocimiento de una capacidad expresiva dotada de la posibilidad de singularizar la fuerza singular de lo cinematográfico como *acto* de creación estética. Es un modo de “contar una historia”. Merleau-Ponty, a diferencia de Bergson, asume la dimensión expresiva del film a partir de esta posibilidad de “contar” propio, de ofrecer una historia, cuyo carácter específico emerge del desbordamiento de los medios y potencialidades verbales de creación de ficción.

Más allá del lenguaje y en su integración con las resonancias semióticas derivadas del “realismo fotográfico”, el film crea un realismo particular, ese “realismo fundamental del cine” que reclama al mismo tiempo una “escenificación” -con todo su acento ficcional- y una “verosimilitud llevada al límite de lo posible”,

en palabras de Leenhardt incorporadas en la reflexión de Merleau-Ponty. Esta verosimilitud extrema de lo cinematográfico, conjugada con la creación escénica de la ficción, confiere un sentido peculiar a la noción de “estilo”. El estilo define no un modo de indicar la irrupción de un afán de identidad propio, asociado a rasgos inconmensurables de la propia expresión, sino una forma expresiva capaz de sustentar la tensión dialéctica entre la verosimilitud y la ficción, entre el “realismo fotográfico” y el “realismo fílmico”, entre el trabajo de creación de ficción y el acto expresivo enmarcado en las condiciones de aparición de la voz narrativa. La función del film no es expresar ideas o conceptos, ni dar a conocer esas historias, afirma Merleau-Ponty. El sentido del film:

Está incorporado a su ritmo, como el sentido de un gesto es inmediatamente legible en el gesto mismo, y el film no quiere decir otra cosa que lo que dice. La idea es presentada en su estado naciente, emerge de la estructura temporal del film, como la idea emerge en un cuadro de la coexistencia de sus partes (Merleau-Ponty, 1945, 22).

108

Y más adelante concluye:

Un film significa de la misma manera que una cosa [la cosa fotografiada significa -la acotación y el subrayado son míos]: una y otra no le hablan a entendimientos separados, sino que remiten a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo o los hombres, y de coexistir con ellos (Merleau-Ponty, 1945, 22).

EL CINE, LA FILOSOFÍA CRÍTICA Y EL DESAFÍO PARA LA COMPRESIÓN DE LOS VUELCOS ENIGMÁTICOS DE LA MODERNIDAD

El 8 de febrero de 1915 se proyectaba en Los Ángeles la premier de una de las obras cumbre de la cinematografía y acaso una de las más polémicas de la historia estética, política y económica de la realización cinematográfica, una de las obras de Griffith largamente proyectada y conducida a través de enormes

desafíos y obstáculos a su concreción, *El nacimiento de una nación* [*The Birth of a Nation*]. A pesar del extraordinario elogio de la contribución de la obra de Griffith a la consolidación de la forma cinematográfica, llevado a cabo por los distintos miembros que participaron en la revolución cinematográfica durante las primeras décadas de la Unión Soviética, la obra de Griffith no ha logrado eludir las violentas críticas derivadas de su agravante posición política, legible en el tratamiento cinematográfico de una síntesis narrativa -que recogía tres trabajos de Thomas Dixon: la novela *The Leopard's Spot* (1902), la novela *The Clansman* (1905), y el guion teatral *The Clansman* (1905)-, en el que es posible discernir el enaltecimiento del Ku-Klux-Klan y la supremacía racial blanca.

El largo proceso de elaboración, la serie de transformaciones organizativas, de gestión y financieras que condicionaron la filmación, la magnitud del dinero invertido, la complejidad de las respuestas institucionales ante la versión finalmente distribuida de la obra de Griffith y las características de su exhibición, las pretensiones históricas, estéticas, políticas y comerciales del film, la amplitud de las innovaciones formales, narrativas, e incluso ópticas y mecánicas involucradas en la composición de la obra, la reacción exaltada de las audiencias, tanto como la amplitud y relevancia económica y política de los efectos de la proyección en sala, todos estos elementos revelan ya, en su propio comportamiento, la complejidad de los procesos económicos, culturales, políticos, semióticos e incluso afectivos que se hicieron patentes en la gestación y consolidación del acto cinematográfico.

El destino de la recepción masiva del film exhibe la integración conjunta de las dimensiones relevantes de un auditorio inmenso para las condiciones de la época. Exhibe asimismo la fuerza estremecedora del film de Griffith: por una parte, la naturaleza propiamente "industrial" -económica, técnica, institucional, mercantil- del trabajo cinematográfico; por otra parte, el carácter colectivo y la intervención de múltiples y diversas competencias -económicas, financieras, organizativas, el conocimiento de los matices de la adaptación literaria, la traslación en patrones innovadores de puesta en escena, actuación, fotografía, iluminación y edición-, en la creación del film; adicionalmente, el papel de la intervención tecnológica y sus evoluciones -las innovaciones mecánicas, ópticas, de iluminación, e incluso químicas- como un factor decisivo en la composición

expresiva del film; a esto se añaden el conocimiento histórico-narrativo y la “apuesta” ideológica y política de los alcances del planteamiento fílmico.

Esta complejidad no podía ser ajena a la mirada y al esfuerzo de comprensión que impulsó una de las empresas decisivas en la transformación del panorama filosófico contemporáneo: la Escuela de Frankfurt. El “hecho” cinematográfico no sólo reveló de manera expresa y acentuada los rasgos de los procesos decisivos de la fisonomía de la modernidad, sino los alcances y los acentos de su intervención en los procesos políticos de amplias masas de población. Las facetas históricas, narrativas y estéticas se conjugaron de manera evidente en la composición fílmica, exigiendo un acercamiento inédito del trabajo de elucidación filosófico. El hecho cinematográfico se integró así, de manera patente, en la comprensión del destino inquietante de la modernidad.

110

Los miembros de la Escuela de Frankfurt, aunque interpelados en su mayoría por el hecho cinematográfico, instauraron distintas perspectivas, en ocasiones disyuntivas e incluso sustentadas en puntos de vista contradictorios conceptual y políticamente. Mientras Adorno y Horkheimer concebían el hecho cinematográfico como el desempeño de una “industria cultural”, poniendo en relieve su incidencia ideológica en las transformaciones políticas y las condiciones de dominación y alienación experimentadas durante el curso de la modernidad, Benjamin tomaba la vía de la reflexión crítica sobre una aprehensión histórica de la fuerza política de las contribuciones estéticas, potencialmente revolucionarias, aportadas por el cine. Se apartaba así nítidamente de la visión de Adorno. Éste subrayaba, incluso enfáticamente, cómo la participación del cine en la naturaleza alienante del “efecto de realidad”, al incorporar en su relato imágenes de objetos, lugares, situaciones, y, en consecuencia, también espectros de valores, repertorios de conductas, modos de comprensión e incluso de percepción, ofrecía una visión exorbitante y exacerbada pero reconocible y deseable de lo real. Implantaban con ese montaje los patrones de dominación. “Cuanto más densa y sin fracturas la técnica cinematográfica duplica sus objetos empíricos, será entonces la facilidad con la que logra hoy el engaño de que el mundo exterior no es sino una ampliación sin falla del representado en el cine” (Adorno y Horkheimer, 1971, 113).

En contraste con la visión del trastocamiento de la experiencia de los sujetos por la exhibición de la mimesis, por el efecto de disolución de los bordes entre lo real y la ficción, como un régimen de sometimiento, Benjamin subrayaba el carácter radicalmente inédito de la disolución de la singularidad de la obra estética por el carácter del acceso masivo a la obra cinematográfica: una condición de equiparación perceptual y la igualdad del acceso al sentido de la obra, privada ya de los presupuestos de una profundidad interpretativa excluyente y selectiva, eventualmente iniciática. El efecto de equiparación técnica del objeto estético y la “indiferencia” de las posiciones del mirar que conlleva la obra masiva transfiguran radicalmente el sentido de la obra. Su condición se revela al mismo tiempo como a-crónica y a-tópica, su desplazamiento abierto en el tiempo y en el espacio, y su disponibilidad indeterminada a las condiciones cambiantes de la mirada como efecto de la reproductividad tecnológica.

Benjamin advertía la potencialidad de un nuevo sentido de la obra cinematográfica a partir de la “dislocación”, eventualmente de la potencial ubicuidad de las condiciones de exhibición del film inherente a la proliferación de la diseminación tecnológica de la proyección fílmica. Sitios de proyección incontables y diseminados más allá de restricciones de culto, multiplicación de las salas de exhibición capaces de albergar un conjunto de miradas convergentes en un plano de imágenes en movimiento. Los proyectores de cintas fílmicas, las salas de proyección casi incontables, los procesos de distribución de las cintas impulsadas a un desempeño indiferente a las vicisitudes sociales del entorno imponían una peculiar homogeneidad, marcada histórica y técnicamente, del sentido de lo mirado.

Pero esta homogeneidad, para Benjamin, a diferencia de Adorno, era más un desmantelamiento de los mecanismos de seducción, de embrujo, de exclusión selectiva, de ejercicio de una supremacía de la capacidad de disfrute, la inmersión en una esfera de sentido singularizada y vertiginosa, que el arte “genuino” compartía con las expresiones de culto -con sus recursos de sometimiento-. Lo impersonal y lo “indiferente” de la obra sometida a la operación técnica de la distribución de la imagen cinematográfica garantizaba una cancelación de la desigualdad alentada por el adiestramiento de una mirada estratificada y selectiva inherente al arte tradicional. El arte “genuino”, dotado

del aura de lo singular, de lo irrepetible, inducía mediante la contemplación, el arrobó, la parálisis del observador, el pasmo ante la radical originalidad que engendraba el aura de lo inconmensurable y lo genial. El arte “genuino”, marcado también por la señal del “arché”, marcado por la singular emanación del sentido de “lo único” que emana de la obra estética consagrada, por el acontecer de un acto genial, imponía una veneración y un pasmo, una modalidad de la apropiación estética. Con la “reproductividad técnica” se conjura, para Benjamin, mediante una inquietante neutralidad del aparato tecnológico, la fuerza de alienación potencialmente activa en la obra de arte. La obra se ofrecía en ejemplares innumerables e idénticos, indiscernibles en su identidad, sin marcas de tiempo o de origen, equiparables, se desplegaba ante la mirada asimismo equiparable de quienes se agolpaban en densas multitudes para experimentar el deslumbramiento ante las nuevas formas de mostrar y de contar, propias de la cinematografía.

112 La imagen cinematográfica reclama una posición equiparable de todas las miradas, privadas de la desigualdad derivada de las determinaciones estructurales. Más aún, la imagen cinematográfica, desarraigada de los entornos, las atmósferas únicas, de acceso privilegiado y ritual, y radicalmente ajena a las exigencias del culto, quedaba en condiciones de un acceso abierto, sin las restricciones inherentes a cualquier recurso de purificación. El acceso al “sentido” de lo narrado reclama sólo el bagaje de la propia experiencia surgida de la participación en la vida colectiva, en la historia compartida. Ajeno a la mediación de los saberes derivados de cualquier ministerio, el sentido de lo cinematográfico se apuntalaba sobre “las imágenes mismas” y sobre la elocuencia de la forma narrativa del relato cinematográfico.

La incidencia del relato fílmico exhibía ya entonces, antes incluso de la incorporación de la sonoridad al proceso narrativo, como en el caso de la película de referencia de Benjamin, *Napoleón*, de Abel Ganze, una fuerza amplificada por el efecto de su diseminación en la masa. Un presupuesto político bosquejaba las fracturas que separaban a Adorno y a Benjamin: ponen en juego visiones inconmensurables de las masas. Por una parte, Adorno asumía el presupuesto de una pasividad y una permeabilidad de las masas, doblegadas por la fuerza ideológica de las “industrias culturales; las masas modelables,

frágiles ante la fuerza de dominación de una ideología derivada de su propia condición histórica; la disponibilidad de las masas a someterse a las pautas de vida engendradas por las condiciones de dominación de la modernidad. Para Adorno:

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan por su propia constitución objetiva, tales facultades (Adorno y Horkheimer, 1971, 113).

El régimen de la mercancía, que definía al cine desde sus propios orígenes, marcaba ya las estrategias para la captura política de los sujetos. Los individuos destinados a la homogeneidad -no una “igualdad” en la potencialidad creadora de sentido”, sino la disolución de toda posibilidad de acción singular y, por consiguiente, de potencia de creación-, plegados a las exigencias de estandarización, estaban ya condicionados para someterse a los reclamos ya implacables e irreductibles del mercado. El sometimiento de las masas en la modernidad, desde la perspectiva de Adorno, pasa por la necesidad de una cancelación de la posibilidad de respuesta de los sometidos: en virtud de su clara e ineludible integración en los troqueles de la cultura dominante, en los procesos de homogeneización propios de la producción industrial, la composición de un film está destinada a la aniquilación de la potencialidad estética del relato cinematográfico y su transformación en medio de la alienación ideológica.

Asimismo, los elementos del relato: personajes, acciones, valores, sentidos, prácticas, son integrados, para Adorno, en esquemas formales de construcción narrativa modelados según los patrones de la producción industrial de mercancías, destinados a ofrecer al espectador vías de alejamiento, rutas de escape, o alternativas de evasión para tornar invisible la virulencia del sometimiento inherente a la esfera de la mercancía ideológica. En la perspectiva de Adorno, lo cinematográfico se encuentra enteramente subsumido en las determinaciones de la mercancía, en sus derivaciones, y en sus secuelas extremas: destinado a profundizar la reificación de todos los dominios de la vida humana. La

industria cinematográfica muestra esa potencialidad de mixtificación sobre las calidades tangibles de la realidad; una potencialidad acrecentada por la inscripción alienante de los mensajes en las tramas de distribución masiva y conformados según su lógica. La mutación tecnológica culminó en una reificación suplementaria: el “efecto movimiento”, derivado de la integración de la serie de fotogramas exhibió la disponibilidad de esas imágenes para su integración en los procesos de producción de mercancías -cuya lógica no podía sino adecuarse, en principio a los patrones del fordismo y del taylorismo, para después participar de la evolución alienante de las técnicas de explotación de la fuerza de trabajo-.

114

Por su parte, Benjamin vislumbraba en el asombro y la fascinación de las masas ante la imagen cinematográfica la génesis y el impulso de una potencialidad creativa, animada por el estremecimiento propio del sentimiento inédito de “otra realidad”, algo como una “pulsión orientada a la utopía” derivada de una alianza de las voces narrativas de la comunidad, el germen de un relato radicalmente inédito. La patente transformación de los modos de darse del sentido de la imagen surgía con los nuevos procesos de percepción engendrados por la transformación histórica de los procesos técnicos involucrados en la génesis y la expresión de la imagen. El cine participaba, para Benjamin, de esa “cristalización” del tiempo histórico: la fulguración del pasado y el futuro, de la comunidad presente y de la ausente, ya manifiestas en la “dialéctica en estado de reposo” propia de la imagen fotográfica, pero aunada a la potencia de integración colectiva inherente a la comunidad de experiencias alentada por la conjugación de los relatos colectivos. La operación técnica realizada en la integración del film “inventó” un modo de expresión inédito: la multiplicación infinita de los mismos objetos estéticos indiscernibles unos de otros. Esta “indiscernibilidad de los objetos estéticos” trastocó asimismo no sólo los modos de visibilidad, sino las condiciones de lo narrativo, de su interpretación y de los efectos integradores de esa libertad de interpretación en la posibilidad de acción colectiva. La imagen cinematográfica expresaba la incidencia de las mutaciones tecnológicas en el engendramiento de una relación cualitativamente inconmensurable entre la percepción, el tiempo, la creación del sentido, la aprehensión estética como sustento de vínculos colectivos capaces

de alentar una respuesta general contra la alienación. El cine y su tecnología como vía para la creación colectiva de una realidad alternativa.

Si bien la exploración de los diversos matices de esa transformación fue desarrollada por Benjamin en muy diversos textos, el trabajo que expone de manera más detallada y perturbadora sus planteamientos es *El arte en la época de la reproductividad técnica* (Benjamin, 1991). Ahí se ofrecen explícitamente los marcos de la reflexión benjaminiana: por una parte, el presupuesto no analizado de la relación, en apariencia constitutiva, entre la obra cinematográfica y la experiencia estética, la interpretación y los destinos del vínculo colectivo, por la otra, las mutaciones históricas de las calidades y la naturaleza de la percepción y las calidades potenciales de la figuración; no obstante, quizá, sus contribuciones decisivas son tanto las consideraciones sobre la incidencia de las nuevas técnicas de la imagen en la experiencia contemporánea de la mirada, las intensidades de la evocación y la recuperación de la historia y la composición de los tiempos; así como la clarificación de fuerza con la que el sentido estético derivado de la imagen en movimiento transforma las formas de vida y la dinámica de los vínculos colectivos.

115

En la perspectiva de Benjamin, esta experiencia se despliega por lo menos en tres dimensiones: por una parte, la periodicidad de la historia marcada por la irrupción de la técnica en el modo de ocurrir de la temporalidad: el sentido de la repetición, el peso de la multiplicación y diseminación de objetos semióticos idénticos, tanto en las formas sociales contemporáneas, como en las transformaciones históricas. Se revela con esta “diseminación” de objetos de significación una ruptura irreversible, una transformación cualitativa de la relación entre modos históricos de la percepción, que a partir de la emergencia de “lo cinematográfico” despliega su potencial de significación: la imagen cinematográfica “inventa” una interpretación visual intensa, súbita e inmediata (un acontecer de la significación intempestiva y perturbadora que Benjamin concibe con la metáfora del “golpe”) como opuesta a la forma estética destinada al ahondamiento dilatado en el tiempo, propio de la contemplación ritual y, en la modernidad, con la captura alienante de la significación. Benjamin reconoce en el hecho cinematográfico las nuevas potencialidades de la percepción, puestas en juego por el proceso de una repetibilidad puntual, absoluta,

de la imagen; por otra parte, el papel pone a la luz, en los nuevos procedimientos de producción técnica del objeto estético, un modo “monstruoso”, “ominoso” [*unheimlich*] de la repetición como un nuevo recurso de la significación social: la multiplicación de lo “idéntico” que excede la noción de “copia”, hace patente un sentido suplementario, equívoco, al mismo tiempo siniestro y amenazante, profundamente inquietante, y al mismo tiempo un espectro de fascinaciones, de deslumbramientos, de apegos, de gozos, de respuestas afectivas que emergen sin mediaciones ante la mirada. Esta monstruosidad seductora y fascinante se integra de manera plena en nuestras formas de vida, trastocándolas mediante los hábitos de lo desbordante, la repetición cinematográfica como una esfera omnicomprensiva de sentido, como una nueva forma de la presencia que modela la nueva fisonomía de la significación social -acaso, lo que más tarde, Guy Debord denominará “la sociedad del espectáculo”-. La imagen cinematográfica es la reaparición fiel de lo mismo, la reiteración inadmisibles de la significación y la nueva irrupción social de la naturaleza ambigua de lo inconsciente como la cotidianidad de lo ominoso, que se proyecta sobre la atmósfera de lo social.

116

Benjamin había ya ofrecido una visión radicalmente iluminadora de la imagen fotográfica a partir de las consideraciones sobre su historicidad. Su reflexión sobre lo cinematográfico acentúa quizá, con matices más contrastantes, las nuevas facetas de la percepción estética que desplazan el sentido tradicional de la obra de arte. El cine transforma la percepción estética anterior a la revolución técnica en una mera condición residual; exhibe la potencialidad declinante de la aprehensión de lo estético a partir del aura que emerge del acontecimiento de la creación de una obra única. Con la repetición, la obra única desaparece: la singularidad de la imagen contemporánea es su diseminación irrestricta, su potencial ubicuidad, su mutación en una atmósfera táctil. El sentido del arte se transforma de manera equiparable a la disipación de la fuerza ritual. Con la técnica, el arte deja definitivamente de ser asumido como una faceta del culto, como una derivación social de una veneración de “lo otro”, es el testimonio de la degradación irreparable de lo sagrado. Benjamin advierte en la nueva experiencia estética desplegada en lo cinematográfico un giro de la historia capaz de asumir la violencia -y la potencia de creación-

inherente al abatimiento de la fuerza ritual. La extenuación de las dimensiones “culturales” en la obra de arte tornan insignificantes sus rasgos canónicos: lo radicalmente singular, la conmoción ante el gesto, el momento, el impulso que engendran el acto estético. La repetición asume así, como secuela de la operación tecnológica, una incidencia capaz de replantear de manera integral la relación entre la experiencia estética particular, propia de la intensidad contundente de la imagen cinematográfica, un modo singular e inédito de la mirada, y con ello la transfiguración del sentido de la duración y del tiempo. La historia de la percepción estética se quebranta. Lo cinematográfico induce una escisión irreversible en el modo de mirar surgido de las exigencias de la percepción del espacio, la figura, la figuración y la estela de los regímenes alegóricos.

Lo cinematográfico finca esa mutación de la mirada no sólo en la naturaleza de la repetición engendrada por la técnica, sustentada en las fidelidades del registro óptico y la reproducción mecánica del movimiento, sino en el modo de darse de lo mirado: el crepúsculo de la época de la contemplación del objeto como integridad estética reconocible plenamente por su emergencia singular e intemporal: el objeto estético como un acontecer absoluto, sin antes y sin después -puesto que sus secuelas son o bien una emanación, o bien una mimesis degradada-; es un objeto en el que el sentido de la historia se disipaba, una vaga pátina, una impregnación epidérmica vaga y traslucida que se adelgazaba hasta volverse intangible. La obra de arte canónica amparaba la entronización de la contemplación como condición de la aprehensión estética: la obra reclamaba una inmersión en su esfera singular, imponía una compenetración, un adentramiento en las determinaciones implícitas o insinuadas de lo figurado, en los relieves diferenciados de la significación desplegados en la simultaneidad de los planos de organización significativa de esas imágenes.

Benjamin denominó *aura* esa calidad expresiva pura sintética que hace reconocible, aunque ajena a la percepción, la singularidad radical de un objeto significativo. En el aura concurren el acontecer del acto de expresión estético y las innumerables tensiones que definen virtualmente los modos sociales y subjetivos de la historicidad. Significa un momento de fusión de tiempos que se presenta como suspensión del tiempo, como intemporalidad, una composición

de potencias que se despliegan como lo intempestivo, de juegos de reconocimiento que se decantan en la forma de la obra, de una integración de sentidos que desdibuja los confinamientos de lo humano, un rasgo inequívoco de lo fulgurante que puede nombrarse sólo como una emanación incesante y elusiva. Sin embargo, se ofrecía como rasgo significativo capaz de conjugar la posibilidad de aprehender el sentido singular derivado de la singularidad de la figura, las resonancias de la figuración, las huellas también singulares irrepetibles del momento de la génesis, del acto de creación.

118 El trayecto de la transformación estética, su historicidad, supone la aparición de un umbral trazado por la irrupción de la técnica de reproducción idéntica, mecánica, de las figuraciones. La historia de la mirada se transforma también a partir del mismo umbral: el tiempo de la mirada como contemplación, y el tiempo de la mirada como experiencia “táctil”, como golpe, una experiencia del mirar hecha posible por la diseminación de los objetos idénticos. Así, esta “época de la contemplación”, de la exigencia de una devoción y compenetración en lo figurado -acogiendo toda la fuerza simbólica de lo representado- inscribía la experiencia estética en íntima relación con lo sagrado. Música, escultura, arquitectura, teatro e incluso danza como modos de la realización escénica-teatralizada de las experiencias espectrales del culto. Esa alianza entre estética y ritual precedió a la emergencia intempestiva de esa mutación radical de la mirada provocada por las técnicas de reproducción de la materia visual y simbólica. Pero fue quizá primero con la técnica fotográfica y luego con la aparición de la cinematografía que se instaló en la experiencia colectiva el vértigo provocado por la fugacidad de la sucesión de movimientos desplegados en la imagen cinematográfica. El dominio de la expresión estética experimentó, así, ese tránsito desde la resonancia de la imagen abismal de la contemplación, hasta la composición serial de las figuraciones -dramática, narrativa, poética- inasible, móvil, tan frágil y efímera como la vida misma. La percepción se vio arrastrada por las nuevas formas expresivas de la temporalidad: se atestiguaron formas de la duración irrecuperables por la contemplación. El vértigo de las sucesiones visuales alimentaba la conmoción instantánea, *táctil*, el *golpe* provocado por la escenificación cinematográfica. La sucesión de imágenes, de escenas, en enlace vertiginoso de acciones, de

tiempos, de locaciones, arrastraba a la mirada de una conmoción a otra, enlazaba afecciones y significaciones inconmensurables entre sí en nuevas modalidades de la narratividad. Para Benjamin, surgía de la imagen cinematográfica una dialéctica temporal propia que articulaba una pluralidad de trayectorias narrativas, conjugaba momentos de cristalización de las duraciones, las memorias y figuraciones oníricas y fantasmales, cifrados en la serie de detalles modelados por la forma narrativa, decantados en la percepción a partir de una sucesión “diagramática” de materiales semióticos diversos -el cine, mediante el montaje, concreta una sucesión dinámica de entidades semióticas en formas narrativas: lo cinematográfico conlleva una “inflexión” propia de lo narrativo, derivada de la acción de fuerzas heterogéneas de lo figurativo que inciden unas en otras para dar lugar a una constelación de sentidos potenciales en juego-; la integración serial de signos fragmentarios, imágenes y afecciones, de nudos de acciones, de alusiones de intensidad metonímica, de formas conformadas en sinécdoques sucesivas, se conjugaban en una dinámica narrativa hecha de la multiplicidad de los despliegues potenciales del relato.

119

Benjamin ilustra la fertilidad de este impulso de recreación narrativa en una nueva posibilidad de refundar la concepción de la historia. Se acerca al tratamiento histórico en *Napoleón*, de Abel Ganze como una realización concreta del nuevo sentido de las mutaciones de tiempo, de la historia, de la duración y de la creación narrativa: un giro inaudito en el sentido del mirar.

STANLEY CAVELL: INTERPRETACIÓN DRAMÁTICA Y ESCENIFICACIÓN ÉTICA

Al inicio de su conferencia en el Kennedy Center en Washington D.C. Stanley Cavell ofrecía una reflexión inusual: encaraba el aspecto contrastante y, para algunos desconcertante, para otros acaso censurable y digno de sospecha, del paralelismo -y posiblemente el entrelazamiento- entre esa faceta de su trabajo filosófico y la de su obra destinada a la comprensión del proceso cinematográfico. En su perspectiva ocurre un particular juego de correspondencias entre estos dos universos aparentemente distantes, o incluso excluyentes

entre sí, tal como son vistos desde la clausura inherente al marco disciplinario de la filosofía.

Su perspectiva filosófica, originalmente inscrita en el ámbito de la filosofía analítica, se amplía, no obstante, para involucrar no sólo la exploración de la filosofía “continental” -Nietzsche, Heidegger, entre otros- y una tradición filosófica y política estadounidense -privilegiadamente Emerson y Thoreau-, sino también tópicos concernientes a la perspectiva psicoanalítica y a acercamientos contemporáneos sobre los acontecimientos políticos. Es en la estela de este amplio espectro de perspectivas donde se inscribe su acercamiento a la cinematografía. Su mirada se despliega en una relación íntima con la capacidad del relato cinematográfico para integrar “modos de ver” situaciones vitales y afectivas trasladadas a la escenificación propia de la narración visual. Cavell pone el acento sobre la conjugación de resonancias éticas y afectivas que exhiben calidades propias del acontecer de los vínculos, y pone en juego su apego indeclinable por las particularidades dramáticas ofrecidas por el repertorio de la cinematografía. Su mirada compromete, al mismo tiempo, una tentativa de comprensión de los hechos vividos y un movimiento incesante de autorreflexividad que incorpora en el análisis dimensiones de su propia experiencia vivida. Su intervención en el Kennedy Center constituye un momento de autorreflexividad, una reconsideración y resignificación de su sucesivo esfuerzo de interpretación cinematográfica.³ La obra entera de Cavell acaso pueda caracterizarse a partir de un modo de asumir el carácter “enigmático” del hecho cinematográfico; como una búsqueda y una exploración de los criterios para el esclarecimiento de la significación del drama tal y como imponen las particularidades de lo cinematográfico.

120

³ En relación con la exposición de Cavell, empleo la noción de *interpretación* tal y como él la caracteriza de manera un tanto elíptica y enigmática: “el modo en que he hablado de interpretación (marcado por la aparición de un cierto uso de ‘como’, es decir, de la comparación, del nacimiento de un punto de vista) tiene como objetivo señalar una relación significativa entre el pensamiento de *Investigaciones Filosóficas* [*Philosophical Investigations*] de Wittgenstein y el pensamiento de *Ser y Tiempo* [*Sein und Zeit*] de Heidegger.” Stanley Cavell (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remariage*, Massachussets, Harvard University Press.

Dos conceptos prominentes apuntalan la reflexión de Cavell: la noción de género -tan íntimamente vinculada con la escritura literaria y con la puesta en escena dramática- y la noción de experiencia, que induce un trabajo filosófico en el marco de la filosofía del lenguaje ordinario, no menos que de la tradición que se desprende de Kant y se proyecta a toda la reflexión filosófica. Estos dos conceptos cardinales sostienen el desarrollo de una noción de interpretación derivada del planteamiento wittgensteiniano formulado en *Philosophical Investigations* mediante una afirmación sintética y saturada de resonancias: “ver algo como algo”.⁴ El papel crucial de una aproximación particularmente perturbadora a la operación analógica -inherentemente ajena a cualquier caracterización inequívoca- señala ya los marcos en los que se desarrollará la investigación. “Ver algo como algo” involucra no la búsqueda o la presuposición de correspondencias entre el objeto y lo mirado, sino modos de creación de patrones de identidad a partir de los puntos de vida, marcados por las inflexiones de la experiencia. Se trata, así, de la comprensión inherente a “formas del mirar” modeladas por las condiciones del punto de vista capaz de reconocer juegos diferenciados de rasgos fisonómicos del objeto contemplado. La comprensión cinematográfica está sometida a esta incidencia de un “reconocimiento modelador” del punto de vista del intérprete, que asume la potencialidad significativa de esa narración visual, una significación que se despliega según las exigencias impuestas por “el lugar y la disposición” de la mirada. El modo de enfrentar el drama cinematográfico en Cavell pone a la luz la relevancia de una apreciación que busca enlazar de manera consistente las experiencias, memorias, afectos en juego por la interpretación, y que encuentran lazos y correspondencias con las obras y

121

⁴ Definición citada por Cavell en *The Pursuits of Happiness* pero tomada de uno de los fragmentos más inquietantes de las *Philosophical Investigations*. En este fragmento de su reflexión, Wittgenstein desarrolla ampliamente sus consideraciones a partir de una pregunta aparentemente simple: “¿Qué es lo que ves, cuando miras esto?” (Cfr. Ludwig Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen*. Edición Crítica-genética, por Joachim Schulte, con la colaboración de Heikki Nyman, Eike von Savigny y Georg Henrik von Wright. Frankfurt: Suhrkamp: 1027.) La respuesta conduce a la fórmula consagrada por Wittgenstein y reformulada por Cavell: “veo eso como esto”.

momentos dramáticos privilegiados atestiguables en el espectro fílmico de las formas y géneros dramáticos hollywoodenses. Las formas dramáticas de lo cinematográfico encuentran ámbitos de convergencia con las vertientes fundamentales de su trabajo filosófico, ya entonces significativo en el panorama estadounidense de la filosofía académica.⁵

Las reflexiones de Cavell ponen en relieve un doble trabajo de desplazamiento e interrogación de los linderos que definen, por una parte, a la reflexión filosófica, y por la otra, la atribución de significación -las concepciones de género, los análisis narrativos, los acercamientos a partir de la iconología o las conceptualizaciones derivadas de las polémicas sobre el montaje- a las diversas situaciones modeladas visual y dramáticamente en las diversas propuestas fílmicas.

Desde la perspectiva de Cavell, la mirada que emerge de la experiencia cinematográfica da forma a la interrogación acerca de la naturaleza y los alcances de la reflexión filosófica, pero es ésta la que ofrecerá las posibilidades interpretativas y autorreflexivas para ahondar la mirada que contempla los dramas modelados por las particularidades constructivas de lo cinematográfico. Es la conceptualización filosófica la que habrá de interrogar y modelar los modos de mirar, la experiencia de la afección y el desempeño de la memoria ante los relatos propuestos en pantalla, mientras que son éstos los que constituyen un punto de partida para una interrogación, a partir de la experiencia “ordinaria” -en el mismo sentido que es posible referirse a la “filosofía del lenguaje ordinario”- sobre la naturaleza del pensamiento filosófico. Por otra parte, la interpretación supone una demora intrínseca -los tiempos de la elaboración conceptual-, y la exigencia de rigor en la mirada autorreflexiva -que surge de ese mirarse mirar el cine, el pensarse pensar el drama cinematográfico, del pensarse mirar el cine- que también interrogan la naturaleza misma del relato en su modo específico de expresión. Más aún,

⁵ Previamente a 1983, fecha de la publicación de dicha conferencia, Stanley Cavell había publicado *The World Viewed* (1971) y *The Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981). Posteriormente, en 1997, habría de publicar *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*.

Cavell involucra en esta demora de la mirada y esta incitación al repliegue autorreflexivo las múltiples calidades de la memoria; es a partir del recuerdo y la evocación de los films ya mirados, de la intensidad y la calidad de las afectaciones suscitadas por las situaciones recobradas en la rememoración del drama cinematográfico que es necesario reconsiderar el impulso, los trayectos y desenlaces del trabajo filosófico.

Cavell entonces se acerca a la filosofía a partir de esta otra “visibilidad” de las situaciones vitales ofrecidas por el modo de exhibirse de los conflictos y las vivencias cotidianas a partir de la obra fílmica. Esa visibilidad de las situaciones vitales, hecha posible por la escenificación cinematográfica, abre una vía propia para la comprensión de formas de pensamiento inherentes a la comprensión cinematográfica que caracteriza como:

Una voluntad para pensar no en algo distinto de lo que piensan los otros humanos, sino más bien para tratar de pensar concentradamente acerca de aquello sobre lo que los seres humanos no pueden dejar de pensar, o de lo que no pueden dejar de ocuparse, a veces en fantasía, a veces como un relámpago en un paisaje. Cosas como, por ejemplo, si puedo conocer el mundo como es en sí mismo, o si los otros realmente conocen la naturaleza de las propias experiencias, o si el bien y el mal son relativos, o si puede ocurrir que estemos soñando que estamos despiertos, o si las tiranías modernas y las armas y los espacios y velocidades y el arte guardan una continuidad con el pasado de la raza o humana o, por el contrario, lo que advertimos es una discontinuidad y, por consiguiente, si el aprendizaje de la raza humana es irrelevante respecto de los problemas que el propio aprendizaje se propone (Cavell, 1995, 17).

123

Este “pensar concentradamente” encuentra como lugar y situación privilegiada el ámbito de lo cinematográfico: no sólo incorpora el momento y las situaciones de la proyección, sino también un modo de mirar conformado por un régimen corporal, un modo particular de la atención, una orientación propia de la contemplación del film que alientan la participación de quien mira en una esfera de patrones de valoración y teleológicos que sustentan el desarrollo dramático del film. Pero el “pensar concentradamente” se despliega en

una serie de momentos: al momento de la contemplación lo sucede otro momento, el de la recomposición interpretativa del relato constituida a partir de los anclajes afectivos que surgieron durante el trayecto de la proyección, para después dar cabida a un tercer momento, el de la integración de la memoria del relato. El momento de la rememoración, cristalización de los procesos que lo antecedieron e hicieron posible, aparece edificado sobre situaciones destinadas a ofrecer la posibilidad de una intensificación afectiva; se ofrece como punto de arraigo, de atracción para la composición de un pensamiento propiamente autorreflexivo, de exploración de las potencialidades significativas del film. Esa rememoración aparece como una instancia dialógica real o virtual con los otros, que conjuga su emergencia imaginaria en la esfera de la propia subjetividad, con la potencial traslación de esa imaginación de lo dramático al dominio de un diálogo real, un repertorio de intercambios que despliega los juicios y perspectivas formulados a partir de las experiencias constituidas a partir de la evocación fílmica.

124

No obstante, este momento de la “recepción fílmica” -el momento de la “interpretación”- que se desencadena con la duración y la intensificación de la mirada y la atención reclama el despliegue de una secuencia de intensidades dramáticas ofrecidas como “lugares perceptuales”, “figuras conceptuales” donde inscribir la propia disposición afectiva, para instaurar ahí los enclaves de la memoria. La “recepción fílmica” guarda una correspondencia con la fisonomía dramática de la presentación teatral. El acercamiento de Cavell conduce a encontrar un repertorio de similitudes, puestas a la luz a partir de su elección de films que él encuentra relevantes para delinear las facetas de su reflexión. Así, en un primer acercamiento, elegirá específicamente las comedias hollywoodenses construidas a partir de las situaciones de *re-uniión* y reconciliación después de la ruptura; luego, años más tarde, elegirá un universo complementario de dramas cinematográficos relativos a los modos de trasladar las formas trágicas a esa particular “modernidad” plasmada por Hollywood para privilegiar aquéllos que preservan ciertas resonancias de género con los planteamientos dramáticos de Shakespeare en *Winter Tale* y en *The Tempest* que, en su perspectiva, ofrecen una escenificación paradigmática de este universo dramático particular.

Los rasgos que orientan la elección de Cavell no son caprichosos. Remiten, más que a criterios de género, axiológicos o ideológicos, a la propia historia de los apegos y las fascinaciones provocadas por configuraciones dramáticas particulares que definen un ámbito de sentido -un conjunto de situaciones, de condiciones sociales e históricas-. El repertorio de los films elegidos responde tanto a un conjunto de impulsos para la integración de experiencias íntimas vinculadas a constelaciones afectivas, como a una esfera de interrogaciones que dan cuerpo a su propia aproximación filosófica. Es a esta conjugación de experiencias íntimas e interrogaciones filosóficas a lo que el propio Cavell llama “maneras de pensar” [*ways to think*] que “merecen el tiempo de vida empeñado en su descubrimiento” (Cavell, 1995, 17).

La visión de Cavell no es indiferente a la particular orientación económica, social y política sustentada por la producción fílmica de Hollywood. Sin embargo, para él, la comprensión del film no puede quedar acotada por una apreciación esquemática de la incidencia de estos factores. Al delimitar el universo de sus elecciones fílmicas, Cavell no vacila al definir su trabajo “interpretativo” a partir de reconocer una situación social e histórica particular de la obra cinematográfica: el propio acto interpretativo asume ya la obra cinematográfica como una mercancía especializada, manufacturada por una industria diseñada para satisfacer los gustos de una audiencia masiva (Cavell, 1995, 18). No obstante, su acercamiento al film adopta un conjunto de presupuestos que apuntan a una comprensión “esencialista” del objeto cinematográfico cuyo “grano” [*grain*] -su elemento propio, específico, singular- es magnificar el sentimiento [*feeling*] y el significado del momento, pero también es contrarrestar esta tendencia a privilegiar una comprensión abismal del instante, y, en lugar de ello, reconocer la condición fatal de la vida humana marcada por el hecho de que “el significado de sus distintos momentos no es dado ordinariamente en el momento mismo en que son vividos, así es que determinar las encrucijadas significativas de una vida puede llevar la vida entera” (Cavell, 1995, 18).

Este “elemento constitutivo” del film, su “grano”, su especificidad, subraya la similitud y la distancia del proceso fílmico respecto del drama teatral: si bien ambos participan de esta integración dialéctica de los “momentos de

conciencia”, de la relevancia vital que reviste un episodio crucial de la propia historia -una dialéctica perceptible en el “delay” inherente a la necesaria mirada retroactiva que está comprometida en la súbita toma de conciencia, si acaso esto ocurre alguna vez-, la mirada cinematográfica y la escenificación teatral ofrecen iluminaciones distintas de dicha relevancia. La perspectiva de Cavell, nítidamente enmarcada por las consideraciones sobre la incidencia de la intervención tecnológica en el proceso fílmico, se desarrolla en principio en el momento en que la “reproductividad técnica” es más un rasgo potencial del objeto fílmico. La incidencia dinámica de lo cinematográfico se realiza privilegiadamente a partir de su participación en un circuito potencialmente abierto de distribución simultánea en las salas cinematográficas, y un calendario de re-exhibiciones inaudito hasta ese momento. El lugar de la memoria se revela como un rasgo originario de la obra cinematográfica. Desde los momentos iniciales de la cinematografía se hace patente que las potencialidades “mnemotécnicas” del registro cinematográfico aparecían ya como fundamentales.

126

Lo que Cavell llamó en un momento la “evanescencia histórica” del film -esa historicidad paradójica de lo cinematográfico señalada a la vez por su arraigo en los recursos y estrategias de la memoria, y por la ubicuidad y lo intempestivo de su presencia pública- que aludía a la disponibilidad de un film para ser exhibido en cualquier momento, en cualquier sala, en cualquier ubicación territorial, en cualquier fecha, en cualquier ámbito no era un rasgo contingente de la obra cinematográfica; era una condición constitutiva de lo cinematográfico, derivada de la participación del dispositivo técnico en la proliferación de las salas cinematográficas y la lógica inasible del diseño de los programas de estreno y de repetición del material fílmico. La noción de “evanescencia histórica” como rasgo constitutivo de la “experiencia fílmica” guardaba una estrecha relación con el papel de la memoria no sólo en la noción de significación fílmica en sí, sino en las condiciones de *autorreflexividad* y de *significación retroactiva* que sustentaban la interpretación cinematográfica. Más tarde, cuando publicó *Contesting Tears*, y *More of The World View*, como un apéndice a la edición ampliada de su libro más celebrado *The World Viewed*, ya la industria de la reproducción fílmica mediante cintas y videos había ampliado

de manera casi inconmensurable su potencia de diseminación y su fuerza de intervención radical en el propio mercado de la mercancía fílmica.

No obstante, la intervención -y acaso la interferencia- de la reflexión filosófica con sus enunciados y formulaciones canónicas es patente en el despliegue de reflexiones plurales sobre las obras cinematográficas, compilado en *The World Viewed*. Esa integración de contribuciones a la comprensión de lo fílmico exhibe un universo narrativo propio a partir de un grupo restringido de material fílmico.

LA MIRADA DELEUZIANA DEL CINE EN LA ESTELA DE BERGSON: MOVIMIENTO Y EXPRESIÓN

En la perspectiva de Deleuze, el régimen operativo que transforma las imágenes de naturaleza fotográfica en expresiones privilegiadas de la figuración de tiempo y la duración se realiza de manera privilegiada en la fuerza perceptiva y afectiva involucrada en el acto cinematográfico. No obstante, la naturaleza de la imagen cinematográfica y las operaciones de integración desplegadas visualmente en la pantalla no definen de manera constitutiva el acontecer del cine. Revelan modalidades “históricas” diferenciadas que transfiguran la serie de apariciones y eventos perceptuales y afectivos que instauran modos de composición; conjugan fuerzas expresivas que modelan el sentido del acto cinematográfico.

Deleuze propone una “periodización” del trabajo cinematográfico; despliega una geología relativa a estas modalidades expresivas que se hacen patentes en la sucesión de formas de composición de la serie de imágenes. En el acercamiento a la imagen cinematográfica, a partir de los planteamientos de Bergson en *Matière et memoire*, Deleuze hace patente la necesidad de superar la separación fenomenológica entre imagen y movimiento. Recoge de Bergson esta composición conceptual que conjuga imagen-movimiento.

La imagen fundamentalmente acciona y reacciona. Su accionar incide sobre otras imágenes y a su vez reacciona a la acción de otras imágenes. La imagen cobra su propia fisonomía a partir de ser el objeto de acciones provenientes

de otras imágenes y de poner en juego su propia potencia de reacción (Deleuze, 2009, 147).

La imagen se despliega, así, como una instancia dinámica, por consiguiente, articulada, en una disposición serial, con otras imágenes; da lugar a una composición marcada por la relevancia de la sucesión. La imagen es algo al mismo tiempo cerrado, una figura que, no obstante, existe a partir de su incidencia dinámica sobre otras figuras; constituye su apertura a partir de esa incidencia. Es esa relación la que señala al mismo tiempo su carácter fragmentario en sí, pero también su propia incompletud desplegada como potencia, como impulso de composición con otras imágenes, una disposición a un devenir incesante a partir de su propia irreductible apertura. Deleuze abre así su reflexión al asumir un acercamiento al montaje desde esta visión de una ontología inmanente revelada en el acontecer de este devenir inacabable.

128

Con ello, asume como eje de la reflexión lo que es sin duda la operación que define de manera cardinal el modo de darse de la expresión cinematográfica: el montaje. La genealogía del montaje cinematográfico, sus transfiguraciones, sus puntos de inflexión, las modalidades específicas que ha asumido en distintas etapas y edades de la cinematografía revelan una potencialidad singular del acto cinematográfico. Para Deleuze es posible reconocer el predominio de tres modos privilegiados de darse de la imagen: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción que caracterizan la primera fase de la “historia” de la cinematografía. La imagen-percepción explora la dimensión meramente temporal de la aprehensión figurativa en su transformación dinámica expresada en el movimiento, en las duraciones, en las mutaciones relacionales de la distancia, cercanía- lejanía surgidas de la incidencia de entidades perceptuales; la imagen-afección asume el despliegue de las figuras a partir de la fuerza-esfuerzo-distorsión-mutación que se revela en la forma expresiva de las intensidades. La imagen-acción despliega el modo en el que la fuerza, la transformación, las intensidades, duraciones y tiempos (las condiciones potenciales del pasado, la realización del presente y la potencialidad reconocible en lo por venir) se realizan privilegiadamente en diferentes síntesis en devenir realizadas en la mutación de los cuerpos y las constelaciones de transformaciones corporales. A esta primera fase seguiría una segunda

modalidad derivada de las transformaciones operativas que modulan el devenir de sentido de la imagen; transformaciones exhibidas por el papel del montaje en la construcción del relato cinematográfico. El giro en la expresividad cinematográfica ocurrió impulsado por las alternativas de montaje imaginadas en su fuente inicial por Griffith y ampliadas y profundizadas por la escuela soviética: Pudovkin, Eisenstein, Dziga Vertov, Dovzhenko; de las intensas polémicas y las discordias que se engendraron en la discusión sobre la naturaleza y el papel de la forma cinematográfica, la integración fragmentaria y la continuidad narrativa, la integridad del relato o la multiplicidad abierta de los tiempos de la imagen.

De las diferentes alternativas de montaje, articuladas en su emergencia radical por la integración de los distintos planos expresivos, se derivó una desintrincación entre tiempo y espacio, particularmente, una representación autónoma de la temporalidad cinematográfica. El tiempo expresado en el desarrollo del film se revela ajeno a todo apuntalamiento en las representaciones espaciales. La duración -como había señalado tajantemente Bergson- suele fundir en su expresión, acaso equívocamente, el tiempo y el espacio, es decir, el tiempo aparece representado como un movimiento exhibido espacialmente; no obstante, el rasgo determinante de la duración se revela al afirmar su significación autónoma, al margen de toda espacialidad, como modo de expresión pura del tiempo.

Para Deleuze, una exploración equiparable realizada por Abel Ganze -principalmente en *Napoleón*- liberaba el tiempo de todo anclaje figurativo: en ese fin ocurre la fusión del devenir abierto del futuro con la potencialidad indeterminada de realización; cobra relieve la integración, sin solución de continuidad, del pasado y el futuro como regímenes potenciales de sentido. En la historia de la cinematografía, la dinámica visual ofrecida por el expresionismo, surgida de la lógica autónoma de las intensidades luminosas en la distorsión de cuerpos y espacios, revela una indeterminación que remite a la concepción kantiana de lo sublime dinámico que pone el acento sobre la inconmensurabilidad y la relación necesaria entre la imaginación y la facultad de conocer ante la desmesura de lo aprehendido, sobre esta irrupción súbita de una admiración acompañada de pasmo, de una suspensión de las fuerzas vitales a la que sigue un desencadenamiento de potencias emocionales.

La reflexión de Deleuze se amplió para integrar también las obras perturbadoras del expresionismo alemán, en particular Murnau, Wiene y Lang. La imagen-acción ofrece una potencialidad expresiva dual: al mismo tiempo exhibe la temporalidad de las determinaciones inestables, cambiantes, efímeras que determinan la sucesión de engendramiento o de dislocamiento inherente al proceso mismo de actuar -una acción engendra otra, una acción desplaza, distorsiona, trastoca, disloca la ocurrencia de la otra-, más aún, junto con esta temporalidad “interna” entre la cadena de acciones, ocurre un incidir directo u oblicuo de esa cadena o de sus elementos sobre las situaciones y las distintas esferas de sentido del entorno.

130 Pero la imagen-acción es capaz de desplegarse en secuencias de acciones específicas cuya conjunción expresa una forma lógica proposicional de naturaleza puramente conceptual. Deleuze se desplaza más tarde hasta el cine de Hitchcock. Lo encuentra sustentado por esta imagen acción, como ocurre de manera más patente en *The Rope* o en *Dial M for Murder*, sostenido por una formulación lógica proposicional que se expresa en la figuración de acciones concatenadas. Este proceso, para Deleuze, puede ser claramente conceptualizado mediante el concepto de *terceridad* acuñado en el marco de los planteamientos “pragmáticos” de Ch. S. Peirce.⁶

No obstante, la reflexión de Deleuze sobre el cine no se centra únicamente en esta concepción de la imagen-movimiento. De una manera equiparable

⁶ Es quizá un tópico que merecería un tratamiento más extenso, detallado e incluso crítico, la incorporación de las elaboraciones semióticas que Deleuze deriva de los planteamientos filosóficos de Peirce. La llamada “semiótica” de Peirce, que es una de las derivaciones más innovadoras y más disruptivas de la filosofía “normativa” de Peirce y de las vastas y complejas propuestas de su acercamiento construido en el contexto de una vasta polémica con la tradición kantiana y la tradición hegeliana. Deleuze edifica una lectura propia, incluso quizá distante y extraña a los planteamientos sustantivos del “pragmatismo” peirciano. La concepción peirciana de “semiosis infinita” surgió enmarcada en el entorno de las propuestas de su “tichismo” filosófico, y sustentada por su visión “triádica” del fundamento categorial de una filosofía integral que involucraba una articulación “dinámica” de las tres modalidades del ser: la primeridad, la segundidad y la terceridad, caracterizadas de manera radicalmente autónoma pero articuladas en un régimen de dependencias jerárquicas. Esta particular formulación de un fundamento ontológico de las categorías fundamentales del pensamiento se ofrecía como un modo de comprender la integración dinámica de las ideas orientado al discernimiento de la génesis y la dinámica de la significación como una vía para la aprehensión de la verdad.

a su tratamiento de esta “superación” del dualismo imagen/movimiento, el concepto-fusión “imagen-movimiento” supone una conjugación disyuntiva, es tanto cerrado como abierto. El concepto de imagen-movimiento abre naturalmente a otro concepto: el de imagen-tiempo. Este concepto, en la perspectiva de Deleuze remite a un mismo tiempo a una exploración de las calidades expresivas, esenciales del film, y a un esclarecimiento de los vuelcos históricos del modo de darse del acto de filmar a partir de los años cincuenta. En esa otra fase, el acto de filmar se distancia irreductiblemente del primado de la imagen-movimiento, y por consiguiente de la primacía del montaje entendido como la cadena de imagen-acción, para orientarse según la “estética” de la imagen-tiempo, en la que el montaje interviene como la instauración de un efecto de tensiones integradas en una totalidad.

Sin embargo, estas no son dos modalidades irreductibles y autónomas de caracterizar el acto cinematográfico. Por el contrario, hay una relación necesaria entre ellas. La imagen-tiempo no puede prescindir de la imagen-movimiento. Se expresa con ella. Si bien, el concepto de imagen-movimiento constituye, de manera patente, una vía para una exploración fundamental de la imagen cinematográfica, de los vínculos entre los conceptos de movimiento y de tiempo, de expresividad y afección, apuntalada sobre una lectura reiterada y minuciosa de Bergson, también conlleva la necesidad de ahondar en la relación de la imagen cinematográfica con el modo de existir del tiempo como dimensión específica de la aprehensión de los procesos, vinculada con la duración, con la memoria, con el devenir.

En su reconstrucción genealógica de los procesos propios de la transformación de lo cinematográfico, la visión de Deleuze revela las condiciones y la potencia de creación inherente en el tránsito que lleva de la primacía de la imagen-movimiento, al tiempo-movimiento; es entonces como surge y se consolida, en la conceptualización de Deleuze, la figura -la metáfora- del cristal como matriz conceptual de esta última fase.

Así, Deleuze apela a esta metáfora firmemente arraigada en el dominio visual, el cristal, para ofrecerlo como una totalidad paradójica: una “totalidad”, un cuerpo finito y potencialmente infinito, atravesado y constituido por láminas, por capas separadas por fracturas de una “inmaterialidad estructurante”, una

suspensión de la presencia conformada por la intervención de un principio diferencial inscrito como un vacío abismal infinito e incalificable; el cristal aparece así como un conjunto de planos finitos separados por hiatos inabarcables e imposibles de caracterizar, facetas cuya cohesión deriva de líneas de ruptura; estos planos se integran tanto a partir de suspensiones abruptas, por tajos, por facetas, por caras limítrofes de los cuerpos, como también por los bordes que constituyen aperturas. El cristal se presenta como una idea que remite a un todo al mismo tiempo integral y carente de centro alguno. La multiplicidad de los planos temporales inherentes a la composición dinámica del cristal se expresa como una transparencia, como un juego equívoco de las visibilidades. El cristal asume una forma dinámica, en devenir abierto a la conjugación de sus potencias, pero realizado a partir de la invisibilidad de su trama de relaciones e interacciones de fuerzas, de potencias que se mantienen de manera aparente en una condición inerte. El cristal como un quebrantamiento de la continuidad: su apariencia de entidad cerrada es sólo aparente en la medida en que la forma y la consistencia del cristal sufren una transformación incesante de sus propios linderos, incorporan en su dinámica una mutación incesante y al mismo tiempo abierta de sus superficies limítrofes que entran en composición, asimismo, con el entorno.

En la perspectiva de Deleuze, la figura del cristal abre la vía para perfilar con más nitidez un conjunto de acercamientos a una tónica esencial que caracteriza su abordaje de Bergson, que adquiere un relieve patente en su acercamiento al cine: la expresión perceptual de la duración y su relación con la expresión de los modos de existir del tiempo -pasado, presente, futuro- que se revelan a la vez como potencias y realizaciones en fusión. Los tiempos: el presente, la memoria, el devenir se decantan en la imagen cinematográfica en modos de un pliegue de múltiples temporalidades, en distintos regímenes de fusión y aparición, de expresión visible o de una mera realización no perceptual del pensamiento.

Las referencias a la obra de Orson Welles -y en particular a su uso de la profundidad de campo- y de Godard, cuya obra articula expresiones figurativas y narrativas correspondientes a un catálogo múltiple y heterogéneo de géneros que inducen una patente “turbulencia” en el desarrollo serial de sucesiones de cristales de tiempo, exhiben la relevancia filosófica de la figura

de la “cristalización”. La organización de los elementos cinematográficos -fotográficos, figurativos, sonoros, dramáticos, pero en especial, operaciones de composición visual y de montaje- involucra tanto una incorporación de lo virtual y de los elementos potenciales de la expresión, como la realización de estos elementos en una figura desplegada en un devenir abierto, extraño a toda exigencia de finitud.

En los casos de Welles y de Godard, así como también en el *Gertrud* de Dreyer, hay un quebrantamiento de la referencialidad inherente a la figura cinematográfica, de la relación integral de la imagen al mundo referido. La expresión cinematográfica conlleva la imposibilidad de la exigencia integradora del pensar, hace patente lo no pensado, la fisura y la incompletud constitutiva de los bordes -la indeterminación, la infinitud, lo indesignable, lo incalificable- como elemento integrante del pensar. Deleuze recoge la visión del cine ofrecida por Artaud, quien reconoce en el cine, no el poder de hacernos pensar en el todo, sino por el contrario, la potencialidad de incitar con una fuerza propia una disociación capaz de inducir una “figura de la nada”, un “hoyo en las apariencias”. Cree con tal firmeza en las potencialidades de lo cinematográfico, que le reconoce no el poder de regresar a las imágenes y articularlas en cadenas según las exigencias de un monólogo interior y un ritmo de las metáforas, sino la posibilidad de “desencadenarlas”, siguiendo a voces múltiples, componiendo diálogos internos, siempre una voz adentro de otra (Deleuze, 1985, 218).

La figura cinematográfica se advierte como una totalidad de multiplicidades y de fisuras; rechaza así una comprensión de lo cinematográfico no conformado por una plenitud de presencias y de existencias dotadas de identidades propias, sino de composiciones en devenir. No hay sino una totalidad en proceso de constitución. Lo figurado es arrancado de su vínculo referencial, se hace patente la fantasmagoría de la autonomía del mundo para hacer patente, no la plenitud de una figura, sino la fuerza de apertura de un vacío. Alude a los planteamientos de Jean-Louis Schefer sobre la relación de la imagen cinematográfica y “lo que no es”:

[Jean-Louis Schefer] dice que la imagen cinematográfica, desde el momento en que asume la aberración de su movimiento, opera una suspensión del mundo, o

exhibe lo visible de una perturbación que, lejos de hacer visible el pensamiento, como lo quería Eisenstein, se orientaba por el contrario a lo que no se deja ver en la visión (Deleuze 1985, 219).

Más allá de esta periodización propuesta por Deleuze, que se hace patente en esta relación de sucesión, articulación e interiorización diferencial de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, se hace patente otro conjunto de exigencias en el trabajo contemporáneo de la imagen, edificado a partir de las transformaciones de los medios electrónicos. Christopher Kul-Want en su compendio de las perspectivas filosóficas contemporáneas sobre el cine, sintetiza la reflexión final de Deleuze:

Para Deleuze, el “cine” [*le cinéma*] no es una cuestión de si el medio es digital o analógico. Más bien, la cuestión esencial en juego es el tiempo, y el legado del cine para la imagen-tiempo que afirmaba el tiempo de manera incondicional por virtud de la inexistencia de una totalidad y el advenimiento de un espacio compuesto. Como el cine que corresponde a la imagen-tiempo, las imágenes digitales, según Deleuze, operan en cualquier-espacio que-fuere sin interior y sin exterior o en términos de una totalidad (Kul-Want, 2019, 184-185).

LYOTARD Y EL CINE: LA ESCRITURA DEL MOVIMIENTO Y LOS DESTINOS DE LO PULSIONAL

La obra de Lyotard sobre la obra cinematográfica conlleva una reflexión crítica sobre todos los fenómenos expresivos a los que alude en su confrontación con las concepciones discursivas edificadas sobre la primacía del “significante”. Desmonta los presupuestos y las consideraciones acerca de la naturaleza significativa de la figura y la relevancia de la identidad subjetiva como referencia primordial de la significación. En su perspectiva se advierte la confluencia de vertientes teóricas heterogéneas. Quizá, entre las más relevantes es posible reconocer las orientaciones marcadas por versiones de una fenomenología crítica, por el ahondamiento en la lectura limítrofe de Marx, por las

contribuciones y equívocos de las diversas concepciones sobre el lenguaje, por el acercamiento a Freud conducido por un adentramiento en la noción de pulsión y sus desarrollos potenciales, y también por la visión nietzscheana a partir de los alcances disruptivos de una conceptualización radical del “eterno retorno” -la repetición- y de la voluntad de poder.

Lyotard cuestiona desde esta composición de perspectivas y en diversos contextos las tentativas de ofrecer una elucidación de los problemas sobre la naturaleza de la expresión cinematográfica, pero quizá su visión expresa, abierta, explícita, aparece con el texto “Acinéma” (Lyotard, 1995), aunque una variedad de sus escritos no cinematográficos -en particular su elaboración del concepto de lo “figural”- apuntan de manera tangencial a sus aproximaciones conceptuales que concurrirán en su acercamiento al cinematógrafo.⁷ Como en un perfil que emerge de una atmósfera de resonancias, el acercamiento de Lyotard a lo que él define como “cinematografía” se sustenta en una concepción cardinal que emerge casi poéticamente de una asimilación literal de las resonancias etimológicas: “escritura del movimiento” y en particular la tensión diferencial que se abre entre los momentos limítrofes del movimiento: el de su cesación (la inmovilidad), y el “exceso de movimiento”. Este “exceso” de movimiento apunta hacia un desbordamiento de toda conformación y delimitación de patrones. Es una formulación sin duda perturbadora en la medida en que apunta implícitamente a un orden inherente al movimiento; un orden que se desborda hacia un “más allá del movimiento”, una calidad extrínseca a éste, que señala al mismo tiempo un devenir “otro” de un patrón de movimiento, y una potencia significativa que emerge de más allá de los márgenes de esa normatividad constitutiva.

Visto desde esa perspectiva, ese movimiento “suplementario”, esa cuota de desbordamiento abandona todo anclaje, disipa toda referencia para asumir su propia potencialidad que se revela como un dominio pulsional, una efusión sin objeto, una implantación caótica de una calidad afectiva, una potencia de

⁷ Son esas otras en las que, aun cuando el cinematógrafo no constituye el tópico específico del escrito, sus reflexiones críticas sobre la discursividad y el significante pueden arrojar una luz fundamental sobre la tensión entre figura y figuración en el cine.

significación que tiene como sustrato una intensidad pulsional y una potencia de afección -una afección pura que tiene destinatario: el otro-. Se apunta, en consecuencia, a una polaridad que abre la vía a pensar en un movimiento a-sígnico, asumido en sí mismo como una perturbación pura, extraño a todo intercambio simbólico, extraño a la noción misma de valor, destinado a ser una mera dilapidación, un consumo que simplemente una potencia en extinción.

La multiplicidad de elementos que se integran en el proceso cinematográfico, y que Lyotard recobra adoptando los elementos de una aproximación canónica -asume la integración de niveles jerárquicos de la organización expresiva cinematográfica: el plano, la secuencia, el film-, revela además de la multiplicidad de los movimientos, la diferencia de su materia y su dinámica. Los niveles de esa organización asumen un papel específico. En el “plano” concurren el movimiento de actores, de luces, de encuadre, de foco; en la “secuencia” se conjugan aquellos movimientos delimitados por los puntos de articulación (montaje), mientras que, en una integración concebida como una concreción del acontecer, el “film” se define a partir de la concurrencia de las potencias fragmentarias de la calidad expresiva, segmental, de los elementos que intervienen en la composición fílmica. Pero si bien el film integra estos movimientos en una trama de órdenes, a partir del imperativo de conformar un relato, esta integración supone la supresión de un espectro abierto, indeterminado de distintos movimientos irrecuperables en una trama narrativa; son estelas suplementarias, turbias, caóticas de las disposiciones figurales, movimientos sucios, perturbaciones, extrañezas que incitan a una “depuración”, una normalización llevada a cabo en virtud de una lógica destinada a realizar una síntesis identitaria de todas las diferencias. Es la condición de una narrativa pulcra, de una significación articulada.

136

No obstante, a pesar de que emerge en el film el perfil de significaciones articuladas, es preciso reconocer que persiste la incidencia perturbadora de esta estela espectral de movimientos, de esta corriente suplementaria de turbiedades que puede acontecer como esa estela preeminente que suspende el efecto identitario de las figuras, es la disipación de la capacidad figurativa de lo visual, de todo movimiento que alienta a la identificación. El movimiento en sí se despliega en la composición cinematográfica no como un acontecer

sígnico, no como la conformación de un ordenamiento significativo, sino como una agitación, una perturbación de toda significación; una perturbación asumida como una potencia indeterminada, una signicidad en devenir. La turbiedad se vuelve un dominio en sí, una intensidad que revela el impulso pulsional que supone la constelación de movimientos. Una pulsión que no converge en una finalidad reproductiva, que no ofrece ningún rendimiento, ninguna ganancia.

Lyotard califica este devenir pulsional como un *movimiento estéril*. Esta noción de esterilidad señala un modo de darse de lo pulsional al margen de toda condensación significativa. Esta turbiedad, que para Lyotard involucra una intensidad propia, señala los puntos limítrofes en los que se revela el movimiento como una fuerza de atracción. Estos puntos limítrofes no pueden ser sino “la inmovilidad” y el “exceso de movimiento”. El movimiento en sí, advierte Lyotard, no es sino “una diferencia estéril en un campo visual-sonoro” (Lyotard, 1995, 58).

El trabajo de filmación, para Lyotard, exhibe tres dimensiones reguladoras: reglas de representación, reglas de la narración, reglas de la “forma música del film”. Estas dimensiones de regulación, de instauración del orden, inciden sobre la materia del film para dar forma a la localización espacial, a la implantación de un orden jerárquico de los lenguajes, y una modulación del tiempo sonoro. El llamado “efecto de realidad”, consustancial al cine, no consiste sino en “reconducir opresivamente al orden” (Lyotard, 1995). Hay así, en el trabajo cinematográfico orientado al relato, un esfuerzo por obtener ese “rendimiento” [*revenu*] surgido de atribuir al movimiento la condición de “remitir a otra cosa”. Si bien toda referencia sígnica da lugar a un “valor”, en la “escritura cinematográfica” “de gran distribución” el movimiento adquiere esta posición sígnica, sugiere Lyotard, por el hecho mismo de remitir a otra cosa, una figura o un personaje o un acto; es remitido a “eso otro”, esa otra cosa que es precisamente, desde esa posición exorbitante, que le confiere significación.

Ese extravío surgido de la presentación de la figura es el fundamento del llamado “realismo” cinematográfico, en el que el movimiento y la composición de las figuras remite a la dimensión perceptual de la realidad. No obstante, el “efecto de realidad” cinematográfico no remite a la realidad en sí, sino a

una figura que sustenta la significación que emerge de lo real y lo suplanta. Si remitiera a lo real mismo, el movimiento abandonaría su calidad de signo referencial, para dar cabida a la inmersión en un goce radicalmente singular, sin posibilidad alguna de entablar una relación de cambio. El goce surge nítidamente acaso de aquello que abandona toda pretensión a la significación y a la referencia, para apuntar en su precipitación en el placer extremo de fusión con el objeto, a la mera dilapidación de la energía signica, incluso a su extenuación, a la disipación de toda la fuerza decantada en la significación regulada y en todo *régimen* referencial.

138

La noción de lo cinematográfico, en Lyotard, no puede eludir los umbrales del movimiento: desde aquello que se desplaza, partiendo de los confines de la inmovilidad hasta el exceso de movimiento. Este trayecto estaría acaso referido a la posibilidad de liberar a los signos de su necesidad de significación y de su condición de referencialidad para convertirse, por su propio movimiento, en soporte y traslación de energía, en la realización de una potencia perturbadora cuya capacidad de afectación está enteramente sustentada precisamente en su disipación como soporte significativo, en su extinción como signo. La afección suscitada en el impulso estético del acto cinematográfico emerge, así, como una turbiedad, como un modo de darse de un trazo ajeno a cualquier impulso de ordenamiento y, sin embargo, destinado a consumirse en un goce propio, singular. Lyotard toma como referencias propias los “cuadros” construidos por los cuerpos fantasmales de Sade -en particular aquellas que apuntan a la *apatía sadiana*- y las reflexiones de Klossowski sobre “la estampa pictórica viva” para encontrar las correspondencias con la polaridad cinematográfica de “lo inmóvil”.

En los linderos de la duración, lo inmóvil es aquello que contraviene la repetición como *retorno* de “lo mismo”. El retorno es una modalidad del movimiento, así como también el reposo que experimenta la decantación se ofrece como una figura, sus contornos nítidos, sus rasgos reconocibles inequívocamente, su vocación a la significación como condición estructural. Duración, inmovilidad, reposo, repetición, figuras construidas a partir de la interrogación sobre la relación inquietante entre el tiempo, la duración, y “lo mismo”. Lo cinematográfico ofrece la visibilidad fantasmal, intangible y, sin

embargo, perceptualmente nítida de la presencia, pero también su derrumbe y su abatimiento. El movimiento de la imagen, más que la afirmación del apuntalamiento entre significación y presencia pone a la luz la transición desde la figura a la in-presencia, es la primacía de la pulsión expresiva consagrada a la desaparición, aquello que se despliega en el movimiento asumido como una trayectoria, como un desplazamiento regulado, ordenado, anticipable en la fijeza de un personaje, de un semblante. Pero la toma cinematográfica despliega asimismo la fuerza perceptual y afectiva de la imaginación de lo reconocible, la estabilidad de un escenario y la condición efímera de la presencia, su transición incesante en el espacio, en el tiempo, la disipación persistente de las identidades, la precariedad de la figuración. Lyotard desarrolla con particular atención un doble proceso por el cual la incidencia de los rasgos perturbadores que emergen de la materia y los márgenes de la figuración son excluidos, suprimidos, borrados, acallados, para dar lugar a decantaciones de la identidad significativa: son los recursos figurativos puestos a disposición de la identificación, y mecanismos derivados de la puesta en escena.

139

A partir de estos mecanismos, los movimientos que ocurren en los bordes de lo significado, ahí donde la identidad, las perturbaciones, asumen tonalidades crepusculares; comprometen calidades pulsionales que se resisten a una integración significativa, son irrelevantes, descartadas. Esas perturbaciones emergen en los lugares donde la nitidez de los contornos de la percepción y la reflexión se disipan, y donde el apego a las identidades excluye, omite o silencia toda presencia capaz de sustentar el proceso de significación. En el film, la convencionalidad cinematográfica, la escenificación tópica y genérica de la narración a partir de figuras, presencias, nombres, integridad dramática, se anulan incesantemente al incorporarse en las operaciones reductivas inherentes al montaje. Se extingue la fuerza significativa de las imágenes, se disipa el sustento figurativo ofrecido a las identificaciones.

No obstante, persiste la implantación de la fuerza ordenadora de los géneros, de las estructuras dramáticas, de las convenciones de significación. Escenificación y figuración apuntan de una manera diferenciada pero convergente a las síntesis identitarias que remiten a la creación de perfiles alienantes y alienados de conformación de los procesos pulsionales; ceden a las exigencias

imaginarias de la implantación de identidades unitarias: “La imagen es representativa porque es reconocible, porque invoca la memoria del ojo, las señales de identificaciones fijas, conocidas en el sentido de ‘bien conocidas’, establecidas” (Lyotard, 1995, 62).

Lyotard traza aquí un desplazamiento de los marcos de la reflexión: una iluminación oblicua. La imagen, la figura, la escenificación concurren en la génesis de un orden significativo, pero incapaz de sustraerse al impulso de disipación y a la intervención incesante de la “estela” indeterminada derivada del eclipse incesante de las significaciones. En el dominio de lo cinematográfico, Lyotard nombra esta conjugación entre sentido y disipación del sentido “el film”. La afirmación de la “significación cinematográfica”, las convenciones de las figuras del placer edificado sobre el orden narrativo es el producto de un orden narrativo enteramente desplegado sobre las figuras “purificadas”, los andamiajes del género, las convenciones y la aparente profundidad escénica de lo vivido, que desplaza y acaso suspende la incidencia inquietante de lo a-significante sin poder suprimirlo del todo, ni anular su impulso productivo. La obra se implanta, sin embargo, en la experiencia social, como una forma acabada de significación, cede a la exigencia de la composición figural de identidades narrativas:

140

Sus objetos [los del film] resultan todos de la imposición y la esperanza de una totalidad realizada, están destinados a realizar la tarea razonable por excelencia, que es la subordinación de todos los movimientos pulsionales parciales, divergentes y estériles, a la subordinación del cuerpo orgánico. El film es el cuerpo orgánico de los movimientos cinematográficos (Lyotard, 1995, 64 y 65).

LA RELACIÓN ENTRE CINE Y FILOSOFÍA LA FERTILIDAD DE LAS DISEMINACIONES CONCEPTUALES

Los acercamientos filosóficos al proceso cinematográfico no solamente se han diversificado en su orientación, en su alcance, en sus perspectivas, en la esfera conceptual comprometida, en la exigencia mayor o menor de su comprensión

o en la actitud filosófica que alientan. También la relación de la filosofía se ha transformado para asumir una relación con el cine que no se ofrece a la reflexión como una “calle de dirección única”. El proceso cinematográfico, en sus distintas fases, interroga no sólo los conceptos, los métodos, los recursos constructivos y argumentativos de las distintas orientaciones filosóficas, sino también el sentido mismo del pensamiento filosófico. Incide incluso de una manera radical en la mutación, la ampliación o el desplazamiento de sus horizontes y la amplitud de sus perspectivas. Alain Badiou reconoce que la filosofía no pretende un conocimiento del cine. Para Badiou el cine transforma la propia convicción de que la filosofía se ofrece como un troquel de ideas. Para Badiou, “El cine básicamente consiste en la creación de nuevas ideas acerca de lo que es la idea” (Kul-Want, 2019, 293).⁸

Pero este encuentro entre ideas revela un modo de incidir del proceso cinematográfico en el dominio de las concepciones filosóficas: surge de la tensión inherente a la naturaleza de la “ficción” cinematográfica y las modalidades del relato y la enunciación narrativa, que derivan a su vez en recursos para el planteamiento de la verosimilitud, los desdoblamientos de la “verdad” y la referencia, los modos de historizar y de invocar la memoria, los recursos para la iluminación de las experiencias derivadas de la transformación histórica de conocimientos, acciones, valores, finalidades, afecciones comprometidas en modos del acontecer librado a la figuración en la pantalla. La naturaleza del proceso cinematográfico, al poner a la luz la multiplicidad de sus fuentes y sus recursos expresivos, la diversidad de las condiciones sociales e históricas a las que responde, la exploración abierta, múltiple de sus potencialidades significativas y las vertientes abiertas y potencialmente inabarcables de su historicidad alienta también un desplazamiento de los linderos de los universos conceptuales propios de la filosofía: reclama la intervención de concepciones derivadas de los estudios del lenguaje y la significación, de las formas de construcción de las interacciones sociales, del surgimiento y gestión de las

⁸ Para Kul-Want el acercamiento de Badiou al cine se apuntala de manera cardinal en la noción de “situación filosófica”: “un encuentro entre ideas extrañas entre sí”.

intensidades afectivas: los modos de realización histórica de las prácticas de placer y la crueldad, los usos instrumentales del dolor en el ejercicio de la dominación; involucra asimismo las configuraciones históricas de modos de acción e intervención de los agentes sociales y el espectro de sus identidades, los contornos específicos que adquieren históricamente las modalidades expresivas de la imaginación, las calidades -naturaleza, duración, persistencia- de los apegos, los juegos del deseo y sus revelaciones fantasmáticas, pero también los patrones de exclusión de dominación tanto en las esferas íntimas como en los más vastos dominios del ejercicio político.

142

La relación entre filosofía y cine deja de ser el vínculo de una dualidad de esferas: cine y filosofía interrogan también el modo expresivo de los procesos de construcción de los relatos, la incorporación de mitos, las analogías del sueño; explora también las alternativas de la mirada y las pautas históricas que modelan la identificación y su integración en las pautas de sentido y en la conformación de los vínculos sociales. La filosofía reclama la incidencia de otras miradas: la antropológica, la semiótica, las concepciones narrativas, los atisbos del psicoanálisis, las diversas orientaciones que trazan los modos de historiar y los modos de integrar en esta constelación de vínculos los procesos estéticos.

La relación del cine y la filosofía deja de ser una esfera delimitada y reconocible en sus linderos. Es un juego de potencialidades que compromete las distintas configuraciones de la experiencia propia y colectiva.



FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. y MAX HORKHEIMER (1971). *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, Fischer.
- BALÁZS, BÉLA (1924). *Der sichtbare Mensch*, Frankfurt, Suhrkamp.
- BALÁZS, BÉLA (1930). *Der Geist des Films*. 4a. ed. Frankfurt, Suhrkamp, 2017.
- BALÁZS, BÉLA (1952). *Theory of the Film*, Londres, Dennis Dobson.
- BAZIN, ANDRÉ (2011). “Ontologie de l’image photographique” en André Bazin. *Qu’est-ce que le cinéma?* París, Editions du Cerf.
- BENJAMIN, WALTER (1991). “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. I-2. Editado por Rolf Tiedermann y Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER (1991). *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2, editado por Rolf Tiedermann y Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt, Suhrkamp.
- BERGSON, HENRI (1941). *L’évolution créatrice*. Ed. Critique: Frédéric Worms. París, Coll. Quadrige, Presses Universitaires Françaises, 2007.
- BERGSON, HENRI (2016). *Histoire de l’idée du temps. Cours au Collège de France 1902- 1903*, París, Press Universitaires de France.
- CAVELL, STANLEY (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remariage*, Massachusetts, Harvard University Press.
- CAVELL, STANLEY (1995). “The Thought of Movies” en *Philosophy and Film*. Edición e introducción de Cynthia A. Freeland y Wartenberg, Thomas E. Londres, Routledge.
- DELEUZE, GILLES (1985). *Cinema 2. L’image-temps*, París, Minuit.
- DELEUZE, GILLES (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus.
- EISENSTEIN, SERGEI (1986). *La forma del cine*. México, Siglo XXI.
- FREELAND, CYNTHIA A. y THOMAS E. WARTENBERG (1995). *Philosophy and Film*, Londres, Routledge.
- KUL-WANT, CHRISTOPHER (2019). *Philosophers on Film. From Bergson to Badiou*, Nueva York, Columbia University Press.
- LEENHARDT, ROGER (1936). “Les arts. Petit École du spectateur (Suite). Le rythme cinématographique” en *Esprit* 40 (enero, 1936) [<https://esprit.presse.fr/article/leenhardt-roger/les-arts-petite-ecole-du-spectateur-suite-le-rythme-cinematographique-15717>, consultado el 18-09-21].
- LUCRECIO (1998). *De la nature. [De rerum natura]*. Ed. bilingüe. Trad., introd. y notas de José Kany-Turpin, Edición revisada. París, GF Flammarion.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1994). “Acinéma” en *Des dispositifs pulsionnels*, París, Galilée.

- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1945). *Le cinéma et la Nouvelle psychologie*, París, Gallimard Folioplus Philosophie, 2009.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1964). “Notes de travail” en *Le visible et l’invisible*, Texto establecido por Claude Lefort. París: Gallimard.
- PAPINI, GIOVANNI “Filosofía del cinematografo”, *La Stampa* 41 (18 mayo 1907) [en: <http://www2.museocinema.it/filmtheories/doc/Papini.rtf> consultado el:18-09-21].
- SARTRE, JEAN-PAUL (1938). *Esquisse d’une théorie des émotions*, París, Hermann, 1995.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (2001). *Philosophische Untersuchungen*, Edición Crítica-genética, por Joachim Schulte, con la colaboración de Heikki Nyman, Eike von Savigny y Georg Henrik von Wright. Frankfurt, Suhrkamp.



Licenciada en Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, actualmente estudiante de la Maestría en Estudios Históricos de la Universidad Autónoma de Querétaro. Participante en diversos seminarios de discusión en torno a la Historia del cine mudo en México. Autora de diversos artículos arbitrados y de divulgación. Docente en el área de ciencias sociales en nivel medio superior. Líneas de investigación: Historia del cine mudo, musicalización del cine “silente”, historia de las compañías cinematográficas en los orígenes del cine en México.
Correo electrónico: finisterra_gcl@hotmail.com

EL SONIDO en el cine mudo de Morelia, un acercamiento desde la historia regional

Claudia Minelli Campos Guzmán

147

RESUMEN

El ensayo expone, desde la mirada de la historia regional, las formas en que el sonido se hizo presente en las salas cinematográficas durante el periodo conocido como cine “mudo” y se enfoca en la ciudad de Morelia entre 1896 y 1932. De manera cronológica se realiza un seguimiento desde las primeras funciones de cine en la entidad hasta la llegada del cine sonoro, poniendo atención en los sonidos melódicos dentro de las salas, es decir, las formas de musicalizar al cine. El objetivo es conocer los primeros pasos del proceso de sociabilidad entre cine y música para llegar a convertirse en un arte audiovisual, mismo que se vio influido por factores como la tradición teatral, musical y la historicidad en México.

PALABRAS CLAVE: Cine mudo, musicalización, Morelia, salas cinematográficas, músicos en el cine.

THE SOUND on the Silent Cinema of Morelia, Approach from Regional History

148

ABSTRACT

This paper describes the ways in which sound was brought into movie theaters during the period of “silent movies” in the City of Morelia from 1896 to 1932. The text follows a chronological order from the first movie screenings in the city until the arrival of sound films paying attention to how melodic sounds were used inside the theaters, that is, on the ways of musicalizing cinema. My aim is to follow the interactions of cinema with music that led to its audiovisual art, a process which was influenced by many factors, among them, the theater and musical traditions in Mexican history.

KEYWORDS: silent movies, Morelia, film music, movie theaters, musicians in the movie theaters.

INTRODUCCIÓN

En años recientes ha surgido una tendencia de investigación desde las ciencias sociales sobre sonido y música en el cine, para el caso de México se han realizado investigaciones por Mauricio Alejandro Durán Serrano, José María Serralde, Aurelio de los Reyes, Federico Dávalos Orozco entre otros. Distintas épocas, diversidad de creaciones y creadores, conjunción de elementos culturales e intencionalidades, han sido parte de los objetos de estudio. Este ensayo pone el foco en el sonido del cine durante la llamada época muda, especialmente en la melodía y las formas en que se musicalizaron las películas en aquella etapa primigenia y “silente”.

Como esta investigación se acuña dentro de la historia, fue necesario el acercamiento a la interdisciplina desde la concepción de Paul Ricouer, quien plantea que ésta es la conjunción planificada y sistematizada de los distintos enfoques interpretativos y cognoscentes del quehacer científico provenientes de diferentes disciplinas, con el propósito de comprender y explicar, de forma simultánea, un fenómeno social amplio cuyo cauce se desarrolló en una realidad pasada conformada por distintos niveles y dimensiones dentro de su operación funcional cotidiana (Ricouer, 2001).

Si tuviéramos que exponer el planteamiento interdisciplinario de Ricouer en torno a los temas de este trabajo, es posible decir que para entender cómo fue que el cine, y en particular la música, encontraron una estrecha complicidad al momento de forjar un alcance cultural de dimensiones internacionales, a partir de la construcción del arte audio visual, es necesario que la historia se apoye en distintas disciplinas de lo social.

Por otro lado, aquella complicidad que lograron tener música y cine puede entenderse mejor a través del concepto desarrollado por George Simmel: la sociabilidad. Definición que otorga a la práctica recíproca e interacción entre los individuos un resultado perceptible en la construcción de unidades sociológicas de distinto grado, y que dan paso a la vida social (Simmel, 2017). Es decir, los elementos participantes están conscientes del papel que juegan dentro del ente social, pero a la vez se conciben entre todos como un nosotros.

Este espacio de reciprocidad es fundamental para el debido funcionamiento, pues de él se obtienen beneficios en común que por separado les es difícil obtener a cada actor. A partir de la dinámica de reciprocidad, se hace posible la suma de cualidades y formas requeridas para la llegada a una meta o un fin (Lamdruschini, 2014).

Un proceso análogo se dio con la música y el cine: la conjunción de un campo recíproco entre un elemento cultural forjado desde siglos atrás y un elemento cultural nuevo, permitió el nacimiento de una sociabilidad altamente provechosa para las artes y las formas de diversión de la época.

El presente trabajo se enfocará en delinear primordialmente el aspecto de la música, porque fue el más visible en las fuentes consultadas de nuestro interés, además de ser el que más aristas presentó, no solamente a través de la musicalización de las cintas sino también en diversidad de formas de espectáculos teatrales, que desde las primeras funciones de cine le acompañaron.

150 En términos más específicos, se analizan las maneras en las que música y músicos se hicieron presentes en los recintos de exhibición cinematográfica de la ciudad de Morelia. El estudio regional realiza un acercamiento a aquellas primeras intervenciones musicales cuando el cine era presentado por medio de compañías trashumantes, también cuando se abrieron las primeras salas cinematográficas y en los años previos al nacimiento del cine sonoro, es decir, cuando dentro de la cinta ya se incluyó la banda sonora, una fase de cambio en la historia del cine.

Para los fines de esta investigación resultó fundamental contar con fuentes derivadas de la disciplina histórica, la historia social, y, de manera más concreta, la historia social del cine. Ésta, como cualquier historia social, tiene como objetos de estudio elementos sociales, políticos y culturales desarrollados por el ser humano en su devenir, mediante “el modo en que el cine como arte, tecnología, fuerza social o institución económica se desarrolló en el transcurso del tiempo o funcionó en un momento concreto del pasado” (Allan y Gomery, 1995, 21).

Como parte muy significativa del trabajo se contempla el contexto en donde el fenómeno se desarrolló, de lo contrario los resultados carecerían de sentido. Los estudios de historia del cine con llevan una historia social que trastoca

temas como la producción, distribución, exhibición y consumo, temas que nos ayudan además a conocer aspectos de la vida cotidiana como “el trabajo, las técnicas, el pensamiento, la cultura” (De los Reyes, 2013, 3) y, para los fines más precisos de este ensayo, las formas de musicalización.

Por último, es preciso señalar que se utilizó historia regional y la microhistoria, pues creemos firmemente que por medio de un estudio de caso pueden explicarse fenómenos totalizantes, afines o comunes para otras regiones o latitudes. La investigación concuerda con el postulado de que, a través del análisis de un personaje, una pequeña población, un caso muy individualizante, o un estudio micro-social puede llegar a comprenderse un acontecimiento histórico macrosocial, en palabras de Carlo Ginzburg “en un microcosmos pueden encontrarse las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico” (Ginzburg, 2008, 21).

EL CINE ENTRA A ESCENA

151

Schafer Murray (1969) afirma que existe un entorno acústico al que nos exponemos diario en cualquier lugar que habitemos dentro de la Tierra. Nada escapa de él y en cada circunstancia de nuestra vida cotidiana habitan paisajes sonoros con características de ritmo, intensidad y variación; de manera que nos familiarizamos con ellos, y por ende, los concebimos como partes indispensables de nuestro acontecer.

En momentos de ocio, como la asistencia a algún espectáculo masivo, entra en funcionamiento la diversificación de los sonidos. Con respecto al tema de nuestro ensayo podemos encontrar paisajes sonoros típicos a un espacio reducido con gran concentración de espectadores, como en el mobiliario de sillas que son arrastradas o movidas, en las distintas reacciones guturales o verbales por la emoción producida de las actuaciones en el escenario y la pantalla, así como en el constante movimiento de personas que entran y salen del lugar.

Imaginamos estas sumas de sonidos como verdaderas cacofonías. Sin embargo, existía un sonido muy particular lleno de melodía y cadencia, un fenómeno que incluso podía ahogar o sobreponerse por su armonía al resto de los

sonidos: la música, un elemento indispensable dentro de los espectáculos de la época y que con la llegada del cine se integró de manera muy activa hasta llegar a ser un elemento indispensable del nuevo arte.

Hay fuentes que afirman que aquella primera función cinematográfica realizada en Francia por los hermanos Lumière, muy probablemente haya contado con el acompañamiento musical de un pianista (Serralde, 2004, 25). Lo anterior confirma que desde un principio la definición de cine mudo o silente carece de sentido, pero no ahondaremos más al respecto puesto que otros autores lo han hecho con mayor profundidad, tales son los casos de Michel Chion, Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal, Manuel Lombardo Ortega, Alejandro Cuellar, entre otros. Lo que haremos es visibilizar ese elemento poco estudiado dentro de los trabajos de cine de la época referida desde una perspectiva regional que, como ya se advirtió, ubicamos en Morelia, Michoacán.

LAS PRIMERAS EXHIBICIONES DE CINE EN MORELIA

A partir de la llegada de éste al país, y en concreto a la capital michoacana, el cine comenzó por formar parte de las compañías itinerantes de espectáculos de variedades y poco a poco se formaron las primeras compañías de exhibición cinematográfica. Estas empresas podían contar o no, con músicos dentro de su elenco, pero en ocasiones contrataban a ejecutantes locales por la temporada que estuvieran en la ciudad, a razón de que “el público estaba acostumbrado a acudir al teatro a ver y escuchar” (Colón, 1997, 31).

En los primeros años del cine en Morelia la presencia de la música en las funciones de proyección fue por medio de oberturas e intermedios y a través de varias combinaciones artísticas. Tal como lo señala Rick Altman, durante la etapa inicial: “el cine es siempre un invitado en casa de otros y suele adecuarse a criterios que de ningún modo le son propios” (Altman, 2011, 319). Pero muy pronto se integró, y de manera exitosa, entre las diversiones más solicitadas por el público, al grado de forjar su propio camino como un espectáculo independiente de alta convocatoria.

En los teatros de Morelia se lograron localizar, por medio de las notas periodísticas, algunas formas en las que se presentaba la música durante las proyecciones, una de ellas fue por medio de actos complementarios a manera de oberturas e intermedios musicales, pero también a través de números de zarzuela, baile, canto y audiciones musicales, primordialmente. En ese sentido hay coincidencia con los señalamientos de Rick Altman en su ensayo: “El ruido, la música y el silencio”.

En 1898 el empresario Eduard Hervert visitó Morelia para presentar en el Teatro Ocampo diversas proyecciones del catálogo Lumière. En los programas que otorgó al Ayuntamiento se lee que las funciones contaron con “obertura por la orquesta” y la división entre las tandas de proyecciones era marcada por la ejecución de piezas musicales. Algo similar ocurrió al presentarse en el mismo lugar el empresario Carlos Mongrand, quien visitó Morelia en diversas ocasiones entre 1902 y 1905.¹ Este empresario solía incluir orquestas de música y al momento de presentar las vistas de su catálogo se valió del mismo orden que usó Eduard Hervert, obertura musical y división por tandas mediante la ejecución de piezas musicales. En ninguno de los dos casos se especifican los nombres de las melodías ejecutadas, ni el tipo de agrupación musical que las realizaban. Es

FIGURA 1
 Cartelera del espectáculo ofrecido por Eduard Hervert en 1897 al interior del Teatro Ocampo.



¹ *El Centinela*, Morelia, 19 de octubre de 1902, Tomo x, núm. 14 y *El Centinela*, Morelia, 25 de junio de 1905. Tomo XII, núm. 47.

FUENTE: Ruiz (2007). En este texto se priorizó el valor histórico de las imágenes.

probable que otros empresarios se valieran de la misma dinámica al momento de presentar sus vistas,² pues se trataba de un formato utilizado en las artes teatrales de la época.

Otra modalidad explorada por varios empresarios del país fue el uso de música en directo (Chion, 1997, 39), es decir, se tocaban piezas musicales mientras corría la cinta. Un ejemplo muy notorio lo tenemos en una función otorgada por Mongrand en la que utilizó una orquesta típica para amenizar las vistas que traía consigo. Igualmente pasó con la visita del empresario Enrique J. Lohse, quien se presentó en el Teatro Ocampo “en 1902 y amenizó sus películas con ‘la Orquesta Popular No. 6’”³ Dicha técnica sería más ampliamente explotada al momento de la apertura de los primeros salones de cine en Morelia.

CINE Y VIDA SOCIAL MORELIANA

154 Para Morelia en aquel entonces, sólo había dos recintos de presentaciones de espectáculos, el Teatro Ocampo y el Teatro Hidalgo. En este último era muy común que se presentaran músicos aficionados o estudiantes para servir de acompañamiento melódico a cualquiera de los espectáculos que en esos establecimientos se presentaran. En cuanto al Teatro Ocampo, contaba con una pequeña orquesta dirigida por el profesor Antonio Aulet.⁴

La improvisación de los músicos jugó un papel dominante al momento de realizar aquella musicalización en directo, pues se debían encontrar melodías de piezas ya conocidas que logran adaptarse a lo que se veía en pantalla, independientemente de que los músicos conociesen o no previamente la cinta. Se adaptaban melodías popularmente conocidas según la escena de la película, y sus formas dependían de la región, la cultura musical y

² Se les conocía así porque eran tomas de cualquier lugar en donde se colocará la cámara, que filmaba una “vista” o panorámica de algún sitio público.

³ *El Centinela*, Morelia, 4 de mayo de 1902, Tomo IX, núm. 41.

⁴ Archivo Histórico Municipal de Morelia en adelante AHMM, Libro de Secretarías No. 408, Exp. 259, Morelia, Michoacán.

la formación del intérprete o ejecutor (Cuella, 1998). En el caso de México, nos comenta José María Serralde, la llamada “música tradicional mexicana” era una de las más utilizadas por los empresarios que recorrían la República Mexicana (Serralde, 2004).

Otra de las formas en que la música se hizo presente dentro e incluso fuera de las funciones de cine fue por medio de actos y ejecuciones en lugares alternos a la sala de proyección. Normalmente dentro de los teatros existían salas destinadas a fomentar la convivencia social posterior a la presentación del espectáculo, donde se solía platicar, beber, comer e incluso bailar. Se intuye que había cantantes y músicos para acompañar dichas prácticas. Dentro del Teatro Ocampo estas actividades se realizaban en la cantina que se encontraba en el balcón del recinto. Después de algún acto de ópera o zarzuela, era común que “lo más selecto” de la sociedad moreliana se reuniera en dicho lugar, y así ocurría con las funciones de proyección como las convivencias sociales que giraron en torno a la presentación del empresario Auguste Delamare en 1901.

Con base en lo anterior podemos añadir que en estos actos era común la participación de conjuntos musicales que amenizaban las reuniones, y podían ser los mismos que actuaban en las funciones o personas contratadas por los arrendatarios de la cantina. Es decir, asistimos a otro tipo de presencia musical en el cine que fomentaba la convivencia social para los asistentes al espectáculo.

Un ejemplo similar lo tenemos en otra presentación de vistas al interior de un famoso hotel, ubicado sobre el Portal Hidalgo en donde se presentó Eugenio Bret en 1898 con un espectáculo conocido como “Ciclo de cosmorama universal”. En la parte inferior de los programas de mano que otorgó al Ayuntamiento, se leía lo siguiente: “Habrá salón de espera lujosamente adornado donde un terceto tocará bonitas y escogidas piezas. Precio 15 centavos.”⁵

Estos testimonios nos ayudan a entender cómo el cine encontró en la música (al igual que con otros elementos de las artes escénicas), una complicidad que le permitió respaldarse en tradiciones de antaño; una combinación entre

⁵ AHMM, (1898), Libro de Secretarías No.346, Exp. 26, Morelia.

pasado y modernidad que logró permear las actividades que los morelianos frecuentaban durante sus tiempos de ocio, y con ello, los primeros pasos de un provechoso proceso de sociabilidad entre sonido e imagen en movimiento.

LOS PRIMEROS SALONES DE CINE DE MORELIA

Como ocurrió en otras regiones del país, aproximadamente a partir del año de 1906 en Morelia también se abrieron las primeras salas de cine dedicadas exclusivamente para la proyección de vistas. La primera de ellas fue el Salón Morelos, propiedad de los hermanos Alva, inaugurada en agosto de 1908, en la explanada del mismo nombre al lado poniente de la Catedral (Ruiz, 2007).

FIGURA 2

Fachada del Salón Teatro Morelos

156

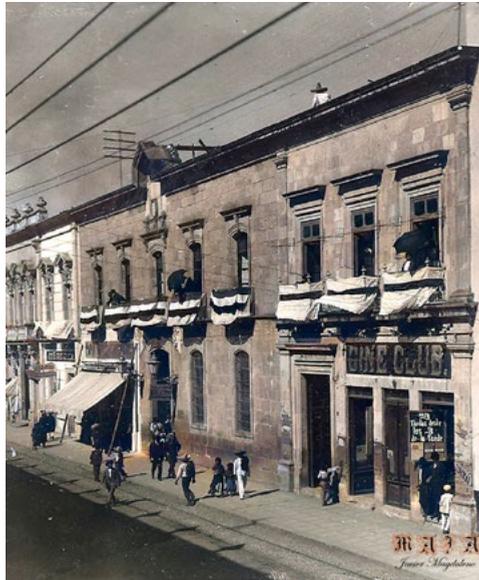


FUENTE: Magdaleno Javier (27 de noviembre de 2021) Teatro Salón Morelos el primer inmueble de la ciudad construido con el propósito de mostrar vistas cinematográficas [Publicación de Estado] Facebook <https://www.facebook.com/groups/1670422116506716/search/?q=salon%20morelos>

El segundo fue el Cine Club en 1911, propiedad de José Staufert ubicado en la calle Nacional, hoy Avenida Madero Oriente. Más tarde este recinto pasaría a manos de José Jury y cambiaría su nombre por el de Teatro México. El tercero fue el Salón París, que abrió sus puertas en mayo de 1916, en la antigua calle de La Estampa (actualmente primera de García Obeso), propiedad de los señores José Junqua, Rafael Ynfante y José Jury (Campos, 2021).

FIGURA 3

Fachada del Cine Club



FUENTE: Magdaleno Javier (6 de mayo de 2021) Cine Club segunda década del siglo XX [Publicación de Estado] Facebook <https://www.facebook.com/groups/1670422116506716/search/?q=cine%2oclub>

En la década de los veinte, se abrió al público el Cine Universal, en el conocido barrio de San Juan al nororiente de la ciudad; hasta la fecha se desconoce el nombre del propietario y la fecha de inauguración, pero fue un recinto bastante activo desde el año de 1927.

De manera paralela, las vistas se seguían proyectando en los antiguos teatros de la ciudad -Ocampo e Hidalgo- y en cada uno de ellos, se experimentó

un fenómeno muy interesante porque las primeras películas con argumento tomaban más tiempo en las pantallas, además de que en el país se comenzaron a instalar las primeras sucursales representantes de las nacientes casas productoras de películas. Así, el cine comenzó a ganar terreno como la nueva diversión, pronto comenzó a perfilarse como un entretenimiento al que la gente prefería asistir para pasar sus momentos de ocio.

Como consecuencia cambiaron las formas de musicalización y surgieron otras. Las complejas tramas y argumentos volvieron indispensable la selección de melodías que acompañaran la intencionalidad de las escenas desde la cortina blanca. Ya no bastaba con las oberturas e intermedio, como se venía haciendo, ya que la película requería de musicalización en directo en todas y cada una de sus presentaciones.

158 Para adentrarnos en aquello que posiblemente se llegaba escuchar dentro de las salas de cine en Morelia echemos un vistazo a la cultura musical de la época. Si bien, seguían siendo altamente populares las audiciones de piezas clásicas y números de ópera, poco a poco resultó más común la introducción de nuevos ritmos como “la danza habanera con ritmo característico de 6/8 y que apareció en multitud de obras mexicanas simplemente tituladas [como] *Danza*” (Moreno, 1989, 15), cuyo ritmo era adaptable al sentimentalismo que las canciones románticas mexicanas tenían de moda en aquel momento. Claudio Ramírez ha logrado localizar la influencia de dicho género en compositores como Ernesto Elorduy, Luis Gonzaga Jordá y hasta el mismo Miguel Lerdo de Tejada (Ramírez, 2016, 42), rastros identificables en vista del uso de palabras como: palmeral, negra-negro, mulato-mulata, indiano, criollo-criollita, Cuba, Habana, entre otras.

Asimismo, en atención a la gran popularidad que tenían los ritmos extranjeros fue común la composición y ejecución de géneros bailables como la polka de origen checoslovaco, la mazurca y la redova polacas, el vals vienés, el schottisch o chotis, y la galopa (Moreno, 1989). Todos ellos, con el paso de los años y la capacidad creadora de diversos autores, fueron adaptándose a un modo que podría denominarse como muy mexicano, tal fue el caso del vals, cuyas piezas creadas en la nación eran pronto identificadas por público extranjero y por ello le llamaron “Vals Mexicano” (Moreno, 1989, 15).

Es posible que estos ritmos y algunos otros fueran ejecutados por los músicos que amenizaban las películas, adaptándolos a lo que se requería en pantalla, o por lo menos buscando piezas que en el momento fueran populares y así obtener el agrado del público. Se sabe que para estos años algunas casas productoras de películas realizaban partituras especiales para ser ejecutadas con cintas seleccionadas,⁶ sin embargo, muchos empresarios de exhibición no las adquirirían puesto que se vendían por separado y eso suponía mayores gastos. Por esta razón depositaban su confianza en la habilidad de sus músicos para que improvisaran el acompañamiento en directo. De hecho el acompañamiento era ya una parte indispensable de las proyecciones y dentro de las críticas de prensa era común encontrar elogios o desencuentros con la música que corría a la par de la proyección. Cuando los grupos musicales o solistas que se colocaban al pie de la pantalla eran virtuosos, la prensa no dudaba en señalarlo y así mismo ocurría cuando el desempeño de éstos era de poca virtud.

En casos muy particulares las referencias hemerográficas detallan los nombres de piezas musicales y ejecutantes, para algunas de las funciones de cine destacadas en la época. Entre aquellos nombres que descansan en el anonimato podemos inferir que había alumnos de maestros como “Ignacio Mier, Bernardino Álvarez del Castillo, Ignacio Bremauntz, Isaac Flores y Encarnación Payén” (Martínez, 2004, 235). Estos personajes fungían como un tipo de élite en las artes musicales, porque además de formar parte activa en la difusión cultural de la ciudad, otorgaban clases privadas y colectivas a miembros de la sociedad moreliana.

Algunos nombres de músicos que sí fue posible localizar gracias a notas periodísticas son los de artistas que participaron en el Teatro Salón Morelos, como el pianista José Deas, los integrantes del “Cuarteto Michoacano” formado por los “Señores Profesores” Nieto, Aulet, Alvarado y Collado, el pianista Francisco Buitrón o los músicos del Quinteto Morelos del que fueron parte “el popular pianista, profesor Ignacio Bremauntz, el inteligente violinista,

⁶ Esta última modalidad era muy común en la frontera de nuestro país, dentro de los salones y teatros norteamericanos (modalidad que también se daba en Europa y cuyo caso, en Italia, fue icónico).

profesor José Rodríguez Collado y los profesores Nieto, Guzmán y Solorio”.⁷ Del Cine Club se identificó el nombre del pianista Samuel Pérez,⁸ personaje que posiblemente amenizó todas las funciones en el lugar, pues no se encontró otro nombre de alguien más que musicalizara las películas.

LA DESTREZA DE UN ARTE QUE LE DA VIDA AL CINE

160

Ahora pensemos en la inigualable habilidad que debía tener el músico de cine. De primera mano se puede pensar que todas las piezas musicales ejecutadas cuando corría la cinta eran previamente ensayadas, sin embargo, es altamente probable que ocurriese lo contrario y los músicos tuvieran que improvisar dependiendo lo que se presentara en pantalla, es decir, ejecutar números de sus repertorios que les parecieran mejor con las escenas del momento. O, peor aún, que no tuviesen la oportunidad de alzar la cabeza y ver la película para ingeniárselas, y, en esas circunstancias, tocar sin ton ni son las melodías que en esos instantes pasaran por su mente. Un acercamiento a lo anterior, que además nos brinda una idea de ciertas formas de explotación laboral, lo encontramos en una nota periodística que expuso la situación de un pianista de cine de la Ciudad de México:

Los pianistas

Cuando llegamos al cine, fresquitos, tocamos con gusto, media hora, a veces una hora, pero surge el cansancio, la monotonía de tocar siempre lo mismo. Como pobre, no puedo comparar las últimas novedades y me concreto a pasar al piano lo único que sé, lo que he aprendido: doce two-steps, ocho valeses, unas cuantas mazurcas, unos arreglos de óperas, algo de opereta y se acabó.

⁷ *El Pueblo*, Morelia, 28 de septiembre de 1908, núm. 47, tomo 1, p.1.

⁸ *El Centinela*, Morelia, 3 de noviembre de 1912, núm. 15, año xx, p. 3.

Nosotros no nos damos cuenta de la película, ¡Tenemos tan fatigada la vista! Y eso de estar encorvado, como un vencido, sobre el piano, sobre ese instrumento maldito que fue mi ilusión, cuando iba al conservatorio, pero que fracasado, lo tengo ahora como el pretexto para vivir. Y las horas brotan pavorosas para nosotros. Desde las cuatro de la tarde hasta las once de la noche ¡siete horas continuas!

Cuando al arte se le toma como mercancía y hay que vivir de él, ¡ah mi amigo! el arte es implacable, vengativo, nos deja, nos abandona, y ya sin aspiración ni ilusiones arrastramos nuestros pocos conocimientos por los cines a razón de tanto la hora (Seijas, 1917, como se cita en González, 2000, 209).

Al parecer en términos generales, la situación del músico era complicada porque debía tocar por horas desde el inicio de la función, hasta que se apagaba la pantalla y se encendían las luces, tuviera o no la habilidad de improvisación necesaria. Resulta evidente que algunos carecían de pericia porque descubrimos casos en los que la gente salía inconforme con el acompañamiento y las quejas quedaron registradas en la prensa de la época.

161

En contraste, el cine sirvió para fomentar una práctica que tenía décadas de arraigo entre la sociedad mexicana: la distinción social. Ejemplo de ello fue cuando en el Salón Morelos se presentó María Carmen Lemus, alumna del Internado y Academia de Niñas de Morelia⁹ quien realizó la musicalización de una cinta con piano. Aquella presentación tenía como fin destacar la virtud artística de una de las hijas del maestro Francisco de P. Lemus, notable compositor michoacano de alta influencia en la cultura musical de la época. El acontecimiento nos demuestra, por un lado, la gran relación que los hermanos Alva tenían con la élite local, y por otro, que el cine también sirvió para la realización de actividades sociales de la época.

Aunque en todos los recintos se utilizaron este tipo de estrategias para atraer a la gente, el lugar donde más se observaba éxito a través de dichas prácticas fue el Salón Morelos, que ofrecía novedades para su público. Algunos de los

⁹ *El Progreso Cristiano*, Morelia, 4 de septiembre de 1908, tomo I, núm. 29, p. 3.

cuadros artísticos que se presentaron en el lugar fueron “Los cosmopolitas”, quienes ejecutaban números de zarzuela; al igual que el grupo “La tela de araña” y “Los Doretta”, una pareja de artistas de origen italiano, además de un sinfín de bailarines, cantantes, magos y actores.¹⁰

Por lo que respecta al Cine Club y el Salón París, pocas veces se mencionaba en la prensa la presencia de actividades no estrictamente cinematográficas, pero es muy probable que tuviesen una dinámica parecida al Salón Morelos, es decir, en la mayoría de las ocasiones el éxito de sus funciones lo determinaba la variedad de espectáculos presentados con las películas.

De no ser así, no podría explicarse por qué en las notas hemerográficas del periodo explorado, suele ponerse más atención a números complementarios que a las mismas películas. En ellas podemos encontrar nombres de actores, actrices, parejas de baile, magos, solistas, conjuntos musicales y prácticamente nula mención a los títulos de las cintas.

LA MUSICALIZACIÓN DEL CINE Y SU CONVIVENCIA CON OTROS GÉNEROS TEATRALES

Con el paso de los años la musicalización de las películas fue concebida como un elemento intrínseco de las funciones, el público ya estaba acostumbrado a ver al pianista o los músicos a pie de pantalla. De igual manera los actos de variedades solían otorgar un plus a las presentaciones en donde además de disfrutar las películas de moda, también se podían deleitar con artes escénicas que les mantenían distraídos de la dura realidad que les aquejaba en aquel contexto de guerra civil; recordemos que la revolución armada recién cesaba y el bandolerismo, en el caso de Michoacán, era una constante aun en los años veinte.

Las dinámicas de los acompañamientos musicales para las cintas seguían los formatos descritos, el punto de interés era la adaptación de piezas nacionales y de otros países a la musicalización de las películas. Durante la década referida

¹⁰ *El Centinela*, Morelia, 12 de enero de 1913, núm. 25, año xx, p. 3.

el cine de origen hollywoodense fue el de mayor difusión en las salas del país, por ende es altamente probable que en Morelia. “Los músicos de cine adaptaban a las películas ritmos como el corrido y la llamada ‘canción ranchera’ (balseada), así como el jazz estadounidense con esencia mexicana” (INAH, 2010, 273), y el *foxtrot*, es decir, ritmos de moda en el país del norte.

Los conocedores de los anteriores géneros solían criticar en demasía dichas adaptaciones, ya que desde sus saberes opinaban que no eran los más correctos para acompañar lo presentado en la pantalla, por ello poco a poco los músicos debieron ingeniar formas que les permitiesen desarrollar temas melódicos que emularan las conductas cosmopolitas que las películas presentaban.

Se destaca ahora la exigencia del propio músico, así como la del empresario del teatro y de los asistentes, que parecían estar satisfechos con las piezas *ad hoc* a la temática de la cinta. Cuando se cumplía el cometido, la prensa no dudaba en señalarlo:

Teatro Salón Morelos

Grandioso acontecimiento cinematográfico

“La mujer X”.

No es simplemente una película más o menos bien hecha, es todo un drama de amor y ternura llevado a la pantalla con la sinceridad del dolor humano. Es un drama cruel pero muy humano, que no ataca en lo más mínimo a la moral.

El eminente guitarrista José Muñoz ejecutará la marcha nupcial “Combate del 2 de abril”, en donde el público podrá observar los clarines, tambores y el tiroteo de [una batalla].

Juana la sencilla, hermosa e interesante comedia de gran atracción en 7 partes.¹¹

163

Hacia 1922 se elogió la musicalización que se dio al interior del Teatro México bajo la conducción del maestro Villafuerte, quien amenizó películas como *Amor y millones* actuada por Pina Menichelli, Luis Serventi, German de Senties y Sandre Salvini; y *Noviazgo eterno* [comedia] por Bryant Washburn y Mildred

¹¹ *El Centinela*, 12 de junio de 1921, Morelia, Época 3, núm. 36, p. 3.

Davis.¹² Con toda seguridad el acierto en las melodías contribuyó al éxito de las proyecciones.

Como ya se advirtió, había veces que el acompañamiento musical no podía ser considerado como de alta virtud, puesto que los músicos no solían lograr esa complicidad esperada entre las melodías y las escenas en pantalla. En estos casos es probable que los ejecutantes fueran simples aficionados a dichas artes, o que se encontraran aún en etapa formativa, lo cual les restaba experiencia y conocimiento en géneros y ritmos idóneos para musicalizar las cintas. Parece ser que esto era más común dentro de los cines catalogados como “de barrio”, por ejemplo, el Cine Universal, de cuyo caso encontramos la opinión de un personaje que presencié algunas de sus funciones:

Allí y en ese tiempo, las películas eran silenciosas y, para atractivo de la función, un conjunto de jóvenes adictos a la música y que tenían cada uno un instrumento, se hacían llamar con el rumboso nombre de orquesta e interpretaban algunas melodías” (Calvillo, 1999, 65).

164

Una situación más detallada la refiere Adán Lozano con respecto al Teatro Hidalgo. Este personaje realiza una crónica de los cines que frecuentaba en su juventud y de las reacciones del público cuando los músicos fallaban en el acompañamiento:

[...] este cine tenía tres localidades que eran: luneta, que costaba 25 centavos, preferencia que costaba 15 centavos y galería que costaba 10 centavos. Recuerdo que tocaba un trío formado por el piano, batería y un violín, ya que entonces el cine era mudo y había que amenizarlo y cuando tardaban en tocar, como todos los músicos, las galerías enardecidas empezaban a gritar: ¡esos músicos trompas de hule!, otros gritaban: ¡y los músicos toque y toque! y otro les contestaba: ¡y tu madre de baile en baile! Otros les tiraban a los músicos para estimularlos a tocar “bolitas de leche quemada” o “semas de pan” y a veces le

¹² *La Libertad*, 15 de octubre de 1922, Morelia, Tomo II, núm. 86, p. 4.

pegaban al platillo o a la tambora, provocando la carcajada y la rechifla general. (Lozano, 1992, 136-137).

De lo expuesto hasta este punto, podemos entreverar varios aspectos, en primer lugar, que el prestigio de los lugares de exhibición respondía a la calidad de sus presentaciones y la música tenía mucho qué ver en ello; en segundo, el cine y su musicalización fueron una fuente de empleo tanto para los músicos de profesión como para aficionados y estudiantes de la ciudad, quienes en muchas ocasiones se veían expuestos a diversas formas de explotación laboral. Y finalmente, la musicalización ya era concebida como un elemento que debía estar a la altura de lo visto en pantalla o de lo contrario el público podía descartar al cine de sus actividades principales de entretenimiento.

Por lo que respecta a los actos complementarios, se volvió altamente popular el llamado teatro de revista, género que tomaba como temática escenas cotidianas de la vida e incluso hechos políticos y sociales relevantes para realizar rutinas cómico-dramáticas y de esta forma el público pudiera identificarse con ellas por su atractivo.

Por medio del teatro de revista la vida política y pública quedaba al escrutinio del resto de la sociedad, a través del relato chusco y picaresco. Mediante este teatro el público se informaba, de manera informal, de las circunstancias y personajes más destacados, de la vida política y el conflicto armado. Yolanda Moreno nos pinta un retrato exacto del género:

Su crítica sagaz, [la] burla despiadada que durante años sufrieron los hombres públicos mexicanos, nos da la medida del grado de libertad de expresión y crítica o total ausencia de ella que existió durante los diferentes gobiernos.

Los años más violentos de la Revolución no dejaron de ser glosados en revistas que, aparentando ligereza y despreocupación, no dejaban de arriesgarse tomando partido por uno u otro bando. (Moreno, 1989, 69).

En ocasiones las temáticas tan arriesgadas del teatro de revista desagradaban al público y llegaban a ser catalogadas como de pésimo gusto e indignas de ser presenciadas. Pero a pesar de ello, fueron altamente populares en toda

la República. Su combinación con el cine era un espectáculo que ofrecía una excelente variedad pues, además de que la gente se informaba, también se divertía y podía tomar con mayor ligereza la dura realidad de la guerra y las decisiones tajantes que el gobierno tomaba en torno al rumbo del país, dentro de esa etapa de reordenamiento nacional.

En aquellas escenas se volvió indispensable ejecutar las piezas musicales que en cada región eran motivo de orgullo, y por ende, de gran solicitud entre el público que asistía a las funciones. Así como se hacían relatos de la vida pública y política de la nación también se tocaban temáticas románticas y problemas sociales (familiares, cotidianos, anecdóticos) más los ritmos cambiantes de cada época. De modo que fueron “tres los géneros que prevalecieron en la revista: el campirano, el romántico y el regional” (Moreno, 1989, 70-71).

166 En Morelia identificamos la presencia de dúos artísticos que explotaron ampliamente el baile y el canto. Éstos solían presentarse en el Teatro México, el recinto más popular de la época. La prensa destacó, por ejemplo, el desempeño de los cuadros de variedades “Las coquetas” y el de la cupletista y canzonetista Delia Coppel, además de las presentaciones de la compañía japonesa Nakakawa. En otro momento, el Teatro Hidalgo sirvió para que el empresario José Milanés llevara a cabo funciones a beneficio del Hospicio Narciso Mendoza, en las que ofreció opereta y variedades (AHMM, 1924).¹³

Resulta interesante mencionar una reflexión de Aurelio de los Reyes, que hace un balance entre la creación cinematográfica nacional y la creación musical que se daba a la par. Ante el gran embate de la industria hollywoodense, el cine nacional poco podía hacer para competir. Sin embargo, en el caso de la música “a cambio de una producción cinematográfica mexicana raquíta, nos encontramos con una variada y rica cantidad de obras musicales para salón y teatro, sea zarzuela española y mexicana, revista o variedades” (De los Reyes, 1984, 113).

Esa era la situación en la que se encontraba el cine mexicano cuando se tuvieron las primeras noticias sobre las cintas sonoras que se comenzaban a

¹³ AHMM, Fondo Independiente, siglo xx, caja 64, legajo 1, exp. 34, Morelia, Michoacán.

presentar en distintas partes del mundo, y que pronto se encontrarían en la ciudad, coyuntura que de manera inevitable provocó cambios en la dinámica de los cines existentes en Morelia.

EL CINE SONORO Y LA NUEVA DINÁMICA

Desde 1930 la fiebre del cine sonoro alcanzó los titulares en la opinión pública. Con su llegada a la ciudad, todos los teatros y salones debieron adaptar el nuevo sistema tecnológico que permitía la increíble novedad de escuchar las voces de los actores y actrices, la música incidental y las melodías interpretadas por los cantantes. El Teatro Ocampo, México, Morelos y Universal programaron funciones de inauguración, mismas que resultaron todo un suceso y el público motivado por su curiosidad asistió a presenciarlo.

Las carteleras de los cines en Morelia a partir de 1932 comenzaron a plagarse de películas estadounidenses provenientes de casas productoras como Metro Goldwyn Mayer, Paramount Films, Warner Bros, First National Productions y Universal Pictures. El cine llamado “hispano” (cine producido en Hollywood cuyos protagonistas solían ser de habla hispana) ganaba terreno entre los gustos de los espectadores. Actores y actrices como Lupe Vélez, Ramón Navarro, Lupita Tovar, Juan de Landa y Virginia Fábregas, entre otros, ganaron alta popularidad y admiración dentro de los aficionados al cine.

Pero ¿qué sucedió con los músicos acompañantes de las proyecciones de cine mudo? ¿Fueron desplazados de los teatros para sólo participar en las artes escénicas de antaño, aunque desvinculados del cine? Resulta complejo dar respuestas a estas interrogantes.

Para Michoacán, y en general para el resto del país, el corporativismo se encontraba en etapa de formación. Por ley, obreros jornaleros y trabajadores debían agruparse en organizaciones sindicales que defendiesen sus derechos laborales. Por aquellos años gobernaba el estado el general Lázaro Cárdenas que, como es sabido, formalizó decretos encaminados a delinear y robustecer a las organizaciones. Sus reformas pretendían, entre otras cosas, “incrementar la participación del obrero en las Juntas de Conciliación y Arbitraje y brindar

exclusividad de contratos a los sindicatos reconocidos legítimamente” (Gue-
rra, 2002, 8).

Como era de esperarse, los trabajadores del teatro fueron sujetos de estos cambios en la regulación laboral, un síntoma de ello lo encontramos alrededor de 1928 “cuando la Unión de tramoyistas, electricistas, manipuladores, utileros y similares de teatro, levantaron una queja ante la Junta de Conciliación y Arbitraje contra el empresario José Jury” (AHMM, 1928),¹⁴ el pliego petitorio se enfocó en la regularización del salario de cada uno de los trabajadores de los teatros, entre los cuales se encontraban los filarmónicos y manipuladores cinematográficos. Es de intuir que muy probablemente estos mismos trabajadores se vieron afectados al momento de la llegada del cine sonoro. Fenómeno que pudo haber provocado posteriores querellas con la intención de proteger del despido y afectaciones laborales a razón de que ya no eran estrictamente necesarios al momento de hacer correr la película.

168

El corporativismo pudo ser un factor por el que los músicos participaban aún dentro de las exhibiciones cinematográficas, pues todavía entre el primer lustro de los años treinta se observó su presencia al interior de los cines, incluso con la llegada de las cintas sonoras. Además de que muy seguramente el público seguía requiriendo su presencia en el lugar, pues como observamos desde las primeras presentaciones de cine en la ciudad, la música fue un elemento que le dotó de un mayor atractivo y con el paso del tiempo la concepción misma de una proyección de películas conllevaba una musicalización que los asistentes exigían. Lo cierto es que se dejará para futuras investigaciones precisar con más detalle la relación entre los músicos de salas de exhibición y los primeros años del cine sonoro.

Por otro lado, tampoco es posible hablar de un completo abandono de los músicos de cine, puesto que algunos de ellos fueron contemplados para formar parte de los equipos de producción y ejecución musical dentro de los estudios de grabación, además de ser parte del proceso creativo según las miras del director de la cinta. También, como se puede observar desde

¹⁴ AHMM, Fondo Independiente, Siglo XX, caja 126, exp. 24. Morelia, Michoacán.

el caso de Morelia estuvieron presentes dentro de las salas, en la mayoría de los casos con otro tipo de presentaciones, simplemente con audiciones o con actos de baile y actuación o como parte de los cuadros artísticos antes o después de las películas.

Lo cierto es que en los teatros y salones de la capital michoacana, los músicos pasaron de ser parte intrínseca en las funciones de cine, a ser elementos prescindibles. Los de mayor prestigio se mantuvieron en activo en ámbitos como la educación y las audiciones públicas y particulares. Los más afortunados, como mencionamos líneas arriba, fueron convocados para unirse a las casas productoras del país, aunque en Morelia no se encontró caso alguno, pues en el territorio no había industria cinematográfica en el periodo estudiado.

Dejaremos aquí el análisis de las formas en que fue musicalizado el cine durante su mal llamada etapa silente. Estadio primigenio en que se construyeron los cimientos del gran arte audiovisual que hoy conocemos.

CONCLUSIONES

169

El orden cronológico del desarrollo y la presencia de la música en el cine nos permitió encontrar esta sociabilidad entre la melodía y la imagen en movimiento dentro del espectáculo y las formas de diversión de los morelianos, a la par de que se logró abrir ventanas por medio de las cuales se pudo visualizar la tradición musical de la época, algunos aspectos de la vida cotidiana de los morelianos y, lo más importante, la comprensión de la etapa primigenia del cine como arte audiovisual.

Bajo el análisis y observación de la diversidad de presencias de la música en las proyecciones se lograron identificar estilos de musicalización y transformaciones en los mismos, se identificaron nombres de músicos así como la importancia de su labor en los espacios de exhibición. También se logró destacar la importancia de los espectáculos de variedades en conjunto con la presentación de películas, pues dicha mancuerna permitió a los empresarios obtener funciones atractivas al público y al mismo tiempo favoreció la difusión del cine, sirviendo de escalafón en su evolución individual.

Confiamos en que este aporte signifique un testimonio importante dentro de la apasionante tarea de observar al cine desde la mirada de la historia y el apoyo que la interdisciplina representa. Quedan pendientes algunos elementos por profundizar y otros tanto por debatir, por tal motivo este trabajo realiza una abierta invitación a seguir tomándolo como tema de estudio para construir su esclarecimiento de una manera mucho más amplia sobre los porqués, los cómo y quiénes hicieron posible la musicalización del cine tanto en Morelia como en distintas regiones del mundo.



FUENTES

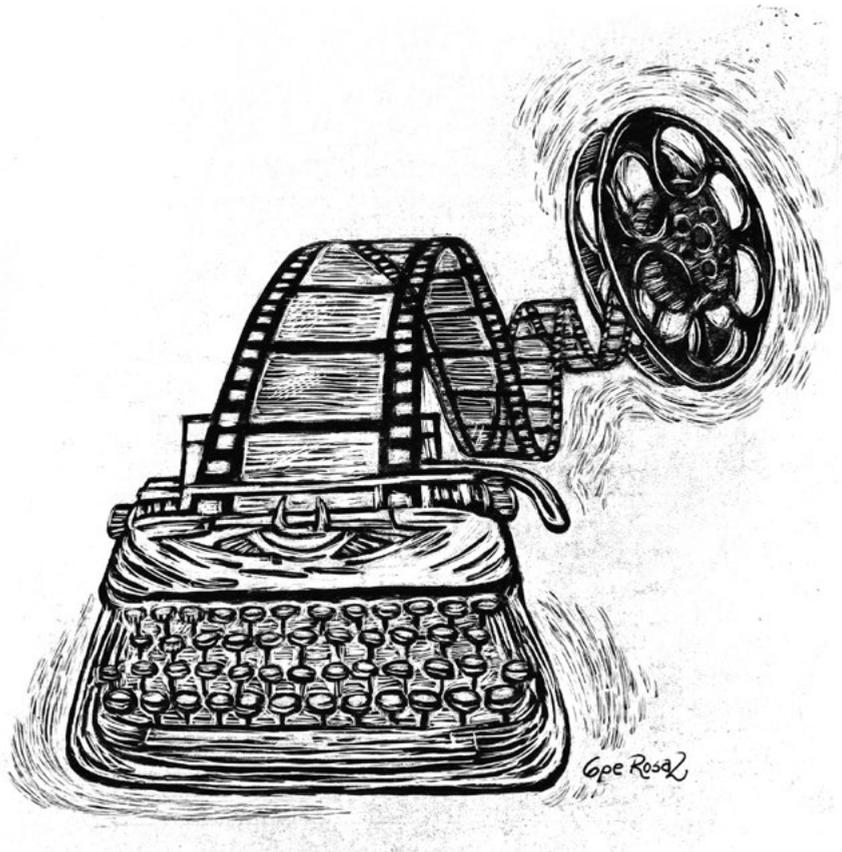
ARCHIVOS

Archivo Histórico Municipal de Morelia (HHMM)
 Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres”
 Hemeroteca del Archivo Histórico del Poder Judicial Michoacán

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- ALLAN, ROBERT C. Y DOUGLAS GOMERY (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Mc Graw Hill.
- ALTMAN, RICK (2011). “El ruido, la música y el silencio”, en Brunetta Gian Piero (Dir.), *Historia mundial del cine*, Madrid, Tres Cantos.
- CALVILLO PÉREZ, SAMUEL (1999). *Pláticas de ayer y hoy*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, Gobierno del Estado de Michoacán.
- CAMPOS GUZMÁN, CLAUDIA (2021). “El rastro del sonido en el cine mudo de Morelia 1897-1932.” Morelia, tesis de licenciatura en Historia. UMSNH
- CHION, MICHEL (1997). *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.
- COLÓN PERALES, Y OTROS (1997). *Historia y Teoría en la música del cine, presencias afectivas*, Sevilla, Alfar.
- CUELLA, ALEJANDRO Y CARLOS A (1998). *Cine y Música: el arte al servicio del arte*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- DE LOS REYES, AURELIO (1984). “La música para cine mudo en México” en Julio Estrada, *La música de México. I Historia, Periodo Nacionalista 1910-1958*. México, UNAM.
- DE LOS REYES AURELIO (2013). *Sucedió en Jalisco o Los cristeros, De cine, de cultura y aspectos de México, Cine y Sociedad en México 1896-1930 Volumen III*, México, UNAM, IIE, CONACULTA, INAH.
- GINZBURG, CARLO (2008). *El Queso y los Gusanos, el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Península.
- GONZÁLEZ CASANOVA, MANUEL (2000). *Por la pantalla: Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*, México, UNAM.
- INAH (2010). *Testimonio musical de México num.1,... Y la música se volvió mexicana*, México, INAH.
- JIMÉNEZ BECERRA, ABSALÓN (2012). “Carlo Ginzburg: Reflexiones sobre el método indiciario” en *Esfèra*, volumen 2, número 2, julio-diciembre, Bogotá [<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/esfera/article/view/5789> consultado el 3-12-12].
- LAMDRUSCHINI, PATRICIA (2014). “Sociabilidad y mirada cara cara según Georg Simmel” en *VIII Jornadas de sociología de UNLP*, Río de la Plata: UNLP [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4645/ev.4645.pdf. s/f 03-04-12].

- LOZANO VÁZQUEZ, ADÁN (1992). *Añoranzas de un moreliano*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán.
- MARTÍNEZ VILLA, JUANA (2004). “La música en Morelia en vísperas de la Revolución” en Martínez Ayala, Jorge Amos (2004). *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado Editores.
- MERCADO VILLALOBOS, ALEJANDRO (2006). *Los músicos morelianos y su espacio de actuación 1880-1911*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán.
- MORENO RIVAS YOLANDA (1989). *Historia de la música popular mexicana*, México, CONACULTA.
- PAUL RICOUER (2001). *Del texto a la acción. Ensayos sobre Hermenéutica*, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica.
- RÁMIREZ URIBE, CLAUDIO (2016). Habanera la danza que unió fronteras en *Balajú*, Revista de cultura y comunicación, número 4. Xalapa: Universidad Veracruzana [<https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2210/3962> consultado el 2-12-13].
- RICOUER, PAUL (2001). *Del texto a la acción. Ensayos sobre Hermenéutica*, Tomo II. México, Fondo de Cultura Económica.
- RUIZ OJEDA, TANIA CELINA (2007), “La Llegada del Cinematógrafo y el Surgimiento, Evolución y Desaparición de la Primera Sala Cinematográfica (1896-1914)”, Morelia, tesis de maestría en Historia, UMSNH.
- SIMMEL GEORGE (2017). *Cuestiones fundamentales de Sociología*, Barcelona, Gedisa.
- SCHAFFER, R. MURRAY (1969). *El nuevo paisaje sonoro, un manual para el maestro de música moderno*, Canada, Ricordi.
- SERRALDE RUIZ, JOSÉ MARÍA (2004). “Música y músicos en los cines de la ciudad de México, 1910-1917”, México, Tesis de Licenciatura en Piano, UNAM.



Es licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, maestro en Historia del arte-Estudios sobre cine de la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, institución de la que es doctorante en Historia del arte/ Estudios sobre cine. Entre sus líneas de investigación se encuentran la historia del cine, el cineclubismo, el neorrealismo cinematográfico, los noticieros cinematográficos y el cine de Manuel Barbachano Ponce. Desde 2010 es profesor de Sociología del cine en la FCPYS-UNAM. Entre sus publicaciones, la Universidad de Guadalajara le publicó el libro *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario* (México, 2009) y la Filmoteca de la UNAM *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988* (México, 2007) y *ABCineclub, guía para entusiastas* (2016). En fecha reciente coordinó el *Atlas del Cineclub, metodologías, estrategias y herramientas* (México: PROCINECDMX, 2020).

TINTAS de celuloides:

subjetividad y memoria
en las historias de cine

Gabriel Rodríguez Álvarez

RESUMEN

Este ensayo reúne una muestra de voces destacadas que forman parte de la historia del cine a través de escritos y miradas críticas, con argumentos y puntos de vista que han nutrido la expresión, apreciación y comprensión del lenguaje de las imágenes en movimiento. Para comprender los elementos que desencadenan estas búsquedas, recuperamos la memoria personal y subjetiva de varios autores en México y en distintos países que, por distintos caminos, confluyen en narraciones históricas, historiográficas y estéticas conservadas en libros escritos y publicadas en coyunturas particulares, pero siempre como resultado de la circulación de revistas, carteles, fotos y películas. Su exposición en la esfera pública en medios impresos y entre la cartelera comercial y muestras, con estrenos, retrospectivas, festivales o investigaciones académicas, une al público erudito, los amateurs y los escépticos que, poco a poco, se rindieron a los géneros cinematográficos del naciente arte, en una industria cultural en ascenso, crisis y reinención permanente. A su vez, en las intenciones autorales se cuela el deseo de compartir, documentar y aportar al conocimiento desde sus límites, saberes y motivaciones personales.

175

PALABRAS CLAVE: Libros de cine, historias del cine, memoria, testimonios, revistas de cine.

CELLULOID inks, memory and subjectivity in film histories

ABSTRACT

176

This essay gathers a sample of outstanding voices that are part of the history of cinema through writings and critical views, with arguments and points of view that have nurtured the expression, appreciation and understanding of the language of moving images. To understand the elements that trigger these searches, we recovered the personal and subjective memory of several authors in Mexico and in different countries who, through different paths, converge in historical, historiographic and aesthetic narratives preserved in written books and published at particular junctures, but always as a result of the circulation of magazines, posters, photos and films. Their exposure in the public sphere in printed media and among commercial billboards and exhibitions, with premieres, retrospectives, festivals or academic research, unites the erudite public, amateurs and skeptics who, little by little, surrendered to the cinematographic genres of the nascent art, in a cultural industry in ascent, crisis and permanent reinvention. At the same time, the author's intentions include the desire to share, document and contribute to knowledge from their personal limits, knowledge and motivations.

KEYWORDS: Film books, film histories, memory, testimonials, film magazines.

INTRODUCCIÓN

Pues nos resultará imposible eliminar ese factor de subjetividad que siempre está ahí deformando la realidad. Consciente de ello, nuestro griego no cesa de subrayar sus reservas: “según me refieren”, “unos afirman”, “otros sostienen”, “hay varias versiones”, etc. Por eso, volviendo al estado ideal, nunca estamos frente a la historia real, sino siempre ante una contada, tal como alguien sostiene -y cree- que ha sido.

Ryszard Kapuscinski¹

A través de un recorrido histórico, en las siguientes páginas encontrarán voces de destacados autores que enriquecieron la cultura audiovisual con sus reflexiones y caminos. El conjunto de firmas y libros reunidos quiere multiplicar los orígenes para entablar coordenadas comunes y llamar la atención sobre esos argumentos. Al caracterizar la gama de tintas he querido integrar testimonios sobre sus motivos y limitaciones, para conocer más sobre las películas que las motivaron y los intermediarios editoriales que hicieron posible su proyección y posterior circulación multiplicando las exhibiciones en los circuitos de difusión cultural y académica.

177

De acuerdo con Marc Bloch (1886-1944) en su *Introducción a la historia* (2015) -publicada originalmente en 1949-, “los escritos facilitan con más razón estas transferencias de pensamiento entre generaciones muy alejadas, transferencias que constituyen propiamente la continuidad de una civilización [...] Porque el camino natural de toda investigación es el que va de lo mejor conocido o de lo menos mal conocido, a lo más oscuro” (Bloch, 2015, 45 y 49).

A través de destacadas editoriales en muchas latitudes, el cine ha confirmado repetidamente una historia común y a la vez particular en cada país, que mediante los filmes, nutrió, expandió y asimiló sus identidades culturales formando

¹ Ryszard Kapuscinski (2004). *Viajes con Heródoto*, Barcelona, Anagrama, p. 306.

parte de relatos mundiales, con acercamientos a procesos locales en los cuales las historias del cine han protagonizado esas tensiones entre hegemonías y resistencias, objetividad e interés histórico y personal para proponerse realizar retratos de época a partir de filmografías consagradas, marginadas o desconocidas en el imaginario colectivo. Por ello la extensión de las citas, para dejar sonar las palabras y descubrir -parcialmente- la memoria social y personal en las historias del cine. Los entramados cronológicos articulan las respuestas ante la -aparente- escasez de libros, que fue alimentando un mercado especializado de reducidos lectores, pero que ameritaba la producción periódica de volúmenes especializados, que mediante los filmes, nutrió, expandió y asimiló sus identidades nacionales, formando parte de relatos mundiales, con acercamientos a procesos locales en los cuales las historias del cine han protagonizado esas tensiones entre hegemonías y resistencias, objetividad histórica y subjetividad personal para proponerse esos retratos de época, reconociendo sus propios estilos.

178 Una tertulia de creadores como Louis Delluc, Illya Ehrenburg, Calki, Cube Bonifant, Lo Duca, Roger Manvell, Edgar Morin, Lillian Hellman, Georges Sadoul, Homero Alsina, Francisco Pina, Manny Farber, Jean-Luc Godard, Cesare Zavattini, Román Gubern, Carlos Monsiváis, Aurelio de los Reyes, Ryszard Kapuscinski y Mark Cousins, entre otros... quienes, en sus obras dedicadas al cine compartieron motivaciones, objetivos, influencias, y en algunos casos dificultades para lograr sus propósitos. La galería incluye firmas mexicanas, europeas, americanas que se han ido retroalimentando e influyendo en sus abordajes y conexiones, que muestran diversos grados de conocimiento, especialización y dominio de esos eventos. Las referencias escritas al lenguaje de imágenes en movimiento guardan vocabularios y claves de su momento histórico y sus coordenadas geográficas.

MATICES Y PLIEGUES DE LAS PALABRAS

Tanto cine como historia encierran múltiples significados que ameritan revisarse para aprovechar su riqueza semántica desde varias perspectivas. Por

comodidad, “cine” resume una inmensidad difícilmente idéntica entre las multitudes de espectadores y las diversidades de las cinefilias. Con el paso de los años, el vocablo cinematógrafo fue perdiendo partículas, y varió de cinegrafía a cinematográfica, pero guarda rasgos esenciales que se comparan en todo el mundo. A su vez, “historia” alude inmediatamente a un tejido narrativo que expone, relata, documenta y explica algún suceso. Estos hilos unen a su vez a las culturas en un campo común, por lo que es irresistible buscar un sinónimo para anclar algún significado, pero en el caso de la palabra “Historia”, estallan las posibilidades con los enunciados: “narración, relato, cuento, leyenda, descripción, gestación, versión, comentarios, epopeya” (*Diccionario*, 1987, 589). Detengo la cita y me reservo sinónimos para usarlos adelante. Se nota que además de la palabra en sí, se alude a cierto sentido y fin de transmitirlo desde determinado ángulo. Mi propio texto me pide otro lente, que encuentro al abrir otro libro en el cual leo: “historia, 1220-50. Tom. del lat *hīstōria* id, y éste del gr. *historia* ‘búsqueda’, ‘averiguación’, ‘historia’, deriv. de *histōr* ‘sabio-conocedor’ (del mismo radical que oída ‘yo se’)” (Coromines, 2008, 300).

179

Reviso el *Diccionario de sinónimos* y dice en la entrada de *Historia*: “relación, memorias, anales, fastos, conseja, historieta, reseña, tradición, novela, aventura, anécdota, chascarrillo, chiste, informe” (*Diccionario*, 1987, 589) ¡Vaya variedad! En las mismas palabras tenemos humor y solemnidad, imaginación y síntesis. Una *historia* requiere de todo ello y aún así, en las definiciones se disparan los caminos que puede tomar al ser una: “exposición, referencia, crónica, detalle, pormenor, dietario”, porque además de ser relativo a un suceso acontecido en el que uno incluso no participó, también nos remite a la “autobiografía, semblanza, santoral, efemérides, actas, documentos, episodios, versión, incidente y suceso” que derivarían de hechos verdaderos, pero incluso, puede llevarse a la “patraña, ficción, chisme, hablilla, cotilleo, murmuración, comadreo, bulo, lío, enredo, intriga, parlería, habladuría, insidia, calumnia” (*Diccionario*, 1987, 589). Todo ello cabe también en la cinematografía, como ingrediente dramático, periodístico, histórico, testimonial o ficticio apegado a la verosimilitud. Desde sus inicios, en el cine la estructura lineal de las acciones estaba impuesta por la película cinematográfica, que tomó el desarrollo dramático heredado de la

puesta en escena del teatro. Del nitrato de plata al celuloide se vivieron grandes cambios, que hicieron que el cine se adoptara y se adaptara a múltiples circunstancias, siempre acompañando y acelerando los procesos sociales y culturales a partir de entonces. En 1870, John e I.H. Hyatt inventaron el celuloide en Estados Unidos.

Materia celulósica que sirve de soporte a la emulsión y que constituye la materia misma de la película cinematográfica. Teniendo como base el nitrato de celulosa, la película constituía una materia inflamable y explosiva sumamente peligrosa. La película no inflamable, con base en acetato de acetato de celulosa, existe desde 1908. Pero este soporte era frágil y de difícil manejo. En 1950, el descubrimiento del triacetato de celulosa permitió generalizar el empleo de la película *Non-flam*, y desde entonces su utilización fue obligatoria (Santovenia, 1999, 39).

180

En los inicios del cine, en las historias vistas como estructuras narrativas -salvo excepciones- la temporalidad se daba en tiempo presente y se mantenía tanto la unidad de espacio, como la de tiempo entre los personajes. Asimismo, las formas de la escritura periodística que han acompañado desde sus orígenes al espectáculo cinematográfico, no han evitado construir las crónicas, críticas, noticias y poemas con un inicio, medio y final. A pesar de las convenciones, tanto historia como historiador plantean problemas sobre el tema que se elige y la importancia que se le da a cada cosa, así como el tono con que se abordan los elementos. A través de ciertos trazos, se rescatan y reconstruyen trozos, utilizando instrumentos, fuentes documentales para insuflar vida a las cronologías, y los historiadores desarrollamos dispositivos narrativos, que -en el caso del cine específicamente- dependen de aparatos hasta -hace relativamente poco tiempo- muy costosos y de limitado acceso. En la introducción a su *Historia del cine* (2000), Román Gubern (1934) reflexiona sobre las limitaciones del historiador frente al crítico literario, reconociendo las dificultades intrínsecas que se presenta al historiar el cine.

Se han perdido irremisiblemente, sin duda, gran número de obras importantes, películas que ya son sólo un título, una vaga referencia en la memoria. Pero

no hay duda de que instituciones como la Cinémathèque Française (fundada en 1936), la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1935) o la soviética (1922) han hecho y están haciendo muchísimo para que el cine pueda conservar viva su historia. Sin embargo, por mucho que se haga, no podrán jamás reconstruirse los films perdidos para siempre de Méliès, de Griffith, de Murnau, de Borzage...

La postura del historiador resulta entonces incómoda, mucho más incómoda que la del investigador literario, por ejemplo, a quien le resulta fácil consultar un libro en una biblioteca. Pues quien desea contemplar determinada película -en el supuesto de que exista alguna copia de ella- tiene que poner en movimiento una compleja organización, formada por personas y máquinas, para que le sea proyectada la película que desea estudiar. Cosa nada simple, por vivir el cine prisionero de un rígido armazón de intereses industriales y comerciales (Gubern, 2000, 10-11).

Antes de llegar a ser un tesoro cultural, a lo largo del siglo xx, el cine se consolidó no sólo como una mercancía sino como un hábito y una práctica. La distinción entre quienes veían en las películas una forma de comunicación artística, llevó a Louis Delluc a ahuyentar a los pesimistas, sin dejar de lado el sentido del humor al presentar el primer estudio monográfico sobre Chaplin en 1921.

181

Para un creador cinegráfico, la máscara de Charlie Chaplin es tan importante como la tradicional máscara de Beethoven para un músico o musicógrafo. Espero que esta declaración elimine automáticamente a los lectores innecesarios y que nos quedemos entre personas que puedan entenderse. Estamos en paz (Delluc, 1975, 5).

El cine incluso podría llegar a verse como una nueva exigencia social. Ilhya Ehrenburg lo retrataba puntualmente en los cambios que fue sufriendo durante los años 30.

La pantalla ha dejado de ser una discutida novedad o un mero entretenimiento de feria para la chusma y la chiquillería. Ahora es una necesidad social, como lo son el correo o los cigarrillos. Por lo tanto, en los barcos que van a Europa cargan

por igual cañones, conservas y cintas de celuloide. Y los soldados, tras haber contemplado la inocente sonrisa de la favorita de Zukor, la encantadora Mary, se dejan llevar a la muerte con el corazón aliviado. Como es natural, mueren por nobles ideales (Ehrenburg, 2008, 28).

Pasada la Primera Guerra Mundial, que contó con equipos de filmación con los que se registraron combates en el campo de batalla, y resueltos los esquemas de producción que permitieron que afloraran potentes imaginarios inspirados en la literatura, el cine sonoro se consolidó entre el entretenimiento con las películas habladas y utilizando plenamente la voz en *off*, que abrió posibilidades para las cabezas parlantes, los instrumentos musicales, o para las voces de rostro invisible que surgían de las bocinas. Los locutores de cine se apropiaron de las modulaciones retóricas de los oradores y las convenciones teatrales para los géneros de ficción con un personaje que narra, o bien los géneros documentales en donde la voz jugaba un rol principal para establecer el sentido -despertando el metalenguaje poético de las metáforas audiovisuales-. Mención aparte merecen los noticieros cinematográficos, con sus diferentes secciones de entretenimiento informativo, en el que los comentarios se elaboraban a partir de las secuencias visuales que encontraban los camarógrafos al acudir a los sucesos.

182

El mercado superó coyunturas comerciales con productos y servicios (muy restringidos y controlados profesionalmente), destinados para las filmaciones, pero las producciones profesionales también se vieron acompañadas a través de catálogos de productos más económicos para ser utilizados por aficionados y cineastas *amateurs*, que ampliaron la posibilidad del público de participar activamente y dejaron también una considerable huella. En la cinefilia confluyen el periodismo y el diseño gráfico, y en la difusión cultural se hizo indispensable la documentación rigurosa con la que más tarde, cuando la Sociología del cine ganaba terreno en espacios académicos, fue posible sentar los estudios sobre cine, con la posibilidad de ampliarse y nutrirse con las fuentes audiovisuales. Por muchos años, el papel impreso se impuso como la principal fuente para adentrarse en el universo cinematográfico, más allá de las efímeras proyecciones de las imágenes en movimiento. Hoy las

historias del cine forman parte de la Historia del cine y las preguntas siguen siendo válidas y necesarias para interrogar a las obras, los contextos y los autores, analizando sus estrategias para historiar la producción cinematográfica, y entender si desbordaron límites, o a qué limitaciones se enfrentaron.² Poco después de un siglo del nacimiento del cinematógrafo, Jean-Luc Godard (1930-2022) escribió:

La suerte que ustedes tuvieron
fue la de llegar
suficientemente temprano
para heredar una historia
que ya era rica
y complicada
y agitada (Godard, 1998, 95).

DESAFIANDO FORMAS Y FORMATOS

183

La lucha de los formatos analógicos se ha prolongado en el cine digital, superando dificultades tecnológicas que competen a la perdurabilidad y disponibilidad de los materiales, y encontrando nuevos desafíos prácticos y académicos, que plantean la divulgación de catálogos y el uso y reflexión sobre técnicas, identidades y subjetividades.³ Hace sólo treinta años el video doméstico y profesional tenían fronteras claramente delimitadas. Hoy la tecnología semi-profesional, *amateur* y de la alta definición, forman un ecosistema

² El uso de mayúsculas o minúsculas con respecto al término historia es variado y se encuentra abierto a la interpretación del lector.

³ Hoy en día, el mercado se llena de dispositivos desechables y comunes como el USB (Universal Serial Bus), que permite transportar cada vez mayores cantidades de datos medidos en bytes, las tarjetas SD, micro SD. A su vez, los dispositivos móviles se llenan de “capturas” de imágenes fijas y en movimiento, y como nunca antes, se produce una creciente suma de memes, *stickers*, emoticones, que será un regocijo -y desafío- para los cronistas y otro reto para la historia visual al integrar lo virtual en las lecturas del entramado cultural.

audiovisual que en tiempos pandémicos ocasionados por Covid 19 naturalizó los mosaicos de videoconferencias y las transmisiones caseras en los medios de comunicación y las redes sociales. Entrados de lleno en el siglo XXI, se han hecho realidad visiones de la ciencia ficción que anticiparon el uso de la imagen para abolir las distancias. Es pertinente pensar y problematizar las relaciones entre cine e historia como recipientes de memoria que emplean palabras, y desarrollan su escritura a través de la imagen fija y en movimiento. De modo paralelo, la fotografía, el cartel y el boceto dan pie a la intertextualidad, cuyos orígenes, raíces, inspiración y modelos, producen a su vez secuelas, en la dialéctica de las imágenes que cambian de soportes y contextos. Será provechosa la investigación que organice y comparta documentaciones y examine el cine en línea, disponible hoy a través de videotecas públicas, colecciones privadas accesibles y los catálogos reservados. Esos caminos y metodologías documentales, dejarán a su vez mapas y rastros claros que permitirán conocer, verificar y ampliar esos senderos a veces desconocidos, reparar historias nacionales fragmentadas con sesgos y prejuicios hegemónicos, y conectar genealogías latinoamericanas, africanas y asiáticas que han estado alejadas unas de otras. A su vez, las ramificaciones de los cines nacionales, mostrarán el pulso y sinergias de las cinetecas, filmotecas, escuelas, institutos y sus respectivas publicaciones, restauraciones, los intercambios de archivos y las posibles líneas de colaboración y estudio en tiempos digitales.

Kapuscinski (1932-2007) evocó la *gran verdad* del maestro Herodoto, que enseñó que la historia se hace de recuerdos, oídas, decires o vistas, y tomando eso en cuenta, es inútil mantener la rigidez de los centros que durante décadas se colocaron como puntos de partida de procesos que -hoy sabemos-, corrieron en derivas paralelas, todas de anteriores influencias y búsquedas estéticas y que dieron por resultado numerosas poéticas, presentes en todas las culturas. Para la Historia, cada film es un documento cuyo valor se desdobra en distintos planos, en donde incluso las obras derivadas como carteles, stills, *lobby cards*, postales y toda la parafernalia añaden valores porque el cine, en la medida en que encuentra espectadores en el tiempo, acrecienta y multiplica su valor de época.

El guion representa también una puerta de entrada a las raíces de donde se nutren los creadores, las fuentes literarias y la escaleta que permite articular

el esqueleto, a veces con importantes notas del antes y el después de ser encarnado por actores y actrices. Una película puede llamarse así, hasta que sale finalizada en su copia compuesta, como parte de un proceso social que espera verse en los rostros de los espectadores, en las respuestas de las taquillas y en las motivaciones de los jurados de los festivales para otorgarles nominaciones y en algunos casos premios. Ya acabada en la forma filmica, esa obra espera a ser vista para ser completada y asimilada en el cuerpo social, a través de sus diversos órganos, alimentando a los espectadores en sus sentidos de forma apasionada, analítica, nutricional y visceral.

Las películas tienen su propia historia de encuentro o no con el público, que las hace suyas para siempre, las desconoce, o las recupera con el paso de los años. Así como la escritura ha servido para que la ideología se inserte y se normalice, se transmita y se perpetúe, la relectura de documentos por nuevas generaciones, permite replantar y reorientar enfoques desde donde no se incluían elementos de la sociedad. Mostrar es ocultar también y a partir de las ausencias, se pueden reconstruir las identidades de los pueblos, las culturas hegemónicas y los esfuerzos decoloniales. Entre el objeto de estudio y el objetivo de la investigación cinematográfica, se juega la objetividad en los instrumentos que ofrezca para comparar y argumentar sus puntos de vista. Godard los nombra, reivindica y advierte lo principal:

185

los poetas
 son aquellos mortales que
 cantando gravemente
 recuperan la huella de los dioses prófugos
 permanecen en esa huella
 y trazan así para los mortales
 sus hermanos
 el camino de regreso

pero quién
 entre los mortales

es capaz de descubrir
semejante huella

es propio de las huellas
ser a menudo imperceptibles
y siempre son
el legado de una atribución
apenas presentida (Godard, 1998, 92).

186

Una suma de originalidad y estabilidad de procesos, permite que surjan las escuelas de cine y se vayan construyendo programas de estudio que en las décadas posteriores dejan florecer las narrativas, y los géneros en los inventarios y los catálogos escolares guardan una parte de la crónica grabada, que aumenta aquello que se acumula en los archivos de lo dicho y lo hecho, lo visto y lo filmado; muchas respuestas a veces quedan guardadas en los pliegues de los epistolarios. A la vez, en el encuentro con el público está multiplicada la experiencia subjetiva, que parte de identificaciones comunes, pero lleva por caminos personales la interpretación y la multiplicación hermenéutica. Georges Sadoul (1904-1967) lo recalcó en *Las maravillas del cine* (1957):

El arte del cine es un mundo tan complejo y tan rico como el Universo [...]. Sin sus millones de espectadores, el cine no habría podido nacer, desenvolverse, vivir, lanzarse a un futuro imprevisible. Nadie puede, en consecuencia, entender su verdadero sentido si no lo considera en sus relaciones con el genio y las aspiraciones de los pueblos (Sadoul, 1965, 10).

Las estrategias que se emplean para brindar perspectivas desde donde las nuevas miradas pueden basar sus observaciones, y ensanchar límites, que se basan en los documentos encontrados, produciendo nuevos libros, ensayos, antologías, facsimilares, todavía incalculables entre los horizontes en la *web*.

HISTORIOGRAFÍA DE LAS HISTORIAS DEL CINE

En la Historia del cine hay numerosas historias del cine, firmadas en latitudes y condiciones distintas -de las que aquí no será posible ocuparnos exhaustivamente-, pero es necesario distinguir que se han producido en épocas marcadas por las tecnologías disponibles y la circulación televisiva de ciertos títulos, el trabajo de filmotecas para lograr copias restauradas y accesibles a investigadores en archivos y colecciones fílmicas. Escribir sobre películas vistas en una inmensa sala, en compañía de decenas, cientos o miles de espectadores es bien distinto a la intimidad de una proyección privada en la que existen condiciones para tomar notas, beber café, repetir secuencias, incluir recesos y realizar jornadas de visionamiento muy productivas. El impacto de una inmensa pantalla en una sala calurosa es diferente a una temperatura agradable que permite sumergirse en la trama. A su vez, las condiciones de conservación y preservación digital permiten compartir los archivos en versiones binarias y revisar fragmentos a profundidad.

187

Nuestra época actual quedará marcada por el uso intensivo de tecnologías numéricas de la imagen, así como la incorporación de redes sociales digitales para la divulgación del patrimonio audiovisual. Los reproductores de discos compactos hicieron posible llevar a los cubículos, las aulas y los hogares las colecciones de películas en VHS, DVD y Blu-ray, y acelerar procesos de estudio con mayores posibilidades de adquirir en el mercado -legal e ilegal- copias de cintas para un uso privado abierto a innumerables conexiones y repercusiones al conocer visualmente la historia del cine. Siguiendo el azar controlado (¿programado?) y provocado por los algoritmos, es una realidad que en internet se han abierto puertas del tiempo por la simultaneidad de épocas históricas que conviven en la efímera actualidad de todos los días, y que va a parar en ese inmenso patrimonio por activarse en futuros tiempos presentes. Y además de los robustos catálogos que se despliegan en servidores exclusivos a ciertos contenidos, canales de televisión (que generalmente omiten datos básicos como el año de las películas) y en la inmensidad de los flujos que van por canales de Youtube, se despliegan colecciones enteras sin

mayores referencias a las producciones, autores o las series y genealogías a las que pertenecieron.

Sin embargo, apenas se trazan elementos para entender de dónde provienen muchos noticiarios fílmicos y series de actualidades cinematográficas que llegaron a ser digitalizadas de maneras infinitas, y que hoy ya disponibles, toca el trabajo de discernir, clasificar, y sobre todo, mirar y escuchar atentamente a lo que estuvo dormido por más de medio siglo y hoy adquiere una transparencia que permite desde lo contemporáneo, apropiarnos y pensar e integrar esa memoria colectiva, surgida con la prisa del momento y que despertó el interés por mirar con ojos cinematográficos las inmensidades de la realidad.

MIRAR CON OJOS PROPIOS

188

Históricamente, la producción cinematográfica se consolidó en distintas fases, como parte de los espectáculos públicos y de la educación sentimental de sucesivas generaciones. Las tensiones entre diversos intereses, a veces complementarios u opuestos han derivado en la pantalla. Entre las preguntas sobre la relación de las palabras con las imágenes, ¿sería posible transmitir ideas de una puesta en escena para la cámara, sin utilizar palabras? Digamos que con señas se entiende la propuesta y se reproduce y se graba. ¿Hay otras formas para describir y analizar en la que no se usen sujetos, verbos, predicados, complementos y adjetivos para darse a entender? Cada palabra abre la puerta a un significado, y la imagen fílmica es capaz de despertar múltiples lecturas que si bien pueden tener coincidencias, no se agota con la subjetividad, sino al contrario, con la suma de conexiones y elementos es posible desmontar el dispositivo narrativo que relata una película y apreciar cada uno de los componentes estéticos que son integrados a través del plano, la luz, el decorado y que se complementan a su vez con el registro y diseño del sonido directo y la postproducción.

Dependiendo los saberes e intereses del espectador, podrá enfatizar algún aspecto y concentrarse en uno o varios elementos para satisfacer su curiosidad. En México lo hizo el joven Carlos Noriega Hope, alias *Silvestre Bonnard*, en *El mundo de las sombras, el cine por fuera y por dentro* (1921) México: Ediciones

Andrés Botas e Hijo, estudio sobre la capital del cine, constatando que existían las estrellas como Mack Sennet o Charles Chaplin, a quien estrechó la mano en un acto de amistad internacional y humanizó ese mecanismo de la fama, los negocios y el arte del cine mudo. Ramón Gómez de la Serna articuló un mundo de referencias y ambigüedades posibles, bajo los cielos soleados de *Cinelandia* (1923) novela de pequeños pasajes de filigrana y llenos de greguerías, paradojas de los personajes en encrucijadas desmesuradas, fascinantes, seductoros, glamourosos, extravagantes. En la galería de Ramón caben “El país de los zapatos de charol”, “los cocktails absurdos”, “el borracho ideal, el hombre camaleón y el bigote cinematográfico”, “mujeres, divorcios, osos, bañistas, un fox-terrier, lluvia de loros, el caimán”, “el manicomio expresivo”, una “Academia de besos” y otras desmesuradas situaciones.

Haciendo pasar lo ficticio por verdadero, otros escritores lograron habitar esos bulevares californianos desde la mesa editorial de sus redacciones y hacer correr la creatividad en aquellos escenarios imaginarios, como Cesare Zavattini (1902-1989) -firmando como *Jules Parma*- quien hizo una selección de situaciones posibles en la excentricidad verosímil de su *Cronache da Hollywood* (Zavattini, 1991) de 1930 a 1934, en donde también le dice *Cinelandia* a Hollywood, y como otras firmas de los años de transición del mudo al sonoro, araron páginas en las faenas de la crítica, que abonaron después en las historias y las pantallas del cine. En 1926 el joven Jaime Torres Bodet (1902-1974) -alias *Celuloide*- pedía una “biblioteca de filmes” en su columna “La cinta de plata”, para poder ver películas de otros tiempos (Torres, 1986, 157).⁴ También en la Ciudad de México, Luz Alba (1904-1993), crítica de cine con el seudónimo *Cube Bonifant*, destacó en las páginas de *El Universal* quebrando lugares comunes, como aquella vez que ponía en tensión los gustos de la ópera y los toros, con humor agudo sobre los estereotipos de lo masculino y femenino (Bonifant, 2015). Asimismo, R. Martínez de la Riva en *El lienzo de plata* (1928), se proponía llenar un vacío de actualidades y poner al día a los lectores.

⁴ Jaime Torres Bodet (1986), “Películas del pasado. Cine, biblioteca y museo. Cecil B. de Mille. *Senderos de antaño*” *La cinta de plata (crónica cinematográfica)* México, UNAM p. 157.

Estamos en la obligación de ocuparnos con todo interés de cuanto con la película española se relacione. Entre tributos, falta de medios materiales, ausencia del capital, escasez del personal idóneo y otra porción de causas por el estilo, la producción española se desenvuelve lánguida y casi nos atreveríamos a decir que desastrosamente. Pero queremos ser optimistas. No nos parece acertado contribuir con acritudes [sic] y pesimismo a que lo poco que en España hay digno de consideración en la naciente industria desaparezca rápida y definitivamente (Martínez, 1928, 7).

190

Sin embargo, de acuerdo con Xosé María Folgar de la Calle, el libro está lleno de ausencias importantes. En el artículo “Un mero reflejo de las vanguardias: Ramón Martínez de la Riva” (1991), se cuestionan los vacíos de los principales representantes de las vanguardias francesas de los años 20, como la escuela impresionista que forjó también los primeros cineclubes franceses (*Actas*, 1991, 233-239). En los años 30, audaces periodistas, escritores y viajeros como Blaise Cendrars (1887-1961)⁵ o Ilhya Ehrenburg (1891-1967), estudiaban el fenómeno cinematográfico ampliando lo que mostraban las marquesinas y develando los intereses económicos tras bambalinas; visitando ciudades, leyendo periódicos de varios países, hablando varias lenguas y observando de cerca para plasmar las metamorfosis que ocurrían discreta, pero irreversiblemente en la geopolítica de la industria y los mercados, con los acuerdos y los negocios millonarios que produjo el cine sonoro, que llevaron al reemplazo de equipamientos y la introducción de nuevas tecnologías para sonorizar las salas. Esos testimonios dan cuenta de hechos tan frescos que difícilmente se podría separar la actualidad del momento y tener una perspectiva histórica más allá de establecer claramente una época del cine mudo y la que se dio con el advenimiento de las películas habladas, que retrataron en sus reportajes Blaise Cendrars *Hollywood 1936 la Meca del cine* (1936) y *La Fábrica de sueños* de Ilhya Ehrenburg, publicada en Moscú entre las *Obras escogidas* del escritor en 1966 y reeditadas en Madrid en 2008 por la Editorial Melusina.

⁵ Ver Blaise Cendrars (1990). *Hollywood 1936*, São Paulo, Editorial Brasiliense.

En la posguerra, lo aparentemente superficial guardaba profundos mensajes sobre la mentalidad estadounidense. La influencia continental del cine norteamericano fue estudiada en muchos países y el libro de Cláudio De Cicco, *Hollywood na cultura brasileira* (1979), capturaba los lemas: “Keep fighting”, “Happy End”, “To have fun”, “Take your chances”, “Enjoy it”, y confirmaba el peso que había jugado esa localidad californiana en la cultura brasileña, acompañando un proceso que se inició con la publicación de *Seleções do Reader’s Digest* en 1940, difundiendo los valores de la cultura norteamericana que podrían sintetizarse como que la edad áurea está en el futuro y no en el pasado; en una cultura predominantemente del hombre medio, que exalta la preferencia por seres humanos excepcionales; que valoriza el éxito, medible en términos materiales; la juventud es la gran heroína del sueño americano, cuyo espíritu tiene dificultad enorme para aceptar un orden estático y es creyente; da valor al sentido práctico de la vida y es optimista y jocosos. En la presentación, el antropólogo Egon Schaden le reconocía a De Cicco lo sólido de la muestra.

El autor adoptó decididamente las directrices de la Antropología de la Comunicación, esto es, un punto de vista en que se procura superar el divorcio, por cierto artificial o ilusorio, entre el análisis de los sistemas culturales, tal como los conducen los antropólogos, poco importa la corriente a que se afilien, y la perspectiva de los que prefieren los dictámenes de la teoría de la comunicación. Pero en la medida en la que se amplía el esquema teórico, aumenta también el peligro de resbalarse en generalizaciones que dicen todo y no dicen nada. [...] Además, se concentró principalmente en la recepción de los mensajes cinematográficos de la clase media urbana. También, en cuanto a las fuentes que fueron exploradas se impugna una cierta disciplina, si no renuncia. Podría por ejemplo, ser que alguien exigiera, lo que sería utópico, que el investigador pasase revisión a las crónicas cinematográficas de no sé cuántos periódicos de la época, que entrevistase a hombres y mujeres que, entonces jóvenes y adolescentes, adoraban a tal o cual artista de la pantalla, y así sucesivamente (Schaden en De Cicco, 1979, 12).

En 1942, Presses Universitaires de France, en París, publicaron *Histoire du Cinéma* y en la edición en español -18 años más tarde-, en la Introducción de los Cuadernos de EUDEBA 21,⁶ su autor, el crítico italiano Joseph-Marie Lo Duca (1910-2004) -cofundador de *Cahiers du cinéma* y editor de los copiosos almanaques *Erotisme au cinéma* editados por Jean-Jacques Pauvert en París que tenían más de 200 páginas elegantemente ilustradas-, advertía:

Una historia del cine propiamente dicha exigiría un volumen de por lo menos mil páginas y una selección de quinientas ilustraciones. Pero entonces resultaría una obra de erudición destinada solamente a un público muy limitado. Por otra parte, se correría siempre el riesgo de que, entre el cúmulo de documentos presentados a los lectores, la parte esencial de la historia del cine se diluyera en su espíritu. Esta Historia del cine ha sido escrita, en consecuencia, para el placer de la claridad, lo que no excluye de ningún modo el afán por la documentación. Se ha preferido, sobre todo, ahondar en las ideas motrices del cine; en su desarrollo desde la serie de invenciones que se resumieron en el *cinematógrafo* hasta la concreción del “estilo”.

Hemos procurado aclarar cuál ha sido la influencia que el ambiente, la evolución técnica, la personalidad de los realizadores y de los actores han ejercido sobre las realizaciones de aquello que llamamos *cine*.

Si nuestra objetividad no ha podido alcanzar perfectamente este objetivo, el lector estaría por lo menos en condiciones de conocer y juzgar por sí mismo los valores del primer medio siglo del cine (Lo Duca, 1960, 5).

Hacia el final del libro, en su conclusión Lo Duca resumía, sugería y divulgaba la gama de miradas y firmas que habían forjado conceptos, teorías e historias.

Si se comparan los textos de Canudo, de Delluc, de René Clair y de quienes eran sus contemporáneos, con los catálogos de las casas productoras en boga o con las revistas de cine llamadas independientes ¿quién tenía razón? Haced el paralelo entre las páginas de Rudolf Arnheim, de Béla Balász, de René Schwob,

⁶ La traducción retomó la 5ª edición (1956) y fue realizada por Juan C. Fisner.

de Andrew Buchanan, de Gunter Groll, de Umberto Barbaro, de Paul Gilson, de Alexandre Arnoux, de Paul Rotha, de J. G. Auriol, de Denis Marion, de André Bazin o de Pudovkin (sin contar los historiadores), con las ignominias que han sido escritas “al margen” del cine sobre imágenes excitantes para semanarios de gran tiraje. ¿Quién decía la verdad? (Lo Duca, 1960, 68).

Entre 1946 y 1947, la antropóloga Hortense Powdermaker (1896-1970) se interesó por conocer desde adentro Hollywood, con una perspectiva atípica en la que no buscaba una ocupación en la industria cinematográfica, que la liberaba de modular sus conclusiones.

Este libro trata de explicar, en lenguaje no técnico, cómo el sistema social al cual está sujeta la producción de las películas cinematográficas influye sobre las mismas. Por supuesto que esto no excluye la resistencia de otros factores determinantes tales como el financiamiento, la exhibición, distribución y otros más. Sin embargo, es parte de la naturaleza de toda tarea científica limitarse a un problema determinado y ocuparse intensamente de ciertos aspectos seleccionados para el estudio. Mucho fue lo aprendido al escribir este libro, combinada esta tarea, la mayor parte del tiempo, con la de la cátedra universitaria (Powdermaker, 1955, 15).

193

HISTORIAS DE PAPEL E HISTORIAS AUDIOVISUALES DEL CINE

Los primeros libros sobre el cine, su técnica y su historia, se enfrentaban con la ausencia de publicaciones especializadas, archivos, catálogos y acervos disponibles. Además, la revisión de películas implica una maquinaria especial y hasta los años 70, no se hicieron más comunes en las filmotecas. Los historiadores dependían de las colecciones particulares que tuvieran al alcance y de sus propias referencias. Roger Manvell (1909-1987), recordó en 1949 el origen de una importante publicación suya que para entonces, aún no estaba entre los catálogos de la editorial Penguin, que desde los años 30 ensanchó el horizonte editorial con sus ediciones de bolsillo.

Este libro, en su forma original, fue considerado por primera vez con Allen Lane, en las islas Scilly, en el verano de 1941. Le pregunté por qué no había libros sobre cine en su lista de *Pelican*, y me repuso que nadie había aparecido para escribirlos. Le sugería que lo que se deseaba era un libro que mostrase algo de la importancia artística y social del cine, y que estuviera escrito de tal manera que provocase la discusión entre las personas a quienes les gustase hablar del tema. El resultado fue la primera edición de *FILM*, publicada en 1944. Si bien era estimulante, también resultaba con frecuencia inexacto y, en muchos sentidos, inocente en cuanto a las verdaderas complejidades del mundo del cine (Manvell, 1964, 7).

El profesor británico, que “durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en el Ministerio de Información, especializado en cine. Tras la guerra, fue director de la Academia de Cine Británica durante 12 años”,⁷ autor de numerosos libros de divulgación, reconoció y dedicó su obra a un público creciente: “El número de personas que comprenden la importancia del cine y sus grandes posibilidades artísticas, ha aumentado considerablemente en los últimos cinco años. Espero que encuentren útil este libro. Fue escrito para ayudarles y para que su número aumente” (Manvell, 1964, 8).

Durante la posguerra fue posible atender la demanda editorial y satisfacer el hambre de libros de cine, escasos, limitados a los idiomas y las ciudades de las casas editoras, y a un reducido número de autores que firmaron obras que se hicieron canónicas, en parte por la escasez de opciones sobre el tema, la novedad de los asuntos, lo poco conocido de sus autores y el riesgo comercial que representaba un producto para un pequeño sector. La residencia editorial de las publicaciones cambiaba paulatinamente, primero editadas en inglés, francés, italiano, alemán y poco después traducidas al español en Buenos Aires, Barcelona, Ciudad de México, La Habana y Montevideo, y al portugués en São Paulo. A finales de los años 40, Manvell registraba que en el campo de los

⁷ Biógrafo e historiador del cine. Profesor universitario de cine en la Universidad de Boston. Director de la British Film Academy, 1947-59. Autor de *Ellen Terry*; coautor de *Hermann Göring: The Technique of Film Animation*; y muchos otros [<https://www.britannica.com/contributor/Roger-Manvell/1895>, consultado el 15-07-21].

estudios sobre cine en Inglaterra se enfrentaban a una escasez documental y de formación de investigadores.

Las tres ramas principales de los estudios cinematográficos son: primero, la historia y estética (es decir, el estudio detallado de la historia del cine y el desarrollo de su arte y técnica); segundo, los aspectos sociales y económicos del cine, teniendo en cuenta sus influencias psicológicas en el público, y su crecimiento y significación como industria del entretenimiento; y, en tercer lugar, su importancia como nuevo medio educativo. La labor en los dos primeros aspectos sigue siendo llevada a cabo por estudiantes aislados, y es notoria la escasez de libros auténticamente valiosos y responsables sobre historia y estética cinematográficas (Manvell, 1964, 330).

A la par de la difusión del cinematógrafo, a muchos países llegaron los catálogos del distribuidor Pathé en el flujo francés de inventos, hábitos y productos, que al naturalizarse y trasplantarse, produjeron apropiaciones y cuestionamientos. Asimismo, no tardaron en surgir distinguidas revistas literarias que abrieron horizontes con sus entregas, y más tarde serían los contados ejemplares de revistas especializadas como *Cahiers du cinéma* (fundada en 1951) y *Positif* (fundada en 1952) que se conseguían en Nueva York, Londres, Barcelona o Madrid, con un aura exquisita para conocedores, que se tradujeron después en programas de mano de cinematecas y filmotecas. Las cronologías han sido también uno de los principales vehículos para relatar, en ese orden, usando como hilo conductor las producciones cinematográficas. El cincuentenario del cine motivó, incluso al veterano productor Adolph Zukor (1873-1976), a escribir sus memorias, que se publicaron en español como *El público nunca se equivoca* (1955) con traducción de M. y B. Kerlleñevich, en la colección “La aventura del hombre, relatos de la vida real”, de Ediciones La Isla.

195

No hace mucho la gente comenzó a decirme que era tiempo de que escribiera mis memorias. Cumplir ochenta años de edad, y medio siglo en una industria tan relativamente nueva y turbulenta como el cine significaba, a su juicio, ocupar un excelente punto de mira desde el cual podía volver los ojos hacia atrás y

tomar nota de una serie de acontecimientos interesantes para el lector y valiosos para los historiadores (Zukor, 1955, 9).

Entre esas oleadas editoriales, se mezclaban obras impulsadas por sellos editoriales con traducciones de escritores, guionistas y cineastas. *Historia del cine 1. La Época Muda*, Georges Sadoul, (1956), tuvo una traducción de José Agustín Mahieu, que a su vez escribió innumerables libros de divulgación del cine, entre los que están *Historia del cortometraje argentino* (1961), *Breve historia del cine argentino* (1966), *¿Qué sabe de cine?* (1982) y *Panorama del cine iberoamericano* (1990). Otro argentino que residió en Nueva York, Raimundo R. Calcagno Calki (1906-1982), periodista especializado en *Crítica*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *El Mundo* y otras, fue quien abrió la lista de autores locales en la colección de Losange, editorial bonaerense, que fue parte del impulso cultural que se vivió entre los años 30 y 60, aunque en ese periodo se vivía una contracción del sector editorial. *Los monstruos sagrados de Hollywood* de Calki (1957), fue compuesto de capítulos en donde respectivamente, el autor se ocupó de los aventureros, el *cowboy*, las ingenuas, los barbilindos, los apasionados y los recios, las vampiresas, el villano, las seductoras, los trágicos, los cómicos, los gangsters, la estrella, los monstruos, los aristócratas de la comedia, los criados, los negros y los torturados. Los asiduos espectadores, devoradores de carteleros y páginas, ensayaron narraciones para agrupar esa inmensidad arbitrariamente. El periodista se preguntaba al iniciar su libro:

¿Hasta qué punto los “monstruos sagrados” tuvieron influencia sobre el individuo común, a partir del comienzo del siglo veinte? La vivisección espiritual podrá hacerse a la distancia, con fría justeza. Por el momento, asombrémonos de cómo Hollywood, sin proponérselo, ha dictado normas de vida, y ha lanzado a la circulación muñecos que se convirtieron en prototipos. El “cowboy”, la ingenua, el villano, la vampiresa y todos los demás configuran una galería interesante, para la historia del cine. Algunos se convierten en dioses de una nueva mitología; otros tienen reacciones para la imitación cotidiana (Calki, 1957, 5).

En México D.F., la revista *Cine-Club* del Cine-Club Progreso, publicó en 1955 traducciones de textos firmados por Virgilio Tosi (1925), Louis Daquin (1909-1980), Cesare Zavattini y Georges Sadoul que promovían a los cineclubes. También en el entonces llamado Distrito Federal, el cineclub de la juventud masónica AJEF (Asociación Juventud Esperanza Fraternidad), cambió su nombre en honor al historiador francés, quien en esos años mostró su aprecio por *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) y lo que significaba en la renovación del cine mexicano. En 1956, Edgar Morin (1921) dio a conocer su estudio *El cine o el hombre imaginario*, en Les Éditions de Minuit que fue traducido en castellano por Ramón Gil Novales y publicado por Seix Barral en 1972.

El propósito de nuestra investigación es interrogar al cine, considerarlo en su totalidad humana. Si es demasiado ambicioso se debe a que también lo es la necesidad de la verdad misma. El presente volumen es una tentativa y elucidación, según un método de antropología genérica que se resiste de estar expuesto in abstracto: sólo se justifica por su eficacia informativa de la unidad y complejidad del fenómeno estudiado (Morin, 2011, 12).

197

En la traducción de libros del francés al español, intervinieron exiliados republicanos españoles que prestaban servicios a las editoriales mexicanas como el Fondo de Cultura Económica, con *Las maravillas del cine*, Georges Sadoul, (1960) México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica 29, con traducción de José de la Colina (1934-2019), y la *Historia del cine mundial desde sus orígenes* Georges Sadoul, (1972) México: Siglo XXI Editores, tuvo la traducción de Florentino M. Torner (1894-1969) y fue escrito en enero de 1960, en la población de Raon l'Étape ubicada en la cordillera de los Vosgos en Francia, cercana a Estrasburgo de donde venía su familia paterna. Georges Sadoul expresó en el prefacio a la edición mexicana, su agradecimiento por la difusión en el mundo hispanoparlante: “Gracias al Fondo de Cultura Económica, la traducción al español de mi opúsculo, en sus dos ediciones de 1950 y 1952, fue ampliamente difundida en toda la América Latina”, y comentó detalles sobre las modificaciones que pudo hacer en ese intervalo:

Si bien en conjunto trato de los mismos asuntos en 1948 y en 1956, introduje, sin embargo, ciertas modificaciones a la concepción general de mi estudio. Así por ejemplo, suprimí por completo el capítulo de introducción en que resumía, a través de unas cincuenta páginas, la historia del cine; la sustituí, a modo de conclusión de mi nuevo libro, por un panorama del cine contemporáneo en unas cincuenta naciones, pasando de esta manera de la historia del cine a la “geografía” del cine (Sadoul, 1965, 9).

198

La imagen fílmica es la fuente y el fluido para dejar correr imágenes, por lo cual conviene matizar el interés en aquellas realizaciones que construyen su objeto, a través del uso de archivo y la interpelación del mensaje de la escena. La historia como tema y la historia del cine como asunto central, se ha explorado poco. Hay trabajos notables por su riqueza documental y solvencia narrativa, que permiten los contrastes entre distintos perfiles autorales para abordar el género. Salvo en contadas excepciones, hasta el centenario del cine no se produjeron demasiadas películas que indagarán en la historia del cine desde los marcos nacionales. Los *Biopics* han dado la posibilidad de las recreaciones biográficas que llevan a fabricar una época a través de sus utensilios, texturas y formas, que rodean a los personajes. Sin embargo no abundan las vidas de los historiadores del cine en los documentales, o en las reconstrucciones históricas.

En el caso del *Biopic*, otra vez se contamina ese campo con la inevitable subjetividad de quienes producen la película. Sus aciertos abonarán a la verosimilitud y trascendencia de la obra. No hay pureza en el artificio fílmico que no surja del deseo interior y se lleve a la práctica. Asimismo, los excesos e imprecisiones también formarán parte de la pieza y calarán en el público. La posibilidad de la fe de erratas en esos casos es más bien nula, y en el cine de ficción menos aún se puede exigir que se cumplan estrictamente cánones, ya que allí radica la emoción del lance particular que asume una cinta y el o la intérprete que abraza con oficio el encargo. En 1966, -desde Berlín- Josep Renau (1907-1982) descartaba la melancolía como emblema del pueblo norteamericano, y lanzaba advertencias sobre la posibilidad de resistir a la propaganda del *establishment* en la Guerra Fría.

He aquí la gran responsabilidad histórica del pueblo norteamericano. Haría falta aún que la resistencia activa de los pueblos contra los designios del imperalismo yanqui, sea más unánime y enérgica y más impetuosamente en todo el mundo, para que la masa de los norteamericanos abra los ojos a la realidad, para que se decidan rescatar sus ancestrales virtudes humanísticas de “las aguas del cálculo egoísta” (Renau, 1966, 88).

HISTORAR HISTORIADORES

un proyector de cine
 está obligado
 a acordarse de la cámara
 porque el cine no es sólo una industria
 de evasión
 es ante todo
 el único lugar
 donde la memoria es esclava (Godard, 1998, 85).

199

¿Quiénes han escrito las historias del cine? ¿Cómo han influido en las historias nacionales que se componen de personajes, nombres, aparatos, productos, experimentaciones, avances de la industria, novedades de la técnica, legislaciones, estadísticas y por supuesto, las estrellas de cine? ¿Cómo se han escrito las historias del cine? ¿Qué ha servido de centro y punto de partida? Mucho antes de que los *Film Studies/ Estudios sobre cine* llegaran a las universidades, se escribieron libros que buscaron divulgar, popularizar y democratizar conceptos y a veces prácticas de apropiación educativa. Incluso, desde los años 30 existieron estudios sobre los efectos del cine en la educación, que se han ido viendo en el tiempo, y lo que alguna vez estuvo separado y condicionado a ser patrimonio de minorías, hoy se ha transformado en objetos culturales (reales y virtuales) que integran la memoria documental, editorial e intelectual de cada época.

La relación entre crítica cinematográfica y cine se ha presentado como el paso de escritores a otros campos creativos como ensayistas, argumentistas,

cineastas, historiadores. Las críticas cinematográficas -después de seducir a los lectores en su época-, en el mejor de los casos logran convertirse en antologías y superar el desgaste de las quincenas y sobrevivir a las montañas de papel que terminan en los basureros y en las hemerotecas. Otros escritores siguieron su andar en el cine como argumentistas, y otros más comprendieron su rol como colaboradores e impulsores para que sus textos se convirtieran en fotogramas. A su vez, de otras artes se cruzaron umbrales rumbo a la escritura sobre cine. En Estados Unidos, se enriqueció con escritores y pintores como Manny Farber (1917-2008) que fue un pionero en los cuestionamientos a Hollywood y la revaloración de cines que habían pasado desapercibidos, al margen de una narrativa cada vez más hegemónica.

200

Siempre fue evidente que la cámara no sólo refleja la realidad, sino que también la interpreta. Este hecho se empleaba para significar la profundización y el enriquecimiento de una estructura inteligible de temas y personajes. Pero ahora ocurre que la realidad desaparece completamente en las brumas de la interpretación: el significado “subterráneo” de cada plano desplazaba al verdadero contenido, y el espectador tiene que enfrentarse con toda una multitud de indefinidos “significados” simbólicos que flotan en absoluta libertad. En cuanto la cámara se aproxima a un grano en la cara del actor, se produce automáticamente una imagen de importancia inmensa: significará *algo*, da igual saber qué, tampoco importa si con ello se hace imposible contar la historia (Farber, 1970, 30-31).

Francisco Pina (1900-1971) llegó a México con el exilio republicano y en los años 50 ya era un periodista activo, reconocido en la prensa capitalina e integrante de la tertulia, conformada por exiliados republicanos españoles en la Ciudad de México: El Aquelarre, que publicó su libro *Charles Chaplin, genio de la desventura y la ironía* (1952), en el que Pina aclaró desde el inicio:

Este libro no es -ni he pretendido que fuera- un estudio biográfico completo sobre Chaplin. Por el contrario, he reducido deliberadamente casi al mínimo los detalles que son característicos de la biografía. Se trata más bien de un ensayo largo en el que he ido anotando las impresiones diversas -sentimentales,

críticas, emotivas, de admiración y simpatía humana- que me sugieren el arte incomparable y la fuerte personalidad del gran cómico. El lector encontrará en estas páginas bastantes citas sobre Chaplin de escritores que tienen probada su agudeza crítica y su maestría literaria. He seleccionado rigurosamente estas opiniones ajenas, y las intercalo gustosamente en mi trabajo, por dos razones poderosas. Primero, porque considero muy interesante para el lector el conocimiento de las ideas que tienen sobre Chaplin -como hombre y como artista- los autores que menciono.⁸ Y segunda: porque estas ideas y puntos de vista críticos vienen a reforzar considerablemente mi propia manera de ver el fenómeno chapliniano. Amo la figura de *Charlot* desde que la vi por primera vez en la pantalla. Este libro es el fruto de ese amor. Tengo la esperanza de que guste a todos los que comparten conmigo este sentimiento (Pina, 1952, 9).

Otro español residente en México en esos años, Pío Caro Baroja (1928-2015) fue lanzado al ruedo del periodismo al calor de la Primera Semana de cine italiano en diciembre de 1953, con la presencia en el cine chapultepec de Marissa Belli, Alberto Lattuada y Cesare Zavattini, y sus posteriores entregas a la revista *Claridades*, llegaron a conformar *El neorrealismo cinematográfico italiano* (1955), primera publicación monográfica en México que abordó ese movimiento, utilizando revistas y pocos libros accesibles sobre el tema. Zavattini en el prólogo, acentuaba: “La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos. Consiste en la función verdadera de todas las artes, que ha sido siempre la de expresar las necesidades de su tiempo; y hay que obligarlo a cumplir su función” (Zavattini, 1955, 7). El libro, si bien introducía en la filmografía de varios autores, se centraba en el tándem De Sica-Zavattini y advertía los antecedentes y novedad de su propuesta neorrealista.

201

⁸ Los autores citados eran Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, George Michel, Ángel Zúñiga, Antonio del Amo, Egon Erwin Kisch, Charles Chaplin, Louis Delluc, Galtier Boissière, Élie Faure, Jacki Coogan, André Maurois, Eugenio Montale, Pierre Leprohon, León Bailby, Robert Forey, Georges Pettir, Paul Westheim, Eugene O’Neil, Gladys Hall, Santiago Aguilar, Elsie Codd, Ricardo Baroja, Gabriel Miró y Pierre Desclaux, entre otros. Si tomamos en cuenta las escasas traducciones y la ausencia de publicaciones especializadas, la oportunidad y novedad para los lectores mexicanos, el escaparate de Pina es notable.

En esta nueva forma que hemos llamado “análisis del tiempo”, la cámara no capta una resolución ya hecha, sino su proceso. Antes el cine usaba para estos casos el “close up”, como si tal medio fuera suficiente para dar el detalle, convirtiendo lo que era puramente temporal en algo visual que venía a sustituirlo, y así se puede apreciar en la mayor parte de la técnica rusa. Ahora, y con este nuevo film [*Ladrones de bicicletas*], la cámara marcha a “tiempo lento”, sirviendo el “acercamiento” sólo para acentuar más este ritmo. El origen de este “análisis del tiempo”, está indudablemente en Eisenstein, pero lo que allí era un “análisis plástico” es ahora como un desmenuzamiento psicológico (Caro, 1955, 101).

La *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana* (1955), implicó tres años de trabajo esforzado para compilar sus inventarios, que por primera vez reunieron listas de productores, directores, periodistas, técnicos y manuales. Sus editores, Ricardo Rangel y Rafael E. Portas, en la primera página expresaban que había sido “elaborada con gran entusiasmo y cariño, [como] un fervoroso tributo que los editores rinden a la Industria Cinematográfica Mexicana”. En su bosquejo histórico, José M. Sánchez García (1891?-1959) iniciaba compartiendo sus desafíos y obstáculos en la empresa:

Para reunir los escasos datos que poseo del desarrollo de nuestra cinematografía, durante la era silenciosa (1896-1929) he recurrido, en varios años de incansables pesquisas, a todos los medios de información que he podido hallar, logrando un resultado no muy copioso, desgraciadamente. Los periódicos y revistas de aquellos días miraban con indiferencia, cuando no con desdén, los esfuerzos domésticos por crear una cinematográfica propia, y es muy poco, ciertamente, lo que de ellos he podido obtener.

Mi más rico filón informativo lo he obtenido por conducto de las personas (productores, directores, fotógrafos y artistas), a quienes he logrado interesar en la aclaración de los hechos, pero, aunque parezca increíble, muy pocos de ellos conservan en su memoria datos fidedignos capaces de orientarme, y mucho menos tuvieron la precaución de guardar programas, recortes de prensa, fotografías o cualquier otro tipo de documento que pudiera testimoniar sus propias actividades o las ajenas.

Expongo lo anterior a guisa de preámbulo, con la esperanza de que el lector sabrá disculpar las deficiencias del presente trabajo, que bien pudo ser más rico en datos históricos, de no haber mediado la apatía que señalo (Sánchez, 1955, 36).

Con la ayuda de sus camaradas exiliados y con la portada diseñada por Josep Renau, vio la luz: *Los elementos fundamentales del cine* (1957) México: Editorial Patria, un ensayo pionero que se internó en el lenguaje cinematográfico abordando aspectos teóricos y coyunturales, pero reflexionando epistemológicamente sobre las fuentes y limitaciones que había encontrado su autor, Pío Caro, quien compartía sus reflexiones metodológicas sobre las bases culturales y el sentido crítico para comparar las obras.

El problema de una crítica justa y veraz no es fácil; recuerdo hace años, cuando un periódico me ofreció sus columnas para hacer crítica de las películas, me vi en un serio apuro, originado por mi falta de experiencia en este orden y por una dificultad elemental en el análisis y confrontación de la obra; problemas que resolví construyendo una tabla valorativa de apreciación propia de los elementos que yo consideraba definitivos, con la cual confrontaba los films; tabla que fui perfeccionando y estudiaremos en este capítulo. La primera pregunta que solía hacerme era esta: ¿Me ha gustado esta película? Pregunta totalmente errónea, por no basarse en un juicio comparativo, sino en un gusto particular; que luego sustituí por esta otra: ¿Es buena esta película? Interrogante que al ser contestada sí podía completar con razones de tipo comparativo; y descubrí el verdadero sentido crítico -el único que existe- basado siempre en una lógica que compara las diversas formas y las obras; en definitiva en poseer además de un conocimiento de esos puntos de referencia, una relación comparativa entre ellos. Y ésta es la única manera que cabe, porque permite valorizar la calidad de la obra, dependiendo del crítico con sólo descubrir las causas apreciativas. Por eso el crítico necesita de un conocimiento histórico y, además, un valor estético y personal auténticos, para poder establecer juicios y comparaciones y señalar razones o sentimientos. Faltándonos ese conocimiento, nuestro gusto o sensibilidad por muy sutiles que sean parecen no tener fuerza y convertirse en una opinión particular, e igual sucede si teniendo ese conocimiento falta la agudeza

para establecer relaciones, ya que en este caso careceríamos del sentido comparativo de la crítica (Caro, 1957, 193-194).

En el prólogo de su segundo volumen, Caro Baroja comentó cómo fue variando su metodología inicial, al tomar conciencia de la dificultad que tenía -por cuestiones de edad- para aproximarse a su objeto de estudio.

AL PROPONERME ESCRIBIR UN libro sobre las *Estructuras fundamentales del cine*, pensaba realizar un análisis de los principales films a través de la *Historia del Cinema* y de sus más prestigiados hombres, modalidad ya clásica de estudiar al cine. Luego, poco a poco, me di cuenta de que tal forma de mirar retrospectiva era difícil para un hombre que nació a la vez que el sonoro y que comenzó a ver cine y a interesarse por sus problemas cuando éste tenía un grado de madurez muy avanzada, por lo cual abandoné mi designio y seguí por otro sendero, quizá más penoso, pero más conforme a mi experiencia y a mis conocimientos. Por este camino, con la primera dificultad que tropecé fue con la falta de libros que estudiaran las estructuraciones formativas del cine y sus procesos lógicos constructivos, ya que la mayoría de los libros o son historias -de nuevos descubrimientos y de nuevas personalidades- o los llamados “prácticos” que olvidan, por desgracia, lo que es más importante de esta nueva forma: sus procesos expresivos y humanos, y se dedican a explicar fórmulas y medios técnicos que aunque muy útiles no dan claridad a su general significado, como si este fuera de todos conocido cuando en realidad son muy pocas las personas -aún dentro de los especialistas- que dominen y conozcan su lógica expositiva, y mucho menos aún que piensen y discurren con ella. He aquí el motivo de este estudio.

En fin, como considero decisivo para la comprensión de una obra delimitar el método seguido, he creído conveniente insertar este prólogo (Caro, 1957, 9).

Pío Caro reflexionó sobre la conexión del crítico con la película, y la expectativa que recae sobre quien comenta y aprecia una obra cinematográfica para entablar una comunicación con los lectores.

Probablemente, la vida del film no acaba al ser proyectado en la pantalla o al ir a parar a una cinemateca, sino después que un señor llamado *crítico*, hace su comentario y resalta sus aciertos o defectos, porque aparte de aportar un nuevo sentido de la obra, crea un orden de experiencias incalculables para todos los que trabajaron en ella y para el público, al que ofrece una enseñanza artística, ideológica y moral.

En el crítico de cine se pueden considerar dos aspectos, uno personalísimo: su talento y sensibilidad, la posibilidad de confrontar la obra, con la idea y el gusto propio, facultad que se tiene o no; y otra propiamente profesional: saber cuándo está estéticamente bien realizada. Por lo general, y por desgracia, pocos críticos reúnen la primera condición y se considera “pasable” a aquel que conociendo el gusto del público, sabe cuándo un film tendrá éxito y será taquillero, o quien a fuerza de estar en las butacas de todos los cines o de ver filmar, llega a dominar el proceso mecánico de la obra; pero muy pocos son capaces de analizar lo que han visto y dar una apreciada valoración de todos sus elementos, mal en el que caen frecuentemente, por no tener un sentido claro de la importancia de tales elementos ni sentido analítico de los mismos, incurriendo así en una crítica pedestre basada en los elementos más espectaculares o en una apreciación tecnicista, cosa que tampoco sabe hacer la mayoría (Caro, 1957, 193).

205

Las posibilidades económicas, pero sobre todo la habilidad de construir un libro con elementos de la prensa, documentos, contratos, puntos de vista y denuncias, permitió al productor cinematográfico Miguel Contreras Torres (1899-1981), un opositor a las políticas del Monopolio Jenkins, escribir *El libro negro del cine mexicano* (1960), en donde reconstruyó la historia de la exhibición de películas en México, usando desplegados, noticias, y artículos aparecidos en *Excélsior*, *La Prensa* y *El Universal*. El documental *La historia negra del cine mexicano* (2016) realizado por Andres García Franco, interpretó el libro y lo enriqueció con entrevistas y archivos fílmicos,⁹ para ampliar las palabras de su tío abuelo Miguel Contreras Torres:

⁹ Ver trailer *La historia negra del cine mexicano* <https://youtu.be/Oqq4fjn5TYU>

No espere encontrar en esta escritura un libro de vanidades ni de chismografía entre bambalinas de artistas, productores, escritores y demás gentes del cine. Va más profundo, a la entraña de lo que es en verdad la industria, y no lo inspiran el rencor, la amargura y el despecho. Hay en él un pensamiento más elevado, una razón de fondo y un motivo de constructiva solidaridad en este país nuestro, en donde es tan frecuente confundir los conceptos para beneficio de una exclusiva minoría, lo que constituye un retardo en el progreso económico verdaderamente nacional y, por ende, el triunfo de una casta privilegiada, tal como ocurriera en México, no sólo en la época porfiriana, sino anteriormente, en regímenes que el pueblo mismo se encargó de derrocar a costa de vidas, de sangre, sudor y sacrificios (Contreras, 1960, 5).

206

En los años 50, en el cine estadounidense se vivieron profundos reveses a la democracia y desde las instituciones parlamentarias, se organizó una persecución ideológica que expulsó a diversos artistas como John Howard Lawson (1894-1977) quienes a modo de resistencia publicaron libros. En el prefacio de la edición italiana -que luego fue traducida al español en Cuba en el libro del dramaturgo y guionista norteamericano-, Guido Aristarco (1918-1996) hizo notar que el clima político se cernía en el horizonte artístico en Estados Unidos. Al reflexionar sobre el realismo en el cine italiano y la dificultad en el cine norteamericano para reencontrar otras representaciones alejadas de las fórmulas.

Mientras escribo estas líneas, una sombra de angustia amenaza a Hollywood. Artistas amedrentados, renunciando a sus propios derechos inalienables, se inclinan ante la censura, desplegando las velas al viento de la fortuna política. Pero hay otros artistas, en los Estados Unidos y en otras partes, que no se doblegarán. Los artistas del cine norteamericano deben mantener una gran tradición nacional, llenar una gran función nacional. Vendrá el tiempo -y ya no está lejos- en el que el cine norteamericano hará suya la visión de Withman, cantando al hombre y a los hombres, reconociendo la dignidad del simple individuo aislado, exaltando “la palabra democrático, la palabra masa” (Lawson, 1964, 20).

En el mismo prólogo, Aristarco reconoció al autor norteamericano, méritos en alejarse de los tics hegemónicos y a la vez permanecer cercano a ciertos valores americanos.

La tarea de Lawson no se agota en ese examen. Después de analizar varios aspectos negativos de los problemas, subraya los elementos necesarios para la creación de un cine anticonformista, democrático, nuevo; estos sin, por consiguiente y antes que nada, el respeto a la cultura, la supresión del control del pensamiento, la lucha contra “Jim Crow” y otros hábitos, es decir, el respeto a los derechos del hombre y a los pueblos de todos los países. Esto quiere decir abandono de toda idea de “superioridad anglosajona”, reconocimiento de una plena y completa personalidad de la mujer, adherencia de los argumentos y de los argumentos y de los personajes a la realidad y a la historia: en una palabra, retorno a la tradición de Jefferson, Roosevelt y del New Deal (Lawson, 1964, 22).

Ese libro editado por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) incluyó el guion de *La sal de la tierra* de Michael Wilson y colocaron junto a los diálogos, claves de los planos con sus iniciales (PG, PM, PP, PD) para que los lectores pudieran hacerse una mejor imagen de la narración, visualizando el plano general, el plano medio, el primer plano y el plano detalle. Otros protagonistas de la persecución del macartismo escribieron sus vivencias. En 1980, el Fondo de Cultura Económica publicó el testimonio de la dramaturga norteamericana Lillian Hellman (1905-1984), que se enfrentó al hostigamiento y el aparato del senador Joseph McCarthy en 1947 y en 1976 -con el título *Scoundrel time-*, confesaba: “Pero no quiero escribir aquí mis conclusiones históricas: ése no es mi campo. Me digo a mí misma que esta tercera vez, si me limito a lo que sé, a lo que me sucedió a mí y unos cuantos más, acaso lograré transcribir mi testimonio de ese tiempo” (Hellman, 1995, 47).

En los años 60, en muchos países las actividades cinematográficas universitarias abrían la oportunidad de revisar títulos de otros tiempos, y las pantallas se vestían con los clásicos y los nuevos cines; a su vez, la difusión cultural provocaba que se realizaran textos y publicaciones que acompañaban las programaciones en los espacios universitarios. En la Ciudad de México, la edición de

los Anuarios del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM documentaron numerosas temporadas entre 1963 y 1967, y posteriores libros han asentado las programaciones de las primeras temporadas continuas que ofrecieron escaparates para conocer la historia del cine mexicano, los géneros cinematográficos clásicos y los cines mundiales. En el *Anuario* de 1965, Carlos Monsiváis (1938-2010) se ocupó -entre otros textos- del reporte del Cine Club Estudiantil Universitario, en el que explicó por qué fueron dedicados los siete ciclos al cine mexicano, desde los pioneros hasta esos años.

208

La intención fue mostrar con un criterio más histórico que estético las tribulaciones de una industria, sus triunfos, su arraigo y su vocación de muerte [...] Pese a los impíos padecimientos estéticos que esta revisión trajo consigo, sirvió, para reevaluar la obra de Alejandro Galindo, comprobar la firmeza mítica de Pedro Infante y deplorar la injusta fama de Gavaldón, Bracho, Fernández y demás [...] La bienaventuranza, la esperanza o el milagro, para hablar en los términos píamente teológicos de la desesperación, fue el Primer Concurso Experimental convocado por Técnicos y Manuales [...] Nuevos fotógrafos, nuevos argumentistas, nuevos actores, extras novedosos, iniciaron por el Concurso la revolución en una industria consumida y fatal. De la fuerza, de la seguridad, de la inteligencia de este movimiento renovador dependerá en los próximos años la existencia, es decir, el nacimiento de un verdadero cine mexicano (Monsiváis, 1965, s/n).

En las respectivas introducciones a las películas, aportó consideraciones para apreciar elementos de cada una de las cintas, realizadas en condiciones particulares, motivadas por razones distintas y producidas por diferentes elencos técnicos y realizadores. El ejercicio fue muy constructivo en la medida en que ofreció al público materiales que tenían décadas sin proyectarse.

El Automóvil Gris es un film muy significativo. Por un lado, se emancipa ya de la tiranía teatral que padecía el cine mexicano primitivo. Por otro, es un intento de llevar al cine los problemas y acontecimientos del México inmediato. [...] El cine mexicano a lo largo de su prolífica carrera sólo ha producido dos o tres películas de consideración. Y sin embargo, es importante, esencial, estudiarlo

profundamente, atender aún a sus más deleznable resultados. Porque ese cine es reflejo y anticipo de nuestra realidad y constituye una versión verídica y exacta del proceso de nuestra cultura. El sentido de este primer ciclo histórico del cine mexicano no es ofrecer películas de cine-club, *strictu sensu*, es decir, films que deben considerarse como factores de progreso y madurez. El sentido del ciclo es ofrecer un panorama sintomático de ese monstruoso y apasionante fenómeno, el cine nacional, y estudiar por qué, ahora a más de cincuenta años de su principio institucional, aún carece de las elementales bases estéticas que le permitan ser factor determinante de nuestro desarrollo cultural (Monsiváis, 1965, s/n).

Otros gremios vinculados directamente a la industria abrieron en esos años otras vitrinas para acercarse a las actualidades fílmicas. El Cine-club del Club de Periodistas PECIME también tenía una activa vida para sus socios. El crítico cinematográfico Pineda Alcalá publicó *La verídica historia del cine mexicano* (1965), con prólogo de Fernando Morales Ortiz (1919), destacado periodista. Además de remontarse a las principales películas que se habían realizado industrialmente hasta la fecha de publicación, entre sus encuentros, en el apartado “Mi trato con las estrellas” Pineda recordó momentos memorables por diversas razones.

209

El Cine Club de Pecime, me ha dado oportunidad de conocer personalmente algunas estrellas del Cine Nacional. En una sesión de agosto de 1962, cuando por la lluvia me ofrecí, paraguas en mano, a llevar a su coche a la celebrada ex-estrella Raquel Rojas; en el grupo estaba un estrellita de la llamada nueva ola, Angélica María, pero me fue tan antipática -y seguramente yo a ella- que sólo la menciono para decir lo anterior (Pineda, 1965, 138).

Entre los veteranos colaboradores del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, Francisco Pina dejó eslabones de la historia del cine en *El cine japonés* (1965) y *Praxinoscopio* (1970). En el primero se ocupó de las películas de Heinosuke Gosho, Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kaneto Shindo, Tadashi Imai, Hiroshi Inagaki, Daisuke Itoh y Tenosuke Kinugasa y al inicio del volumen colocó esta “nota importante”.

Si se tiene en cuenta que el cine japonés es casi desconocido en México -apenas hemos podido ver quince o veinte películas en estrenos comerciales y en cineclubes- y no se olvida tampoco la escasez de material bibliográfico indispensable para obtener una documentación suficiente, se comprenderá la imposibilidad de redactar un trabajo completo sobre este tema.

Pero, por otra parte, el cine japonés es demasiado importante para no figurar en la serie de “Cuadernos del cine” publicados por la Dirección general de difusión cultural de la UNAM. Pensando en esto, hemos dado a la imprenta este incompleto y breve ensayo, que, a pesar de sus lagunas, tal vez pueda llevar a los lectores una idea -por somera que sea- de lo que es el cine japonés, cuando menos, en sus aspectos más destacables (Pina, 1965, 12).

210

Pina sintetizó las genealogías del cine japonés, explicando distintas épocas y distinguiendo autores pioneros que dieron una identidad propia y más tarde ya en los años 50, los estudios que explotaron mercados y modelaron ciertos rasgos de exportación, para conquistar jurados y premios internacionales, que en casa no siempre coincidían con el gusto popular. El crítico se pregunta sobre las formas de legitimación del cine.

¿Y qué pasa con las películas que podríamos llamar “de festival”? ¿Y qué pasa, por ejemplo, con el gran Mizoguchi? Con cierta malicia y poco sentido crítico podría responderse que esas películas y ese realizador sólo entusiasman en Japón a las “señoras viejas”. Las ganancias proporcionadas por *La puerta del infierno*, *La garza blanca*, *La princesa Yo Ki* y *Los amantes crucificados*, se debieron efectivamente, a la afluencia masiva de un público de japoneses de cierta edad. Sin embargo, esos films conquistaron a los jurados, a la crítica y al público occidental. ¿Por qué? Porque, como dicen los japoneses de edad madura, los colores son muy bonitos y la historia muy emocionante. Los jurados y los críticos europeos se expresaron de manera más sofisticada, pero en el fondo vinieron a decir lo mismo. Cosa que hace pensar un poco sobre el “gusto” y sobre la tendencia al exotismo de una cierta crítica occidental. [...] Desgraciadamente, en México no hemos podido ver todavía ningún film de Mizoguchi. Así pues, me veo obligado a recurrir al buen juicio de Georges Sadoul, quien escribió lo siguiente sobre

los *Cuentos de la luna vaga*, una de las obras más celebradas de Kenji Mizoguchi: “Es uno de los más bellos films del mundo. Uno de los más bellos films contemporáneos en todo caso. Sin embargo, no me gustan los films de samurais, esas japoniserías, destinadas casi siempre a la exportación” (Pina, 1965, 23, 48).

Con sentido del humor escribió sobre la salud del cine japonés, la intervención de los estudiosos y las fases de éxito y crisis de la industria de los *trusts*: Shochiku, Toho, Shintocho, Toei, Nikkatsu y Daiei, que habían dominado durante varios años.

Se ha dicho a menudo, y no sin razón, que un autor empieza a morir desde el momento que se convierte en objeto de estudios universitarios. Hace cuatro o cinco años, ciento cincuenta estudiantes alemanes, ingleses, daneses, finlandeses, franceses, holandeses, noruegos y suecos se reunieron en Kiel para analizar el cine japonés. En el curso de estas jornadas de estudio, John Gillet, Waldemar Kuri, Georges Sadoul y Jean D’Yvoire pronunciaron conferencias muy eruditas y brillantes. Fueron exhibidos quince films y se discutieron muy sesudamente en la mejor tradición de los “seminarios” de las universidades alemanas. Y sin embargo, el cine japonés no está muerto. En los seis primeros meses de 1958, produjo 244 películas de largometraje, y al finalizar el año, la cifra de 500 había sido sobrepasada. En 1957, sus ingresos se elevaron a 188 millones de dólares. Y a partir de 1951, el film japonés ha recibido unos sesenta premios internacionales (sin contar los “Oscars” de Hollywood). Pero esta racha de premios ha cedido bastante, después de 1957. Parece que los japoneses fueron los primeros sorprendidos ante este éxito alcanzado por su cine en el extranjero (Pina, 1965, 7).

211

En las primeras páginas del siguiente libro que preparó para la serie de los Cuadernos del cine de la UNAM, Pina advirtió: “Afrontando el riesgo de parecer pedante, he utilizado el nombre de este aparato como título del presente libro, porque tengo la esperanza de que estas páginas -como el PRAXINOSCOPIO- reflejen las imágenes de manera sencilla y espontánea, pero también con fidelidad y precisión” (Pina, 1970, 122). El autor que en el diario *Novedades* había formado a varias generaciones de lectores y cinéfilos, tenía una historia

propia de cinefilia que comenzó al final de los años 20 en Madrid, asistiendo a funciones del Cineclub Español, y sus lecturas de los pioneros del cine.

A los recuerdos de las imágenes vistas en la grata penumbra de las salas de proyección corresponden los rostros -algunos casi familiares- de los grandes actores y actrices de la pantalla. Todo esto danza en nuestra imaginación una ronda desenfadada e incluso alucinante. Todo compone una vasta y magnífica epopeya, a veces dulce y suntuosa, a veces real y a veces absurda, pero siempre impregnada del esfuerzo de todas las individualidades que han contribuido a la creación de un arte universal, no obstante que -con más frecuencia y en el mejor de los casos- no pase de ser un esparcimiento predilecto de los públicos al alcance de todas las fortunas (Pina, 1970, 122).

Al escribir sobre los 75 años del cine, dejó ver que la oportunidad para volver a mirar las películas, dejaba que se afirmaran o cuestionaran sus atributos narrativos o estéticos.

212

Viendo viejas películas en los cine-clubes se da uno cuenta de que, entre mucha escoria casi inservible, se encuentran joyas auténticas, verdaderas obras de arte. Es bien sabido que la industria y el arte han librado siempre en el terreno del cine una batalla eterna y desigual. Pero, de cuando en cuando, en no pocos casos aislados, el pequeño David (el arte) ha conseguido derrotar al gigante Goliat (la industria). Por desgracia, este fenómeno no se ha dado con la frecuencia deseable. Como ha dicho justamente Henry Miller, uno se asombra de haber podido entusiasmarse en otro tiempo con películas que fueron famosas y conservan un prestigio tan falso como tradicional (Pina, 1970, 122-123).

Otro español refugiado en México, el historiador Emilio García Riera (1931-2002) fue asiduo de las filmografías, y definió que “esa rara afición, la del filmógrafo, no la tienen, ni mucho menos, todos los cinéfilos; se ha dado en una especie mundial, pero escasa, de personas que pueden llegar a encontrar más placer en el hallazgo y ordenamiento de los datos cinematográficos que en el cine mismo” (García Riera, 1990, 96). A su vez, el crítico Miguel Barbachano

(1930-2020), documentó que García Riera se desempeñó a finales de los años 60 en la empresa televisiva Tele Cadena Mexicana, de Manuel Barbachano Ponce (1925-1994), lo que amplió sus panoramas del cine nacional.

El grupo que le ayuda a organizar las futuras emisiones televisivas está compuesto por Raúl Cremoux, que se encargará de las noticias; Héctor Mendoza, de los teleteatros. Tomás Segovia, cultura; Juan José Gurrola, programas especiales; Tomás Pérez Turrent y Emilio García Riera, los asuntos relacionados con el cine. Es en estos años, cuando el historiador Emilio García Riera tiene la oportunidad de ver y fichar de manera sistemática en las oficinas de Tele Cadena, numerosas películas nacionales, información que posteriormente le serviría para elaborar algunos de los volúmenes de su *Historia Documental del cine mexicano* (Barbachano, 1988, 157).

François Truffaut (1932-1984), aportó una dimensión de promotor cultural en la obra del crítico cinematográfico André Bazin (1918-1958), compartiendo con los lectores pasajes de sus andanzas cinéfilas con el maestro desaparecido prematuramente.

213

En 1970, Chaplin decidió volver a poner en circulación la casi totalidad de su obra, y pareció oportuno publicar los textos de André Bazin sobre Chaplin; este grupo permitirá seguir, exactamente como uno va sobre los rieles de una vía férrea, el camino de dos pensamientos, aquél del cineasta y aquél del escritor. La obra de Chaplin, Bazin la conocía como pocos, uno se da cuenta leyendo el libro, pero puedo añadir los maravillosos recuerdos de innumerables funciones de cineclubes, donde vi a Bazin presentar a los obreros, los seminaristas o los estudiantes *El Peregrino*, *El Vagabundo* u otras “tres bobinas” que él conocía de corazón y que describió de antemano sin que el efecto sorpresa se viera alterado; Bazin hablaba de Chaplin mejor que nadie, y su dialéctica vertiginosa se sumó al placer (Truffaut, 2000, 9-10).

En Estados Unidos, Cinema 16 estuvo a la cabeza con actividades en las que llegó a proyectar para cinco mil suscriptores en Nueva York, atentos a

las novedades que les ofrecían los organizadores. Amos Vogel (1921-2012) abrió muchos caminos al encuentro de públicos con diversas corrientes cinematográficas.¹⁰ Ese público ávido, recibió también los nuevos libros que aparecían en las mareas de películas.

El cine como arte subversivo fue uno de los tres libros publicados a principios de la década de los setenta que visibilizaron la cantidad de películas (en celuloide, video, multimedia) que inundaron la sociedad moderna a finales de los sesenta y principios de los setenta. El mismo año que apareció el de Vogel, también se publicó *Visionary Films* (Nueva York, Oxford University Press, 1974), de P. Adams Sitney. Ambos siguieron al libro de Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (Nueva York, Dutton, 1970). Cada una de estas obras originales ofrecían un reporte detallado sobre la experiencia del autor en torno al cine independiente contemporáneo y buscaban mostrar a un público más amplio los logros extraordinarios de los artistas mediáticos. Estas obras surgieron a partir de la creencia en el potencial de los medios modernos para brindar a la sociedad experiencias reveladoras, incluso transformadoras (MacDonald en Vogel, 2016, 14).

214

Al presentar el volumen en su primera edición, Scott MacDonald explicaba:

El libro requirió que seleccionara las películas más subversivas, las que retrataban las expectativas convencionales, y luego organizarlas para crear una experiencia más coherente y continua. Por supuesto, aunque el libro que concibió podía albergar muchas más películas que un año entero de programación en Cinema 16 (cientos de películas, en el conteo final) tuvo que seleccionarlas entre las miles que había visto y descrito en sus notas. Tras un arduo proceso de selección, Vogel se dio a la tarea de organizar sus comentarios sobre cine y películas individuales en su presentación general. Mientras que la mayoría de los libros

¹⁰ Escuchar entrevista Amos Vogel 20 noviembre 1974 en Viena: <https://youtu.be/oFtUDa-vNog>

académicos se adhieren a una forma que se ha vuelto casi tan convencional como algunos géneros cinematográficos, *El cine como arte subversivo* está organizado de una forma sumamente inusual (MacDonald en Vogel, 2016, 17).

El pintor y crítico Manny Farber (1917-2008), retrató con acidez esos espacios a veces marginales para encontrarse con las películas viejas y nuevas.

Los cines que exhiben películas underground -que acostumbran a acoger a cinco o seis dóciles clientes en un local que parece refugio antiaéreo desprovisto de ventilación o el lavabo de señoras de la vieja Paramount- proporcionan una experiencia extrañamente satisfactoria. Por dos dólares, el espectador puede saborear cinco rayadas películas de dos rollos y, tras tan breve temporada en compañía de la incompetencia, el caos, y los gustos de la nueva-cultura, abandona este lugar insondable sintiéndose misteriosamente animado (Farber, 1971, 101).

Herman G. Weinberg (1908-1983) -traductor y pionero del subtítulaje en las películas-, en uno de sus libros que recogía sus textos escritos entre 1929-1970, expuso consideraciones sobre los momentos en que los espectadores podían acercarse al cine en diversas épocas.

Ver estas películas (a menudo, por primera vez), hoy, en reexhibición, o en el aula, ¿Cómo las relaciona con su propia experiencia de cinéfilo o de otra índole? Yo digo a mis estudiantes en mis cursos de Historia del Cine, que traten de ajustar su “espíritu de época” (en aquella feliz expresión alemana), para obtener un sentido de la perspectiva, para que vean la vieja película en la luz adecuada, a la luz apropiada, como si hubiesen remontado los años-luz y estuvieran viendo la película como cuando apareció por primera vez en la pantalla, en su prístina frescura. Sé muy bien que para la mayoría de los jóvenes esto es un punto menos que imposible. Sin embargo, así lo digo, para que entiendan qué está implícito en ver una obra clásica, una o dos generaciones después de haber sido creada (Weinberg, 1987, 20-21).

En el cono sur aplicaban esas mismas tensiones y búsquedas entre los periodistas por cubrir la actualidad y conseguir profundizar en la crítica y la historia, y Homero Alsina Thevenet (1922-2015), en sus *Crónicas de cine* (1973) que recogían textos publicados en *El País* de Montevideo y otros medios periodísticos durante 1955-65, reflexionaba sobre las ventajas y desventajas de entrar en la coyuntura periodística en los diarios.

El periodismo sufre otros límites, al condicionar naturalmente la índole y el tamaño de sus textos. En los libros sobre cine y en las revistas especializadas caben el ensayo largo y la especulación teórica, pero los diarios no resistirán en cambio el peso de ese material. No sólo carecen del espacio necesario para la investigación histórica o el desarrollo de teorías estéticas, sino que sus directores y administradores piensan, con bastante fundamento, que un crítico con ambiciones de ensayista se pone peligrosamente por encima de su público lector (Alsina, 1973, 9-10).

216

El crítico no dejó pasar la oportunidad de extender su reconocimiento, a quien lo apoyó incondicionalmente para poder adentrarse y consolidarse en el medio profesional. “Pero el primer agradecimiento debe ser para mi madre, Judith Thevenet, que supo tolerar en mi adolescencia la pérdida de dinero, tiempo y de estudios que implicaba el periodismo cinematográfico” (Alsina, 1973, 11). En posteriores libros, Alsina compartió detalles sobre la variedad de textos que se desprendían de las películas.

Solamente algunas de las notas de esta recopilación se encuadran en lo que suele llamarse “crítica de cine”. En su mayor parte, los textos derivan de otras motivaciones que normalmente obligan al artículo periodístico: un aniversario, un fallecimiento, un libro, un ciclo retrospectivo, un incidente de censura. A las reseñas de las películas se agregan así habitualmente muchos temas vecinos, como la personalidad de ciertas figuras o como el antecedente de ciertas películas importantes (Alsina, 1990, 7).

CANTERAS UNIVERSITARIAS MEXICANAS

Aurelio de los Reyes (1942) ha producido una inmensa obra como historiador del cine y la cultura, estableciendo coordenadas firmes para adentrarse y profundizar en la historia del cine en México. Apoyado en el trabajo en colecciones, archivos familiares y públicos, hemerotecas y centros de documentación variados, ha desarrollado innumerables libros que han detonado y posibilitado numerosas investigaciones posteriores. La exposición 80 años del cine en México en el Museo Universitario del Chopo en 1976, ofreció un recorrido museográfico a través de aparatos, escenografía, carteles, que prolongaba por primera vez la experiencia más allá de la sala con fines pedagógicos, y llegó a un libro colectivo con artículos, fichas técnicas y fotografías. En la introducción de *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (1984) México: FCE, Lecturas mexicanas 61, Aurelio realizó una historiografía del cine mudo, diseccionando las obras pioneras que por mucho tiempo asentaron datos poco fiables y llamando la atención sobre la relación indeleble entre el cine y el periodismo, que desde sus orígenes ha acompañado a las imágenes en movimiento. Su mirada detectó las debilidades y los problemas de congruencia de autores canónicos, y mostró el principio metodológico de cuestionar y cotejar las fuentes. El tiempo permite revisar lo que se ha publicado y ese efecto también se percibe en otra obra suya, *Medio siglo de cine en México* (1997) en la que recupera al periodista del cine mudo José María Sánchez García, a quien cuestionó en *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*.

217

Una celebración, de las muchas que ha merecido el cine nacional, despertó su curiosidad y prosiguió la labor de los periodistas Carlos Noriega Hope y Rafael Bermúdez Zatarain de historiar nuestro pasado cinematográfico, y en 1944 inició en *Novedades* la publicación de artículos donde hablaba del cine silente mexicano, artículos que volvió a publicar en otras revistas, enriquecidos con nuevas noticias, hasta su versión final publicada primero en *Cinema Reporter* los años 1951, 1952, 1953 y 1954, y luego en 1957, ya como narración historiográfica, en la *Enciclopedia cinematográfica mexicana* de Rafael Portas (De los Reyes, 1990, 207).

Otros libros de Aurelio han surgido de seminarios, exposiciones, ciclos de cine, restauraciones y musicalizaciones. En diálogo con más investigaciones y la Filmoteca de la UNAM, también ha producido cortometrajes documentales como *Y el cine llegó (1900-1904)* (1992) –merecedor al Ariel por corto documental de 1992– y en el que integró una inmensa muestra de documentos, desde la voz de Juan Manuel Peza (1852-1910) con su “Oda al siglo XIX” en un cilindro Edison, hojas de prensa, fotografías, caricaturas, secuencias cinematográficas para recrear los días en que se naturalizó el espectáculo cinematográfico y el cine en la vida política y cultural en México. Al reflexionar en otro artículo sobre su forma de trabajo, afirmó: “No tengo fórmula ni receta establecida. Tengo preguntas, la búsqueda de su respuesta y explicación me lleva a la investigación, y cada etapa tiene su propia metodología” (De los Reyes en Burton y Miquel, 1998, 137).

Ángel Miquel (1957) caracterizó los rasgos de su trabajo, asimilando diversos materiales, recopilando y profundizando con base en los resultados de las pesquisas.

Fue Aurelio de los Reyes quien abordó por fin sistemáticamente la historia del cine mudo. No sólo recorrió de arriba a abajo todas las fuentes hemerográficas, que le permitieron reconstruir la recepción del séptimo arte por espectadores y periodistas, sino que utilizó otras fuentes como los archivos de Derechos de Autor, del Ex Ayuntamiento de la Ciudad de México y del Registro de la Propiedad para delinear aspectos de la cinematográfica no tratados por Sánchez García o [Luis] Reyes de la Maza, como la diversa actitud de las autoridades hacia la pantalla, el régimen de propiedad de los cines, los usos no cinematográficos que se les daban a los salones, etc. Gracias a este acercamiento tan diverso al fenómeno fílmico, De los Reyes logra en sus obras, más que una historia del cine, una historia social desde la perspectiva del cine; entre otras obras cuyas dedicadas al tema destacan *Los orígenes del cine en México (1896-1947)* (1984), *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947* (1987) y lo que se convertirá, cuando termine de aparecer, en una obra de referencia definitiva sobre nuestra cinematográfica muda: *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (dos volúmenes publicados en 1983 y 1994 y otros dos en preparación) (Miquel, 1995, 12).

El trabajo docente de Aurelio de los Reyes ha dado otros frutos editoriales como *La enseñanza del arte* (2010) México: IIE, UNAM, estudiando la práctica docente en la Academia de San Carlos, a la que añadieron posteriormente la Escuela Nacional Preparatoria, y la fotografía y el cine. Los dos volúmenes de *Miradas al cine mexicano* Aurelio de los Reyes (coord.) (2016) México: Secretaría de Cultura, IMCINE, fueron producto de un rico encuentro de diversas generaciones de historiadores con ángulos y aproximaciones diversas, con investigaciones novedosas realizadas a lo largo de los últimos lustros, con textos enriquecidos por distintas obras derivadas, publicaciones, exposiciones y muestras de cine. De acuerdo con el historiador, “se puede hacer un estudio minucioso de cada escena de cada película de tema histórico, y cada estudio sería interesante en sí mismo porque revelaría, además del estado del conocimiento arqueológico sobre el tema de la película en el momento de su realización, la construcción del imaginario individual y colectivo” (De los Reyes en Burton, Torres y Miquel, 1998, 146).

Son contadas las historias del cine mexicano en las que se analizan películas y se entrelazan con los testimonios de quienes las crearon y conocieron en su momento. Alejandro Pelayo (1945)¹¹ produjo las series *Los que hicieron nuestro cine* (1984) y *Los que hacen nuestro cine* (1994-1996).¹² Con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, SEP Cultura y producción UTEC, se encontró con los veteranos de la época de oro, con las camadas de los nuevos cines, su propia generación -conocida como “de la crisis”- y las primeras egresadas y egresados de las escuelas de cine. Narrados por Alejandro Aura (1944-2008), los episodios integran mosaicos a través de entrevistas, fragmentos de cintas, ampliando el contexto del testimonio de los protagonistas y las escenas que se analizan han sido parte de las derivas del cine industrial y autoral, integrando genealogías que enfrentaron y superaron obstáculos para producir sus historias. Salvo algunas excepciones, en la gama de filmes que toman al cine como

¹¹ Alejandro Pelayo produjo y dirigió *La Víspera* (1982), *Días difíciles* (1988), *Morir en el golfo* (1990) y *Miroslava* (1993), inspirados en sucesos reales y adaptaciones literarias.

¹² <https://www.worldcat.org/title/que-hicieron-nuestro-cine/oclc/45688644> consultada el 14 julio de 2021

elemento, están presentes los momentos de la filmación y exhibición de películas, pero no la historia ni el trabajo de historiar el cine. Al estudiar los diversos procesos que han fundamentado la sociología del cine en *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)* (2011) México: Miguel Ángel Porrúa, Rosario Vidal Bonifaz examinó historiadores del cine desde los ángulos de la industria cultural como la escuela de Frankfurt (Weil, Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse, Fromm y otros); como industria con Paul Bachlin y Thomas Guback; desde el “campo” de Pierre Bordieu, y con matices a lecturas de Edgar Morin, con Jesús Martín Barbero, Augustin Girard y en el análisis formal con Pierre Sorlin, entre otros.

En Portugal, el profesor, gestor cultural y crítico de cine João Bénard da Costa (1935-2009) vinculado a la Cinemateca Portuguesa entre 1980-2009, dedicó su libro *Histórias do cinema* (1991) a su amigo Luís de Pina, historiador portugués y también director del archivo fílmico, que escribió diversos libros de cine...

220

con quien aprendí
a amar el cine portugués
y que me enseñó a ver,
en sus historias, siempre la misma historia.
Después de todo, nuestra historia (Bénard, 1991, 91).



Star system. Grabado
Gabriel Rodríguez
2022

MAREAS A LA ORILLA DE LAS PANTALLAS

Se hizo realidad lo que alguna vez anhelaron los amigos del cine: contagiar su amor por las películas y que la cinefilia se reprodujera con espectadores crónicos, que llegaron a ser cineastas y que como forma de tributo, regresaron a rendir homenaje a las películas que los marcaron. Superando las parálisis de la nostalgia de una época de esplendor que parecía haber terminado con la televisión por cable, el centenario del cine movilizó muchos esfuerzos hacia 1995, y en muchos países se produjeron películas que contaban la historia de los pioneros, como *A trick of light* de Wim Wenders (Alemania, 1994) que

cuenta la historia de los hermanos Skladanowsky -inventores del Bioscopio-, que llegaron en segundo lugar en la carrera por resolver la reproducción de las imágenes en movimiento.

Le cent et une nuits Agnès Varda (Francia, 1994), es quizás el más lúcido homenaje al cine, a través de una fábula que despliega -escena por escena- una celebración incansable de la fascinación de la mirada por los decorados, las coreografías, los diálogos, los gestos, el metalenguaje de la memoria fílmica erudita y la intertextualidad que recorren el álbum sentimental de la cinefilia, alrededor de Simon Cinéma -interpretado por Michel Piccoli-, animado día a día por la joven Scherezada-Camille -interpretada por Julie Gayet-. Incluso con la banda sonora se regodea hasta en los diálogos de películas de antaño, exprimiendo los antagonismos, rivalidades y complicidades que encarnan los galanes Gerard Depardieu, Marcelo Mastroniani, Alain Delon y Hanna Schygulla con Jeane Moreau como divas seductoras. Agnès Varda (1918-2019) logra distanciamientos sobre el cine dentro de la película, conjugando los arquetipos y estereotipos desenfadadamente y bordando ágilmente con telares documentales y de la fantasía; su profunda admiración por el cine norteamericano e italiano, confirma el lugar del cine en el ADN cultural francés.

221

Coincidiendo con el centenario del Cinematógrafo, hubo películas que buscaron el corazón del cine a través de las mundialmente célebres *vistas* cinematográficas. En *Lumière et compagnie* (Francia, 1995), se planteó el reto de filmar cine-minutos a la manera de los hermanos Louis y Auguste Lumière, con guión e idea del cinefotógrafo Philippe Poulet, que convocó a importantes cineastas a llevar sus miradas a través de la legendaria cámara.¹³ *La línea paterna*, José Buil (México, 1995) partió del reencuentro con la filmoteca familiar en formato 9 ½

¹³ Participaron Abbas Kiarostami, Hugh Hudson, David Lynch, John Boorman, Peter Greenaway, Bigas Luna, Arthur Penn, Theodoros Angelopoulos, Vicente Aranda, Sarah Moon, Youssef Chahine, James Ivory, Alain Corneau, Costa-Gavras, Raymond Depardon, Lasse Hallström, Zhang Yimou, Gaston Kaboré, Francis Girod, Cédric Klapisch, Claude Lelouch, Andrei Konchalovsky, Helma Sanders-Brahms, Lucian Pintilie, Spike Lee, Jerry Schatzberg, Liv Ullmann, Merzak Alouache, Nadine Trintignant, Idrissa Ouedraogo, Michael Haneke, Yoshishige Yoshida, Jaco Van Dormael, Patrice Leconte, Régis Wargnier, Fernando Trueba, Gabriel Axel, Claude Miller, Wim Wenders, Ismail Merchant y Jacques Rivette.

de su abuelo en Papantla, Veracruz que durante varias décadas filmó a sus hijos, su mujer y a sí mismo, en sus celebraciones, fechas especiales y las fiestas del pueblo. Buil (1953) -egresado de la escuela de cine- crea un ensayo sobre la memoria personal, familiar y colectiva, resguardada en pequeños rollos y a través de cámaras. En la conclusión, la escritura fílmica continúa con las nuevas generaciones y con otros aparatos, pero conservando ese patrimonio y a la vez esa práctica del autorretrato. En 1995 en Panamá, Edgar Soberón Torchia (1951) recordaba que en 1988, en San Antonio de los Baños, Cuba conversaban en la finca de San Tranquilino sobre la dificultad de comprender el cine sin mirar las obras directamente en una videoteca, lo que llevó a sumarse a otras iniciativas de rescate y difusión de los filmes más importantes en su primer centenario.

222

Sujeta a revisión durante el proceso de redacción, la lista correspondió más que nada a aquellos títulos que están generalmente asociados con puntos claves de la historia del cine. Si bien otros muchos han sido excluidos por falta de espacio, en más de un caso la inclusión se debió a su accesibilidad en el mercado de 16 mm y video. Sin embargo, no descarto la posibilidad de ampliar la lista y el libro (Soberón, 1995, 39).

Los 100 años del cine, sirvieron también para reposicionar el lugar de una de las ramas del cine más subestimadas tradicionalmente.

El cine de animación es víctima de un error de clasificación, o mejor dicho, de dos errores. Uno consiste en confundir la animación con los dibujos animados (como se puede confundir un avión con una cometa): el otro, en considerar la simplicidad como una especie de “cine”, mientras que podría ser perfectamente una pintura, un dibujo, un grabado o incluso una escultura en movimiento (¿acaso consideramos un retrato al óleo como una especie de foto?) (Bendazzi, 1994, XIX).

Otro investigador y editor que se dio a la tarea de reunir una galería de dibujos animados, recurrió a numerosos especialistas para decidir colegiadamente,

y sin perder su noción personal, reconoció la dimensión que cobró la pesquisa con el proceso de revisión y diálogo con otros apasionados y conocedores.

Este volumen es un elaborado programa para el festival de dibujos animados de mis sueños. Los 50 dibujos animados que aquí se presentan fueron elegidos en una encuesta realizada entre más de mil animadores, historiadores del dibujo animado y profesionales de la animación. Sus decisiones se convirtieron en un placer para mí: tuve que volver a ver todas las películas para confirmar su consenso.

Ninguna persona ha elegido estas cincuenta películas por sí sola. Todos nosotros, incluido yo mismo, tenemos muchas favoritas que no pasaron el corte final. Pero, para mi deleite, se trata de una colección extraordinariamente completa de animación clásica. Además de las películas de Disney, MGM y Warner Bros, incluye dibujos animados de Walter Lantz, los Estudios Fleischer, UPA y el National Film Board de Canadá, así como esfuerzos pioneros como *Gertie the Dinosaur* y el trabajo de artistas contemporáneos (Beck, 1998, 6).

223

La historia del cine de animación en México también ha sufrido históricamente de negligencia, pero ya en este siglo, el cineasta Carlos Carrera (1962) reconoció en el pulso historiográfico de Juan Manuel Aurrecochea, algo más que un frío inventario.

Aurrecochea no hace diferencias: se ocupa por igual de cualquier manifestación de la animación. Lo esencial radica en la obsesión y el gusto de los animadores por crear la ilusión de movimiento y vida a partir de lo inanimado. El sólo hecho de crear imágenes, personajes, formas, ambientes en movimiento que sugieren historias, sensaciones o emociones los hace candidatos a ser mencionados en el libro. Con una mirada objetiva, sin dejar de lado la crítica, pero que a través de contrastes entre la tenacidad y la candidez de los realizadores y una realidad hostil al desarrollo de este arte, nos comunica la pasión de quienes se dedican a la animación. El registro de la memoria de su trabajo constituye también su homenaje (Carrera en Aurrecochea, 2004, 12).

Esa podría ser la consigna de muchos proyectos, honrar a los predecesores y celebrar el recuerdo dando otra vez vida a las imágenes en la pantalla. Con *My voyage to Italy/ Mi viaje a Italia* (EE.UU, 1999)¹⁴ Martin Scorsese (1942) hizo posible un regreso a los clásicos del neorrealismo italiano, desde la entraña de la butaca y recorriendo las secuencias que marcaron a los públicos en todo el mundo. En la primera parte, aborda los inicios de Rossellini, De Sica-Zavattini y Visconti, bordando fragmentos estelares de las divas Ana Magnani, Sophia Loren, los galanes como Vittorio De Sica y cómicos como Totó, las estrellas surgiendo en el universo del blanco y negro. Los momentos climáticos agrandan su emocionalidad, acompañados por la voz al oído del narrador. El impacto en las comunidades italo-americanas y la profunda huella en los cinéfilos como él, muestran que hay algo indeleble en la recepción cinematográfica. La estrategia de Scorsese es volver a mirar y compartir desde la oscuridad sus emociones y recuerdos.

224

Un cineasta como él, cómplice de las puestas en escena, se deleita con ciertos detalles, pero no pierde de vista el conjunto de la obra, y sin dejar el énfasis personal en cada uno de los cineastas revisitados, maestros de quienes aprendió secretos que ahora comparte con el público en guiños sobre las actuaciones magistrales, los avances narrativos, la dureza poética del neorrealismo, pero sobre todo por la perdurabilidad de sus imágenes inoxidables al paso del tiempo. En la segunda parte, la serie aborda el cine de Fellini y Antonioni. La historiografía audiovisual del cineasta nacido en Nueva York, da claridad a una densa filmografía con temáticas agridulces, que al ser desmenuzada en planos, permite notar la diversidad y evolución de estilos autorales, que reunidos en ese racimo, ofrecen para el contraste elementos comunes y rasgos particulares para consumir el recorrido de las calles a los interiores de los personajes, de la mano de una cinefilia erudita y apasionada pero nunca con arrogancia.

En esos días, el catedrático catalán José María Caparros Lera (1943-2018) afirmaba la calidad documental de las películas, y al caracterizar al cine como testimonio histórico incluía las reflexiones de Sigfried Krakauer, Marc Ferro,

¹⁴ Ver *My Voyage to Italy/ Mi viaje a Italia*, Martin Scorsese, 1999 <https://ok.ru/video/1786207996617>

Anie Goldman, Joseph Daniel y René Predal, Marcel Oms y Pierre Sorlin, entre otros.

Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar historia. Obviamente que la evocación de la Historia ha supuesto para el cine uno de los géneros primigenios y más populares. En la actualidad, el film histórico se confunde con el film de ficción, pues toda película es de algún modo histórica, viene a ser -diría el primer especialista Marc Ferro- un “contra-análisis de la historia oficial”; pues no interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento. A veces, -dirá su colega Pierre Sorlin- las películas nos “hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado” que del hecho histórico que intentan evocar (Caparrós, 1997, 22).

225

Julianne Burton-Carvajal (1945) -profesora de literatura en la Universidad de Santa Cruz, California- encontró constantes en la diversidad, para caracterizar al continente a través de 21 cineastas en su libro *Cine y cambio social en América Latina* (1991).

Cada capítulo explora la organización política, económica y social de la producción cinematográfica, así como los elementos más personales que modelan la expresión creativa. Entre los temas y preocupaciones básicos que aparecen con insistencia a lo largo de la recopilación, están el colonialismo y la descolonización como fenómenos históricos y como determinantes de la expresión cultural; la relación de impedimentos prácticos e ideológicos (por ejemplo, recursos limitados, mecanismos de censura institucionales o interiorizados) con problemas de forma y de estética; variaciones en las relaciones sociales y la organización de la producción cinematográfica (Burton, 1991, 17).

Márgara Millán amplió la historiografía con perspectiva de género en *Derivas de un cine en femenino* (1999), a partir de un recorrido histórico y caracterizando a pioneras del cine mexicano como las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, Mimí Derba y Matilde Landeta, y enfocándose en las cineastas mexicanas egresadas en las escuelas de cine: María Novaro, Busi Cortés y Maryse Sistach; al colocar los ejes del ensayo, no se omitió entre las miradas femeninas de su estudio.

El tema en su conjunto pone en juego consideraciones complejas: la producción del orden simbólico en la sociedad contemporánea y la intervención femenina y/o feminista en esta producción; el cine como “aparato semiótico” dentro de las actuales formas culturales, productor de significados y participe en la formación de subjetividades; el cine mexicano y su interpretación, en tanto fenómeno cultural urbano o moderno; el análisis de las películas como *hermenesis* de las imágenes, actividad interpretativa que siempre ocurre desde una perspectiva particular, en este caso, mi mirada (Millán, 1999, 11).

226

Escrita y protagonizada por Slavoj Žižek (1949), en *The Pervert’s Guide to Cinema/Manual de cine para pervertidos* (2006)¹⁵ con la directora Sophie Fiennes (1967) recrean escenas de películas de Alfred Hitchcock, para descubrir claves del psicoanálisis como el deseo, la represión y la libido. Recreando la iluminación, la escenografía y la puesta en escena, Žižek (1949) literalmente se coloca dentro de los platós, para desmontar los dispositivos con su hermenesis crítica y encontrar el erotismo en diversos triángulos simbólicos. El *Akal-Atlas del cine* (2009), editado por André Z. Labarrère con la colaboración de Olivier Labarrère en la concepción gráfica y realización infográfica, es un libro que rompe moldes, a través de infografías integradas a una exhaustiva base de datos a lo largo de las entradas y cuadros sinópticos temáticos y cronológicos, que ayudan a percibir y comprender procesos; propone una lectura en diferentes capas, para hacer

¹⁵ Ver *Guía cinematográfica para pervertidos*, Sophie Fiennes, 2006 <https://youtu.be/WLkbg6Vy4is>

lecturas visuales sobre momentos, periodos, secuencias, desde los orígenes del cine hasta 2006, en sus ramas de ficción, documental y animación.

En la primera parte, el *Atlas* propone un recorrido general, basado en la clásica división por décadas. Este método, sin duda arbitrario, ofrece no obstante la ventaja de la simplicidad, y en numerosas ocasiones demuestra su carácter práctico. Análisis más detenidos introducen posteriormente los necesarios matices. La segunda parte aborda cada una de las cinematografías nacionales ordenadas en función de grandes zonas geográficas. En el estudio de tales cinematografías, se recurre a una división de periodos. Dicha división se apoya sobre todo en las segmentaciones impuestas a lo largo de la historia por la sucesión de las generaciones. Además, pone al cine en relación con acontecimientos sociopolíticos, económicos y culturales. Tanto el texto redactado como las tablas sinópticas que figuran al inicio de cada cinematográfica examinan de forma detallada ese último aspecto (Labarrère, 2009, 7).

227

Fuera de los circuitos académicos, el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet (1922-2005), descomplicaba las cosas al romper el nudo sobre la autoría del director o del productor, que durante varias décadas parecían encontrarse indisolublemente aparte una de la otra.

La mejor teoría para entender la realidad del cine es así la de comprender que toda película importante ha sido la obra de un equipo, donde han importado el director y también un guionista y un vasto personal, sin olvidar otros factores industriales, sociales y políticos. Demasiados críticos que ignoran esas realidades procuran, lamentablemente, simplificarse la vida atribuyendo toda película a su director, sin examinar la realidad del cine (Alsina, 2006, 6).

Frente a pretenciosas e incompletas enciclopedias, condicionadas a coyunturas y a veces restringidas a intereses oficiales o empresariales, las historiografías de conjuntos ofrecen mayor libertad y profundidad, siempre y cuando exploren críticamente las fuentes que están utilizando. *The Story of Film* (2011) de Mark Cousins (1965), comprende un libro y una serie televisiva titulada

The Story of Film: An Odyssey (2011),¹⁶ realizada por un historiador ávido, apoyado por sólidas instituciones de preservación y producción como la BBC (British Broadcasting Corporation). El investigador irlandés, concentrado en ensanchar márgenes y enfocar imágenes, autores y reflexiones que sustentan con una selección de escenas poderosas, basado en premisas sólidas construye constelaciones entre generaciones y latitudes diversas, coyunturas políticas y estéticas, reflejadas en el temperamento de las pantallas. Siguiendo un arco histórico de lustros y caracterizando las cuatro etapas del cine -mudo, sonoro, color, digital-, llega hasta los albores del nuevo siglo. En el prefacio en su edición de 2011, comenta que entre el día en que comenzó su proyecto y cuando se publicaron las páginas nuevamente, se vivieron cambios radicales en la forma de acceder a las películas.

228

Cuando escribí este libro hace ocho años, tuve que pagar 75 dólares, más los gastos de envío, para que me enviaran desde Estados Unidos una cinta de video de una película etíope llamada *Harvest 3000 Years/Cosecha de 3000 años*. Tardó dos semanas en llegar, y mi expectación aumentó. Cuando por fin la vi, pude comprobar que era una obra maestra, y que formaba parte de *La historia del cine*. Hace un momento miré en You Tube, y ahí está en toda su gloria. También está en Youtube una película sobre la que escribí en este libro pero que no había conseguido ver, la maniática y sorprendente *Una página de locura* de Teinosuke Kinugasa. Hace apenas ocho años, la historia del cine era esquiva, una historia de detectives y costosa. Ahora está a un clic de distancia (Cousins, 2011, 5).

La estrategia de enlazar escenas que llevan a otras secuencias anteriores, permite abrir nuevas referencias a cineastas, escuelas y destacar las apropiaciones, reconociendo la inspiración y genialidad de la diversidad mundial. Con todo y sus lagunas en el cine latinoamericano -inevitables en una obra de esta envergadura- la intertextualidad entre el cine europeo y norteamericano, así

¹⁶ Ver *The Story of Film: An Odyssey* cap.1: https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/la-historia-del-cine-de-mark-cousins-15-del-ano-2000-en-adelante-video_fb25f4d05.html

como las persianas que abre del cine africano y asiático son invaluable. Es muy clara su arquitectura para adentrarse en la memoria digitalizada y unir esos fragmentos que pueden explicar préstamos, búsquedas, estilos y copias. Al final del libro, voltea fugazmente al cine latinoamericano contemporáneo y -más exhausto que exhaustivamente-, se ocupa ligeramente del cine mexicano, muy de prisa y forzando un poco a establecer continuidades entre Luis Buñuel y el cine más visible por los autores de mayor reconocimiento internacional. Bajo tierra quedan las raíces que comunican con el imaginario más complejo, pero la provocación y la metodología servirán para ocuparse de las historias locales. En *Miradas múltiples, la máquina loca* (2012),¹⁷ Emilio Maillé (1963) forja una exquisita exploración de la obra de Gabriel Figueroa en el cine mexicano, a través de detalles guardados en los fotogramas y el montaje que revela elementos comunes en nodos con una depurada técnica. El documental muestra la amplitud de la recepción cinematográfica y la huella estética del cine clásico mexicano en la mirada de distinguidos cinefotógrafos.¹⁸ Los festivales cinematográficos internacionales y los premios que recibió el cinefotógrafo, lo hicieron notar incluso por encima de los directores. La riqueza de los entrevistados de numerosas culturas e industrias del cine en el mundo que comparten su amor por el cinefotógrafo mexicano, empobrece por la ausencia de mujeres fotógrafas en la encuesta.

Slavoj Žižek en *Lacrimae rerum Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2013) Barcelona: Debate -sin dar mayor detalle y justificación a su selección-, se lanza en sus respectivos capítulos a desmenuzar hermenéuticamente las tramas y bordar conceptos filosóficos, estéticos y psicoanalíticos desde la perspectiva lacaniana con películas de Krzysztof Kieslowski, Alfred Hitchcock, Andrei Tarkovski, David Lynch, *Matrix*, y el ciberespacio. Tomando como ejes la mirada; el cuerpo; los sets y la arquitectura; tiempo, voz y lenguaje; poder e

¹⁷ Ver Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=B2lY8DIAIBw>

¹⁸ Fueron entrevistados Alfonso Beato, Ángel Goded, Anthony Dod Mantle, Benoît Debie, César Charlone, Christopher Doyle, Darius Khondji, Eduard Grau, Gabriel Beristáin, Giuseppe Rotunno, Haskell Wexler, Janusz Kaminski, Javier Aguirresarobe, Jean-Michel Humeau, Lauro Escoler, Lula Carvalho, Raul Cottard, Ricardo Aronovich, Walter Carvalho y Vittorio Storaro.

ideología; tecnología y tecnofobia, otro autor realizó una novela gráfica guiada por él mismo, que se adentra en escenas de películas, en las que vive y sufre las metamorfosis de los personajes. En *Filmish, a graphic journey through film* (2015), Edward Ross, cinéfilo y *nerd*, el artista gráfico escocés, se propuso compartir a otros su gusto y cultura del cine que adquirió siendo estudiante.

La condición de cinéfilo se afianzó. Al final de la preparatoria, todos los veranos era voluntario en el Festival Internacional de Cine de Edimburgo, y un año vi muchas películas. Al final, me quedaba aturcido y era incapaz de recordar una sola de ellas. Durante el curso, estudiaba cine en la universidad y descubría toda una serie de conceptos extraños y maravillosos en el cine. De esta fascinación nació la idea de *Filmish*. Si algo me ha enseñado la vida viendo películas es que el cine puede ofrecernos mucho más que un simple entretenimiento. Son un lugar al que podemos acudir para aprender más sobre nosotros mismos, nuestra cultura y el mundo en el que vivimos (Ross, 2015, 5).

230

La revisión de la historia del cine negro, enfocado en el protagonismo afro-americano y afrobrasileño, como lo ha hecho en sus cursos, Clementino Junior en el Cineclub Atlântico Negro,¹⁹ en Río de Janeiro, Brasil, ha refrescado el campo de las curadurías e investigaciones en un país como el suyo, en donde históricamente se ha ocasionado un genocidio de los pueblos originarios y ocuparse de la cultura negra, representa una rescritura desde las raíces que han sido negadas. Paralelamente, en las escuelas de muchos niveles educativos de diversos países iberoamericanos, las prácticas con cine todavía no han sido establecidas sistemáticamente, sin embargo, en muchos proyectos se han logrado incluir programaciones y en los planes pedagógicos que se han complementado con prácticas experimentales de realización y salidas al cine en las agendas escolares. Cabría preguntarse si estos episodios forman parte de los gajos de historia de la pedagogía o del cine *amateur*. Caparrós Lera, en las postrimerías del siglo xx, hacía un llamado a internarse plenamente en la intersección de cine e Historia.

¹⁹ Ver canal en Vimeo de Cineclub Atlântico Negro: <https://vimeo.com/user6168839>

Todo este discurso no resulta gratuito si queremos aproximarnos a las nuevas vías de investigación del cine mundial, si pretendemos coger -nunca mejor dicho- “el tren de la Historia”. Pues, es bien conocido que, a partir de los años setenta y, sobre todo, durante la pasada década, una serie de historiadores han ido acometiendo el estudio del fenómeno fílmico desde unas perspectivas más sociológicas que estrictamente cinematográficas. Por otra, el estudio del cine como arte es, hoy por hoy, una materia algo estática; mientras su profundización como reflejo de las mentalidades de la sociedad -y como materia auxiliar de la Historia- resulta una ciencia más dinámica, en constante evolución y desarrollo metodológico. Sobre el arte de las imágenes fílmicas -movimientos, estilos, escuelas, grandes autores...- está casi todo prácticamente escrito y discutido, pero acerca de sus posibilidades investigativas -las relaciones entre el Cine y la Historia-, queda mucho camino por andar; es más, resulta todavía un pozo sin fondo (Caparrós, 1997, 22-23).

DESCARTES DE LA MEMORIA EN TIEMPO REAL

231

Así como la imagen oficial buscó implantar a ciertos personajes o decretar el olvido obligatorio sobre ciertos asuntos, la memoria representa una política de resistencia. Los archivos fílmicos, las colecciones *amateurs*, los films de familia, el *found footage* y la animación permiten desmontar la propaganda o las tomas que fueron filmadas desde una perspectiva susceptible de transformarse con relecturas críticas del montaje de sonidos y planos. *Nobody's Business* (Alan Berliner, EE.UU, 1996), logra un autorretrato a pesar del retratado que no comparte el interés por indagar y relatar su vida, y su hijo -el cineasta-, aprovechando el conflicto con el protagonista lo usa como hilo conductor, afirmando en las negaciones que provocan contrastes y metáforas con el *material encontrado*.²⁰ En una rica filmografía como *The Family Album* (1986),²¹

²⁰ Ver fragmento *Nobody's Business*: <https://vimeo.com/468500052>

²¹ Ver *The Family Album*: https://www.youtube.com/watch?v=wUSuEktYC_w

Intimate Stranger (1991),²² *Wide Awake* (2006),²³ entre otras, Berliner (1956) ha experimentado y ensanchado las narrativas de la no ficción con material de archivo desde la autobiografía, con grabaciones sonoras infantiles, familiares, de testimonios cercanos que enlazados con pietajes encontrados en diversos orígenes, son capaces de producir un relato que mantenga la unidad temática y la ilusión de que todas las tomas provienen del mismo origen.

Entre otros cartuchos filmados, extraviados y recuperados, el mexicano Gregorio Rocha (1957-2022) indagó en las andanzas del Centauro del norte en sus batallas cinematográficas. El recorrido del cineasta por diversas ciudades en un diario de viaje convertido en documental, lo acercó con los preservadores de las imágenes mientras iba resolviendo sus enigmas; por requerimientos del fondo de producción que lo apoyaba, el historiador entró a la historia en pantalla para ser el protagonista de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003).²⁴ Corre una toma de soldados que miran a la lente bajo tapados del aire frío y luego un fotograma de Francisco Villa ampliado con una lenti-
232 lla mientras la voz dice: “Me gusta hacer preguntas a las imágenes antiguas, ¿quién eres tú frente a la cámara?, ¿quién tomó tu imagen? [...] Y a ti General Villa te pregunto, ¿qué sucedió con la película que filmaste en 1914?” El prurito de la primera persona, en ese tiempo se sacudía en el *mainstream* de el Festival de Cannes con la irrupción de Michael Moore (1953) con *Bowling for Columbine* (2002),²⁵ pero sabemos que desde hace un siglo entre los pioneros soviéticos, Dziga Vertov reveló el artificio del cine en tercera persona, al usarse como parte de la epistemología para desmontar el dispositivo cinematográfico.

En el diálogo epistolar que sostuvieron varios críticos cinematográficos que dio lugar al libro *Mutaciones del cine contemporáneo* (2003), coordinado por Adrian Martin y con la complicidad de Jonathan Rosenbaum (1943), Nicole Brenez (1957), Kent Jones (1957), Mehrnaz Saeed-Vafa (1950) y Raymond Bellour (1939)

²² Ver apertura de *Intimate Stranger*: <https://vimeo.com/74539297>

²³ Ver *Wide Awake*: <https://youtu.be/IBr5pe6W6ho>

²⁴ Ver ¼ de *Los rollos perdidos de Pancho Villa*: <https://youtu.be/VhZd3RK9wpA>

²⁵ Ver trailer *Bowling for Columbine*: https://youtu.be/hHomSAjp_Jw

entre otros, dedicaron un apartado titulado “El futuro del estudio académico del cine”, y James Naremore le escribe a Adrian Martin el 15 de agosto de 2001.

Estoy de acuerdo contigo en lo que dices sobre cómo el espacio o el hábito social influyen en lo que escribimos y en el tipo de juicios que hacemos sobre el cine. Sin duda es cierto que nuestro criterio artístico y nuestras ideas políticas están determinadas, hasta cierto punto, por la sociología de nuestras profesiones. (Dentro de la academia algunas divisiones quedan aún más acentuadas por la segmentación en departamentos y la presión por desarrollar redes profesionales y discursos especializados, específicos para cada campo). También estoy de acuerdo en que la separación es inevitable debido a que muy pocos periódicos proporcionan un foro para la reflexión intelectual y al hecho de que tan pocas publicaciones académicas estén verdaderamente orientadas a la esfera pública. Además, también los roles que describes son distintos. El crítico de festivales está en una mejor posición para darnos noticias, mientras que el académico está en una mejor posición para reflexionar sobre el pasado. Por naturaleza, los académicos están menos inclinados a una actitud de aprobación/ rechazo. De hecho, a menudo les enseñan a sus estudiantes a dejar de lado sus opiniones para entender mejor las características sistémicas del arte (Rosenbaum y Martin, 2010, 228-229).

233

En esos circuitos selectos, circulan millares de películas que en los tiempos digitales han roto secretos guardados en los fondos más reservados. El ucraniano Sergei Loznitsa (1964) encontró en el Archivo Estatal de Cine y Fotografía de Rusia en Krasnogorsk, el material de archivo del funeral de Iosef Stalin destinado a la película *La gran despedida/The Great Farewell* y lo asumió como parte de la exhumación del estalinismo, para entender un proceso histórico que arrastró a muchos países, pero la efectividad del lenguaje es que explota la banda sonora con detalles que resaltan la escala humana de los pasos y los sollozos. Asimismo, los virajes de la emulsión a color al blanco y negro y la pantalla cuadriculada, acentúan las composiciones que se descomponen en las variaciones. En las tomas multitudinarias, sobresalen las cámaras de cine y los camarógrafos en otros encuadres persiguiendo el instante para registrarlo. Mientras, flota en el aire la melancolía de la *Marcha*

fúnebre de Frédéric Chopin con la tristeza fría, oficial, gélida y desconsolada en *Funeral de Estado* (2017).²⁶

Por esos años, el brasileño João Moreira Salles (1962) reunió en *No intenso agora* (2018),²⁷ contradicciones personales y familiares, y se adentró en sus laberintos para fluir en los agitados escenarios políticos mundiales de 1968. Al explorar las secuencias que su madre filmó en China en 1966, logra desplegar los árboles genealógicos de archivos checos, brasileños, franceses y chinos. En los intersticios de la imagen, lo doméstico es político, lo personal es poético, lo individual es colectivo y lo local siempre puede ser mundial, visto con la perspectiva más adecuada. Incluso, la revisión de las propias letras con una distancia temporal puede reafirmar sus valores originales, como confesó el crítico de cine peruano Isaac León Frías, al reunir sus artículos publicados en diversos medios de comunicación.

234

Rescato los textos, también, porque me parece que en ellos -si no en todos, en varios, sobre todo en algunos comentarios de películas-, hay una escritura y un filo críticos que siento haber perdido un poco. Releo, por ejemplo, lo que escribí sobre *Abisa a los compañeros* o *Todos somos estrellas*, sobre *Lucía, Canoas*, o *La pasión según Berenice*, y percibo un buen manejo del instrumental analítico. No creo que en estos momentos escribiría con ese mismo grado de penetración en las operaciones expresivas de esas películas. Tal vez porque ya no soy el crítico de cine “estable” que fui ininterrumpidamente durante cuatro décadas, me siento cada vez más el profesor, el investigador, el escritor de temas de cine y, por encima de todo, claro, el mismo cinéfilo de toda la vida, aunque siempre asoma inevitablemente el crítico que no podría dejar de ser nunca (Frías, 2014, 12).

Román Gubern (1934) apunta claves sobre las implicaciones del ojo historiador y las posibilidades que se abren con cada película para asomarse al pasado en varias dimensiones.

²⁶ Ver trailer *State Funeral*: https://youtu.be/PB_ZPTjgeyI

²⁷ Ver trailer *No intenso agora*: <https://www.youtube.com/watch?v=DXDsiRDoufw>

Cada época del pasado suele verse con distintas interpretaciones o matices desde diferentes contextos y distancias históricas, de modo que todas las películas que se pretenden históricas acaban por convertirse, antes que nada, en documentos históricos sobre su época de producción. Y al ser el presente un filtro óptico e ideológico del pasado, podemos afirmar que el cine que se pretende histórico es, sobre todo, un documento elocuente de la época en que se produjo. [...] Y para entender cabalmente la función del cine como transmisor de ideología, habría que incluir en cualquier análisis la historia de la recepción de las películas, es decir, la historia de su promoción publicitaria, la historia de sus públicos y la historia de la crítica. [...] Merece también la designación de cine histórico aquel que documenta con veracidad aspectos de la vida cotidiana y prosaica del pasado (Gubern, 2012, 148-149).

Amos Vogel, crítico, curador, programador y promotor austriaco que emigró a Estados Unidos, reflexionó a contracorriente sobre cuestiones que medio siglo más tarde siguen vigentes.

235

Y, sin embargo, la historia nos enseña que los intentos por transformarnos en seres humanos compasivos continuarán inevitablemente. En términos del cine, esto explica la enorme importancia de las presentaciones y los festivales independientes. Esto explica también las “excepciones” (entre las tonterías de Hollywood), mismas que conforman el contenido de este libro y, quizá de manera más notable, aquellas que se siguen produciendo hoy en día. No esas falsas películas “independientes” cuyos realizadores sólo aspiran a convertirse en las siguientes estrellas de Hollywood, sino aquéllas de artistas verdaderamente iconoclastas e independientes, cineastas creadores de ficciones, documentales u obras de vanguardia que, incluso oprimidos por las sombrías circunstancias actuales, continúan transgrediendo (es decir, subvirtiendo) los modos narrativos, los temas, las estructuras y las convenciones visuales o auditivas del cine comercial (Vogel, 2016, 22).

Actualmente, con las bases de datos existentes y una condición activa de los usuarios, que nos hace ser considerados como *prosumidores*, podemos crear e

intercambiar documentos, combinar portales, archivos, y participar en estrenos, muestras y retrospectivas, para nutrir las fuentes y ampliar los canales que permiten mirar en diversas direcciones. A su vez, la organización de videotecas con código QR (Quick Response) puede facilitar la divulgación y circulación de esas obras entre estudiantes, docentes y público en general. En cuestiones analíticas de las variables tradicionales que deben repensarse, una es que la taquilla refleja la inversión publicitaria, pero en el campo del cine digital hay muchos pliegues de la recepción que ameritan considerarse y documentarse para incluirse en los valores estadísticos clásicos.

CONCLUSIÓN

236

El horizonte del saber comienza por revisar aquello que antes se leía en revistas, catálogos y libros llanamente y que sólo algunos pocos habrían podido tener acceso: las filmografías en los canales de televisión, y los bancos de video de los servidores, portales y plataformas de archivos están para verificar, ensanchar y nutrir la reescritura histórica. Confirmar la riqueza estética del cine hoy es tan posible, como mezclarlo con obras audiovisuales no tan prestigiosas pero igualmente necesarias para reconstruir los imaginarios fragmentados de las identidades colectivas, parciales y oficiales, con el interés personal, la curiosidad individual que rebota en otros intereses y lleva a repositorios desconocidos, compartiendo a su vez esos puntos de partida y sumándose con otras búsquedas.

Paralela e incesantemente, se escribe en otro código una historia en los algoritmos con la huella de las preferencias de los usuarios, en una crónica modelada silenciosamente por los ordenadores de inteligencia artificial. Del otro lado de las pantallas, sin perder el valor de las páginas electrónicas o impresas de los libros, la soberanía del estudio histórico quedará en la selección, amplitud y solidez de los argumentos y la elasticidad, intención y porosidad de las constelaciones para crear nuevas capas de conocimientos, que repongan la superficie plana del celuloide, con la textura de los hilos de un tejido.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ PINEDA, FRANCISCO (1965). *La verídica historia del cine mexicano*, México, edición del autor.
- ALSINA THEVENET HOMERO (1973). *Crónicas de cine*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- ALSINA THEVENET HOMERO (1990). *Después del cine*, Montevideo, Ediciones Trilce, Ediciones de la Flor.
- ALSINA THEVENET HOMERO (2006). *Historias de películas*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- ARISTARCO GUIDO (1964). “Prefacio de la edición italiana” en John Howard Lawson, *El cine en la batalla de las ideas*, La Habana, Ediciones ICAIC.
- AURRECOECHEA JUAN MANUEL (2004). *El episodio perdido, historia del cine mexicano de animación*, México, Cineteca Nacional.
- BARBACHANO PONCE MIGUEL (1988). *Críticas*, México, Cineteca Nacional.
- BAZIN ANDRÉ (2000). *Charlie Chaplin*, París, Cahiers du cinema.
- BECK JERRY (EDITOR) (1998). *50 Greatest Cartoons*, North Dighton MA, JG Press Inc.
- BÉNARD DA COSTA JOÃO (1991). *Histórias do cinema*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91.
- BENDAZZI GIANNALBERTO (1994). *Cartoons, one hundred years of cinema animation*, Hong Kong, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 237
- BLOCH MARC (2015). *Introducción a la historia*, México, FCE, 8va reimpresión.
- BURTON JULIANNE (1991). *Cine y cambio social en América Latina, imágenes de un continente*, México, Editorial Diana.
- CAPARRÓS LERA JOSÉ (1997). “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” en *Anthropos, huellas del conocimiento* Núm. 175, Barcelona, noviembre-diciembre.
- CARRERA CARLOS (2004). “Prólogo” en Juan Manuel Aurrecochea, *El episodio perdido, historia del cine mexicano de animación*, México, Cineteca Nacional.
- CALKI (1957). *Los monstruos sagrados de Hollywood*, Buenos Aires, Editorial Losange.
- CARBONELL CHARLES-OLIVIER (2017). *La historiografía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CONTRERAS TORRES MIGUEL (1960). *El libro negro del cine mexicano*, México, edición del autor.
- COROMINES JOAN (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- COUSINS MARK (2011). *The Story of Film*, London, Pavilion Books.
- DELLUC LOUIS (1975). *Charlot -1921-* París, Éditions D’Aujourd’hui- Les Introuvables.
- Diccionario de sinónimos e ideas afines* (1987), México, Editores Mexicanos Unidos.
- DUCA LO (1960). *Historia del cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- EHRENBURG ILHYA (2008). *La Fábrica de sueños*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

- FARBER MANNY (1971). *Arte termita contra arte elefante y otros escritos sobre cine*, Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA RIERA EMILIO (1990). *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y arena.
- GODARD JEAN-LUC (1998). *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra.
- GUBERN ROMÁN (2000). *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN ROMÁN (2013). *Cultura audiovisual, escritos 1981-2011*, Madrid, Cátedra, signo e imagen.
- HELLMAN LILLIAN (1995). *Tiempo de canallas*, México, Fondo de Cultura Económica, 4a reimp.
- LABARRÈRE ANDRÉ Z. (2009). *Atlas del Cine*, Madrid, Akal.
- LEÓN FRÍAS ISAAC (2014). *Tierras Bravas, cine peruano y latinoamericano*, Lima, Universidad de Lima.
- MANVELL ROGER (1964). *FILM*, Buenos Aires, Eudeba.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA RAMÓN (1928). *El lienzo de plata*, Madrid, Mundo Latino.
- MILLÁN MÁRGARA (1999). *Derivas de un cine en femenino*, México, UNAM, PUEG, CUEC, FCPYS, DGAC, Miguel Ángel Porrúa.
- MIQUEL ÁNGEL (1995). *Por las pantallas de la Ciudad de México, periodistas del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- MONSIVÁIS CARLOS (1965). "Cine-club Universitario", *Anuario 1965*, México, UNAM.
- MORIN EDGAR (2011). *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.
- KAPUSCINSKI RYSZARD (2004). *Viajes con Heródoto*, Barcelona, Anagrama.
- PINA FRANCISCO (1952). *Charles Chaplin, genio de la desventura y la ironía*, México, Colección Aquelarre.
- PINA FRANCISCO (1965). *El cine japonés*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, Cuadernos de cine 12.
- PINA FRANCISCO (1970). *Praxinoscopio*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, Cuadernos de cine 19.
- POWDERMAKER HORTENSE (1955). *Hollywood, El mundo del cine visto por una antropóloga*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RENAU JOSEP (1977). *The American Way of Life*, Fotomontajes 1952-1966, Barcelona, Gustavo Gilli.
- REYES AURELIO DE LOS (1990). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas.
- REYES AURELIO DE LOS (1998). "Cine, historia y arqueología" en Julianne Burton-Carvajal, Patricia Torres y Ángel Miquel (Compiladores), *Horizontes del segundo siglo, investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, México, Universidad de Guadalajara, IMCINE.

- ROSENBAUM JONATHAN Y MARTIN ADRIAN (COORDS.) (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, errata naturae.
- ROSS EDWARD (2015). *Filmish a graphic journey through film*, London, Self Made Hero.
- SADOUL GEORGES (1965). *Las maravillas del cine*, México, FCE.
- SÁNCHEZ GARCÍA JOSÉ M. (1955). “Bosquejo Histórico y Gráfico de nuestra Producción Cinematográfica Durante la Era Muda” en *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana*, México, Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L.
- SANTOVENIA RODOLFO (1999). *Diccionario de cine términos artísticos y técnicos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- SCHADEN EGON (1979). “Duas palavras de apresentação” en De Cicco Cláudio, *Hollywood na cultura brasileira*, São Paulo, Editora Convívio.
- SOBERÓN TORCHIA EDGAR (1995). *Un siglo de cine*, México, SEP, CONACULTA, Secretaría de Gobernación, Lotería Nacional, PEMEX, Socicultur DDF.
- TORRES BODET JAIME (1986). *La cinta de plata (crónica cinematográfica)*, México, UNAM.
- TRUFFAUT FRANÇOIS (2000). “Préface” en André Bazin, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinema.
- VOGEL AMOS (2016). *El cine como arte subversivo*, México, Secretaría de Cultura, Ambulante.
- WEIMBERG HERMAN G. (1987). *La Magia del Cine*, México, Editorial Diana.
- ZAVATTINI CESARE (1955). “Prólogo” en Pío Caro Baroja, *El neorrealismo cinematográfico italiano*, México, Editorial Alameda.
- ZAVATTINI CESARE (1991). *Cronache de Hollywood*, Roma, Lucarini.
- ZUKOR ADOLPH (1955). *El público nunca se equivoca*, Buenos Aires, Ediciones La Isla.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- ACTAS del III CONGRESO DE LA A.E.H.C. (1991). San Sebastián, Filmoteca Vasca, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco8659>
- BERLINER ALAN (1986). *The Family Album* https://youtu.be/wUSuEktYC_w
- BERLINER ALAN (1991). *Intimate Stranger* <https://vimeo.com/74539297>
- BERLINER ALAN (2006). *Wide Awake*: <https://youtu.be/IBr5pe6W6ho>
- CANAL EN VIMEO DE CINECLUBE ATLÂNTICO NEGRO: <https://vimeo.com/user6168839>
- COUSINS MARK (2011). *The Story of Film: An Odyssey* cap.1
- FIENNES SOPHIE (2006). *Guía cinematográfica para pervertidos* <https://youtu.be/WLkgb6Vy4is>
- ENTREVISTA DE FRANK FORD A AMOS VOGEL, 20 noviembre 1974 en Viena: https://www.youtube.com/watch?v=0FtUDa-vNog&ab_channel=TheStickingPlace

- GARCÍA FRANCO ANDRÉS (2016). *La historia negra del cine mexicano* <https://youtu.be/Oqq4fjn5TYU>
- LOZNITSA SERGEI (2019). *State Funeral*: https://youtu.be/PB_ZPTjgeyI
- ROCHA GREGORIO (2003). *Los rollos perdidos de Pancho Villa* <https://youtu.be/VhZd3RK9wpA>
- MOORE MICHAEL (2002). *Bowling for Columbine* https://youtu.be/hHomSAjp_Jw
- SCORSESE MARTIN (1999). *My Voyage to Italy* <https://archive.org/details/my-voyage-to-italy-1999-cd-1>
- REYES AURELIO DE LOS (1991). *Y el cine llegó 1900-1904*: https://www.youtube.com/watch?v=P2_vkoHobWQ&ab_channel=FilmotecaUNAM





Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco e investigadora nivel I del Sistema Nacional de Investigadores. Estudió Sociología e Historia en la UAM-x y en la UNAM, respectivamente. Es maestra en Historia de México de la UNAM y Doctora en Ciencias Sociales de la UAM-x. Su línea de investigación tiene como uno de sus ejes principales, el estudio del cine desde el punto de vista de las Ciencias Sociales. Ha publicado: *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario* (2016); *Entre la ficción y la realidad: Fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994* (2007), ambos publicados por la UAM-x, y *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)*, publicado por el CEPE-UNAM (1993), así como otros artículos y capítulos de libros.

LA SOCIOLOGÍA del cine nació bajo la mirada de una mujer: Emilie Altenloh

Isis Saavedra Luna

RESUMEN

Desde principios del siglo xx algunos pioneros en las ciencias sociales y las humanidades se lanzaron a la aventura de pensar la cinematografía como fenómeno cultural, social y artístico. Este ensayo se centra en una de estas pioneras, Emilie Altenloh, socióloga alemana nacida en 1888, quien analizó las prodigiosas manifestaciones del cine como campo de estudio de las ciencias sociales. Es decir, dio origen a la sociología del cine tal y como la conocemos en la actualidad. Altenloh quiso explicar el universo cinematográfico que se estaba gestando en el contexto social y cultural, lo que la llevó a plantearse una serie de interrogantes desde la sociología, una disciplina relativamente joven en ese entonces. Este ensayo coloca su trabajo en perspectiva al revalorar su originalidad y creatividad desde un enfoque contemporáneo. Hay que decir que tanto la sociología, como el cine, fueron campos restringidos a las mujeres por varias décadas, a pesar de que hayan participado de ellos. Emilie Altenloh reflexionó y configuró sus ideas nutridas por su imaginación y sus agudas observaciones, creando las bases de una sociología del cine vigente en la actualidad.

243

PALABRAS CLAVE: Sociología del cine, Emilie Altenloh, Mujeres sociólogas, industria cinematográfica, estudios sobre cine realizados por mujeres.

THE SOCIOLOGY of cinema was born under the gaze of a woman: Emilie Altenloh

ABSTRACT

244

Few studies have explored research in the social sciences in the initial era of film productions at the turn of the twentieth century. The research in this text focuses on the innovative research as well as the pioneering empirical work carried out by Emilie Altenloh, a German sociologist born in 1888. She is considered the first scholar to have analyzed film production and distribution as a field of study in sociology. The text tries to recreate the cinematic and social universe in which she herself was involved so as to understand the academic debate that was generated by the emerging visual and cultural modernity. As in other academic activities at that time, restrictions to women's full participation led to the invisibility of their work and publications. Emilie Altenloh analyzed how the changes in family and worker's activities were combined with the new entertainment of going to movie theaters. She discovered, in particular, that women, who began to be the most frequent visitors of movie theaters, began to influence the development of cinematic language as well as the themes and content of film scripts.

KEYWORDS: Sociology of the cinema, Emilie Altenloh, women sociologists, film industry, women's research on film.

INTRODUCCIÓN. PENSAR EL CINE SOCIOLÓGICAMENTE

Por un lado, la magia del cine comenzó a deslumbrar desde fines del siglo XIX y en las primeras décadas del XX; por otro, algunos pioneros en las ciencias sociales iniciaron la aventura de pensar la cinematografía como fenómeno cognitivo y social. Este ensayo se centra en una de ellas: Emilie Altenloh, socióloga alemana nacida en 1888, quien analizó las prodigiosas manifestaciones del cine como campo de estudio de las ciencias sociales. Es decir, dio origen a la sociología del cine tal y como la conocemos en la actualidad.

Existen pocos datos sobre Emilie Altenloh (1888), en proporción inversa a lo significativo de su obra. Su libro pionero *Sobre la sociología del cine. La empresa cinematográfica y las clases sociales de los espectadores* de 1914 fue el detonador que la llevó a profundizar en el diálogo con otros sociólogos y pensadores de su época fascinados por el naciente fenómeno cinematográfico.

La intención de este trabajo es reconstruir el trayecto de las explicaciones sobre lo que fue llamado “el milagro cinematográfico” que adquiría cada vez mayor importancia en la vida cotidiana de entonces, al transformar e intervenir en la configuración de roles, prácticas sociales y culturales, gustos, y perspectivas en los diferentes ámbitos de la vida social e individual. Sin duda fue un tiempo en el que surgieron cientos de preguntas sobre este nuevo arte, sobre la modernidad, la cultura de masas y sobre los efectos sociológicos, psicológicos y culturales que se vislumbraron con el advenimiento del cine.

Ese universo cinematográfico fue tomando forma a través de estudios como el de Emilie Altenloh, quien hizo por primera vez el intento de sistematizar los efectos sociales de la cinematografía de su época utilizando el método sociológico. Resulta importante observar que fue en Alemania donde se empezó a reflexionar sobre la sociología del cine como campo de estudio en el ámbito académico. Surgían importantes debates en torno a las reacciones de la población frente a las pantallas, por lo que no es de sorprender que ahí haya tenido posteriormente un notable desarrollo el cine de propaganda con la intención de aprovechar su influencia en la población. Estos debates se repitieron en otros países como: Rusia, Polonia, Estados Unidos e Italia, entre otros.

Las transformaciones sociales que sucedían día a día a partir del proceso de industrialización, modernización y por lo tanto de la expansión del mercado laboral, implicaron un cambio en el uso del tiempo libre y del salario lo que contribuyó a impulsar las actividades de ocio y recreación en entornos que se volvieron cada vez más urbanos. Estos cambios, sumados a las migraciones del campo a la ciudad, llevaron a que las familias, los obreros y las mujeres reorganizaran su tiempo y sus actividades. Según nos relata Emilie Altenloh (1914, 72-73), los nuevos cines se situaban a poca distancia de las zonas residenciales y el precio era lo suficientemente bajo -dice ella que lo equivalente a un paquete de cigarros- como para ir por las tardes ante la falta de actividades recreativas a pasar el tiempo y “matar el aburrimiento”.

En aquel momento, el proceso de industrialización y urbanización en Alemania repercutía en la formación de las nuevas clases medias y en el ascenso de su nivel de vida, contaban con mayores ingresos y tiempo libre, lo que las convirtió en agentes ideales para entusiasmarse con el mercado del entretenimiento. Por razones obvias dicho ascenso se suspendió durante la Primera Guerra Mundial y durante el periodo de entreguerras. Sin embargo, es innegable que se empezaba a conformar una nueva clase social, la cual sería analizada años más tarde en gran número de estudios sociológicos, antropológicos y económicos, entre ellos, el de Siegfried Kracauer *Los empleados*, publicado en 1930.

246

CRÓNICA DE UNA REVELACIÓN

Muy pocos autores, sobre todo de habla hispana, mencionan a Emilie Altenloh. Es más bien en Alemania, en los años setenta del siglo pasado, cuando se empezó a profundizar en su trabajo. En los últimos dos decenios lo hicieron investigadores de habla inglesa y de otras partes del mundo. Por esta razón, haberla encontrado y desenredado el hilo de su importante aporte es considerado un hallazgo, por lo menos, en esta parte del planeta.

La primera pista la arrojó un artículo sobre Sociología rusa del cine realizado por los investigadores, M. I. Zhabsly y K. A. Tarasov, su trabajo, “Russian Sociology of Cinema in the Context of Society Development”, fue dado a conocer en

2019 en la revista *Sociological Studies*.¹ Dicho artículo ofrece una visión panorámica que cubre más de 100 años de trabajos sobre sociología rusa del cine, de 1910 a 2019. Los autores distinguen varias etapas en su desarrollo, la primera época a partir de 1910 es explicada bajo la influencia de la crítica social del cine en Alemania, país que se reconoce como origen de la sociología del cine.

Otra referencia apareció en una página web publicada en Alemania sobre medios de comunicación masiva [<http://www.massenmedien.de/>], la cual abrió la puerta a valiosos documentos, como revistas y artículos sobre la historia de los medios en Alemania. Como autor de la página aparece el nombre de Bernd Poch, quien no explica cuál fue su criterio respecto a la selección de documentos que aloja su sitio web, si bien lo que a nosotros nos interesó es que ahí aparece completa, digitalizada, la disertación con la que Emilie Altenloh obtuvo su doctorado en la Universidad de Heidelberg en 1913.

Como preámbulo aparece una nota del editor donde menciona la importancia de la publicación, por su grado de originalidad y porque Altenloh fue la primera investigadora en definir la sociología del cine como tal en un espacio académico, justo en la época en la que se comenzaron a edificar las primeras salas de cine, con las que se daba fin a los tendajones en los que se proyectaron los primeros filmes. El crecimiento paulatino de lo que con el tiempo se transformaría en una gran industria, obligaba a enfocar dicho fenómeno desde una mirada sociológica.

Bernd Poch nos informa que la publicación se encuentra en muy pocas bibliotecas, y termina su nota introductoria deseando al lector, o investigador interesado, sea provechosa la lectura y el análisis del documento. Al parecer tuvo la intención de seguirle los pasos a Altenloh, pues nos hace saber que después de doctorarse se dedicó a la Asistencia Social familiar y más tarde a la política, ámbito en donde destacó como diputada. Después de la Segunda Guerra Mundial fue senadora en Hamburgo, información obtenida gracias a un pariente lejano, nos dice, pues aun cuando buscó a sus herederos, quizá con la esperanza de localizar algún archivo fílmico, informa que no encontró a nadie.

¹ Revista publicada en Moscú desde 1974 [<http://sosis.isras.ru/en/> consultado el 29 de abril de 2022].

Más adelante se encontraron otras versiones digitalizadas del libro, incluso una traducción al inglés publicada por la revista *Screen*.² El hecho de que Altenloh se dedicara a la Asistencia Social, corresponde, muy probablemente a la manera en que las mujeres ejercieron la sociología en su etapa clásica, es decir, desde el activismo y la sociología empírica,³ como respuesta a las limitaciones que tenían para acceder formalmente a las universidades. Relatar esa historia tiene que ver con el deseo de hacer patente la importancia de su estudio innovador a pesar de la invisibilidad en que se encontraba el trabajo de la autora.

Si bien había algunas referencias sobre ella, el trabajo de Emilie Altenloh fue dado a conocer de manera visible, en 1977 cuando se le realizó una breve entrevista a sus noventa años, para la revista alemana *Frauen und film*,⁴ la primera publicación en su tipo sobre teoría cinematográfica feminista. Y fue casi 100 años después de la aparición de su libro, en 2012, que se publicó en Alemania el libro titulado, *Emilie Altenloh. La empresa cinematográfica alemana y las clases sociales de sus visitantes*, tal y como se titula el libro original,⁵ en una edición a cargo de Andrea Haller, Martin Loiperdinger y Heide Schlüpmann.

Helmut H. Diederichs, quien unos años antes realizó una acuciosa tesis de doctorado sobre el nacimiento de la teoría cinematográfica alemana publicó en 2013 en la revista *MEDIENwissenschaft*,⁶ una reseña sobre el libro mencionado,

248

² Altenloh, Emilie (2001). "A Sociology of the cinema: The Audience." Trad. Kathleen Cross en *Screen*, 42.3, 249-293 [https://doi.org/10.1093/screen/42.3.249 consultado el 10-09-22].

³ Lengermann, P.M. y Niebrugge, G. (2019). *Fundadoras de la Sociología y la teoría social (1830-1930)*, Madrid, CIS.

⁴ Roswita Ziegler, "Una conversación con la doctora Emilie Altenloh-Kiep sobre su obra 'sociología del cine'" en *Frauen und Film*, núm 14 (diciembre de 1977), pp. 49-50 [https://www.jstor.org/stable/43500526 consultado el 24-08-22].

⁵ Emilie Altenloh (neu hrsg. von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann) (2012) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Frankfurt/Main Stroemfeld / Roter Stern. (KINOTOP Schriften, Bd. 9) [Emilie Altenloh (recién editado por Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann) *Sociología del cine. La empresa cinematográfica y los estratos sociales de sus visitantes*].

⁶ Diederichs, Helmut H. (2013) "Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann." en *MEDIENwissenschaft*, Rezensionen Reviews, Jg. 30, Nr. 2 [https://doi.org/10.17192/ep2013.2.1200 consultado el 24-08-22].

en la que hace una breve retrospectiva de los trabajos más importantes escritos sobre la autora y las reacciones sobre los mismos. En su tesis de doctorado, hace una amplia descripción, incluso, de las ocasiones en que el trabajo de Altenloh fue utilizado por estudiantes de doctorado sin una correcta interpretación, o peor aún, sin ser citado (Diederichs, 2001).

En su reseña, las opiniones coincidieron en dos aspectos: en que la autora había abordado el tema sin prejuicios y en que las numerosas encuestas que realizó al público de la época, le daban un alto valor a su estudio. A su vez, denuncia la invisibilidad y la desvalorización a la que se abandonó su trabajo, pues no sólo desapareció de la escena sino que algunos de sus resultados fueron apropiados por doctorandos en cine que la omitieron como fuente. No fue sino hasta la década de 1970 cuando Dieter Prokop,⁷ en su propia disertación sobre Sociología del cine, presentó el trabajo de Altenloh en un breve esbozo histórico en una revista (*Film*, 5/67 en Diederichs, 2013).

Lo mismo sucedió en las historias generales de la sociología alemana, en la exhaustiva obra de Anthony Oberschall, *La investigación social empírica en Alemania 1848-1914*, publicada en 1965, la sociología del cine es apenas mencionada en catorce líneas, una muestra de desprecio, dice Diederichs.⁸ Por su parte la obra de Oberschall,⁹ es una revisión histórica sobre los orígenes de la investigación social en Alemania, que de la misma forma que lo expone Altenloh, tiene que ver con los problemas planteados con la revolución industrial, y con el énfasis y las cuestiones metodológicas que se presentaron en la cuantificación, en el diseño de investigación y en la necesidad de proponer formas de conceptualización, aspectos que se pueden observar en la obra de Emilie Altenloh. El mismo Oberschall afirma: “El propósito de la mayoría de los trabajos fue tratar

⁷ En la actualidad Dieter Prokop es un reconocido estudioso de la sociología del cine y de los medios, profesor de Universidad Goethe de Frankfurt. <http://www.dieter-prokop.de/>

⁸ Diederichs, Helmut H, (2001). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, p. 219 [Historia temprana de la teoría cinematográfica alemana: su aparición y desarrollo hasta la Primera Guerra Mundial].

⁹ Rodríguez Sala de Gómezgil, María Luisa (1968). “Anthony Oberschall ‘Empirical Social Research in Germany. 1848-1914’” en *Revista Mexicana de Sociología*, [S.l.], v. 30, n. 1, p. 174-177, ene. 1968 [<http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/58317/51531>].

de encontrar las condiciones materiales y morales de la clase trabajadora. La motivación detrás de estas investigaciones radicaba en el deseo de reforma y legislación” (Oberschall en Rodríguez, 1968, 175).

Por otra parte, Alphons Silbermann, conocido sociólogo del cine y de la música, mencionó el trabajo de Emilie Altenloh en un libro sobre comunicación de masas sin abundar en el tema y con una nota al pie que decía que no se disponía de datos biográficos sobre la autora (Diederichs, 2013, 192). Todo cambió con la entrevista mencionada en *Frauen und film*, cuando se confirmó la autoría del libro de Altenloh y se empezaron a hacer reimpressiones del libro original.

Finalmente, la reseña de Diederichs termina con la puesta en perspectiva del trabajo de la autora a través del libro citado, en tanto que reimprime el texto original, reproduce críticas contemporáneas, incluye entrevistas, y comentarios de sus admiradores, detractores o escépticos. Una crítica del estudioso alemán al nuevo libro sobre Altenloh, es que no se haya publicado su ensayo “Teatro y cine” que salió a la luz en 1913. Cabe decir que en todo momento se revalora un trabajo que a pesar de las imprecisiones metodológicas que pudo tener debido a las dificultades propias de la época, se sitúa por encima de sus contemporáneos literarios y pedagogos que escribieron ríos de tinta sobre lo mismo.

En resumen, es muy importante destacar que la tesis doctoral de Altenloh, tal y como concluye Helmut H. Diederichs, documenta una revolución cultural y mediática (del teatro al cine, del cortometraje al largometraje, del cine de época al cine de arte y ensayo) y revela paralelismos con las convulsiones culturales y mediáticas digitales contemporáneas (Diederichs, 2013, 193).

TRAS LA HUELLA DE UNA SOCIÓLOGA DEL CINE

Es obligado darle un espacio especial al surgimiento de la revista *Frauen und film* (1974), cuya historia relata Annette Brauerhoch en 2015 en el libro *Feminismos*, editado por Laura Mulvey y Anna Backman Rogers. Uno que a decir de las autoras, surgió como una necesidad por los complicados tiempos en que vivimos, prueba de ello es que en 2014, refieren que la revista *Time* incluyó la palabra “feminismo” en una encuesta sobre las palabras irritantes que los lectores querrían que se prohibieran (*Feminism*, 2015).

La última parte del libro se centra en dos revistas sobre cine feminista, *Camera Obscura* y *Frauen und Film*.¹⁰ De ésta última, Annette Brauerhoch, editora actual, expuso los logros desde 1974 y la defendió como documento histórico y político del movimiento feminista, la cual es considerada aún hoy, una de las revistas teóricas de cine más importantes en Europa, que surgió a partir de la transformación de la relación entre la práctica cinematográfica y el movimiento de mujeres de los años setenta, así como por la necesidad de visibilizar su trabajo. Es una revista en la que las editoras abordaron de manera crítica el sexismo en el cine y la televisión impulsando el desarrollo de una crítica cinematográfica feminista.¹¹

El proyecto inició durante el festival de cine de Berlín, en el verano de 1974 con un número mecanografiado a mano que Annette Brauerhoch, conserva todavía sujeto con dos clips, recuerda. Estos primeros números fueron improvisados, diseñados en condiciones complicadas sin oficina, dirección editorial, y como ella misma dice, sin siquiera membrete; lo que terminó siendo su sello y parte de su identidad en tanto su intención de ser una revista libre y crítica sin afiliación académica ni institucional, de publicación “irregular” que fue dirigida por Helke Sander hasta 1981 y más adelante por colectivos editoriales en Berlín, Fráncfort, Colonia y París. Actualmente cuenta con una página web y se publica unas veces de manera anual y otras bianual.¹² Brauerhoch relata que el nombre de la revista fue un homenaje a su publicación hermana *Women & Film*, revista norteamericana de la década de 1950 que tuvo notable influencia en la Alemania de la posguerra, una publicación creadora de tendencias dirigida a mujeres trabajadoras necesitadas de diversión y privadas de lujos.

En su historia de la *Frauen und Film* la autora cita un párrafo del prólogo del primer número de la revista escrito por Nelly Kaplan que sintetiza el interés

¹⁰ Brauerhoch Annette (2015) “Suddenly, One Summer: Frauen und Film since 1974” en Mulvey, Laura y Anna Backman (eds.) *Feminisms. Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies, Amsterdam University Press.

¹¹ Información de la revista [<https://www.jstor.org/stable/26451504> consultado el: 04-10-2022].

¹² <https://frauenundfilm.de/>

y foco que hasta el día de hoy, tiene la publicación: “Al principio de la historia del cine, las mujeres fueron pioneras junto con los hombres. Es un hecho que en la historia del cine sólo se mencionan algunas de sus obras. Las mujeres fueron rápidamente ‘des-pensadas’. ¿Dónde están entonces en la producción cinematográfica?” (*Frauen und Film* 1, 1974, 2). Como veremos, 45 años después el reclamo continúa, de ahí la importancia de poner la entrevista a Emilie Altenloh en el contexto en que fue realizada y en perspectiva.

Brauerhoch explica que la revista nació con la intención de ofrecer una plataforma para luchar contra lo que las colaboradoras definieron como el “sexismo en los medios de comunicación”, lo que fue no sólo una cuestión de lucha inmediata, sino que había, también, que recuperar la contribución de las mujeres a la historia del cine y reconocer su relevancia social en él. De ahí que parte fundamental de su proyecto fuera recuperar a las pioneras del cine alemán, entre las que se encontraron estrellas como Asta Nielsen -quien por cierto, llama la atención de Emilie Altenloh en su estudio- y a críticas de cine como Malwine Rennert. El fracaso del primer movimiento feminista del siglo xx era una “espina clavada” y *Frauen und Film* buscó la manera de recompensarlo desde la participación de las mujeres en el cine.

252

EMILIE ALTENLOH NUNCA DEJÓ DE CUESTIONAR EL MUNDO

El éxito de la entrevista realizada a Emilie Altenloh en 1977 fue indiscutible,¹³ empezando porque despejó una cortina de humo instalada por más de seis décadas. A sus casi 90 años, habló de su investigación, del enfoque de su trabajo y de cómo germinó la idea de trabajar el cine como tema. Le contó a Roswitha Ziegler, que originalmente su tesis de doctorado era sobre la malta cervecera, pero justo cuando se encontraba en el proceso de investigación, se dio cuenta que otra persona estaba haciendo ese trabajo. Tenía poco tiempo de haber visto una película y había quedado asombrada por el desarrollo del cine y por lo poco que se sabía, en términos formales, sobre ese nuevo medio. Siguió cavilando sobre su experiencia, incluso fue a ver otros dos o tres filmes

¹³ *Frauen und Film* 14.



Emile Altenloh. Fotografía de Roswitha Ziegler en *Frauen und Film*, diciembre de 1977, núm. 14.

más, y después de una reflexión profunda, cayó en cuenta de la importancia y de la novedad del tema así como del giro que este nuevo medio provocaría a nivel mundial.

Se lo contó a Alfred Weber y este acogió su trabajo con entusiasmo -a decir de Altenloh- pues aportaba a los estudios que estaban realizando en la Asociación para la Política Social (Verein für Socialpolitik), fundada en 1873, que en ese momento se encontraba realizando un estudio sobre el destino profesional de los trabajadores bajo su dirección y la de Max Weber. Cabe decir que tanto su trabajo, como el de Max y Alfred Weber, contribuyeron al desarrollo de los métodos de investigación de la sociología empírica a la vez que fueron parte del proceso de institucionalización de la sociología empírica en Alemania en un tiempo en el que esa clase de estudios estaban en fase de reconocimiento.

Ante el rápido proceso de industrialización en Alemania, se buscaba que los estudios de la Asociación ayudaran a mejorar la situación social de los

trabajadores industriales como clase social emergente,¹⁴ y en el caso de Altenloh, el interés por su estudio radicó en que documentó la manera en la que los trabajadores pasaban su tiempo libre y sus ratos de ocio. Un año después de su defensa como disertación de tesis de doctorado, en 1914 se publicó gracias a Alfred Weber que la incluyó en el volumen III de sus *Escritos sobre sociología de la cultura*.

Roswitha Ziegler -quien muy probablemente le tomó una de las últimas fotografías que se tienen de ella- no fue complaciente, discutió y la objetó, incluso fue crítica con su estudio al hacerle notar que aun cuando tuvo la oportunidad, no cuestionó a los encuestados sobre sus motivaciones. Altenloh manifestó su postura y respondió como una socióloga empirista de su tiempo. Explicó que su objetivo fue dar una imagen de la situación y dejar para una “época espiritista” los juicios de valor; rio y abundó diciendo que a diferencia de la sociología crítica, en ese entonces la gente vivía con más imparcialidad, pues el enfoque y los métodos empíricos, a pesar de la cautela que había que tener sobre ellos, permitían aprender más sobre la situación real de la época que los escritos pedagógicos de entonces en los que se moralizaba y se hacían valoraciones subjetivas (*Frauen und Film 14*, 1977, 50). La investigación se realizó con métodos propios de la sociología, encuestas a espectadores y expertos, estadísticas de asistencia, información analítica del repertorio cinematográfico y fuentes documentales sobre el funcionamiento de las instituciones culturales y de entretenimiento (Zhabsly y Tasarov, 2019, 74).

Altenloh le describió apasionadamente a Roswitha Ziegler su proceso de investigación. Le habló de la evaluación de más de 3000 cuestionarios aplicados a escuelas de formación y asociaciones profesionales además de las estadísticas de visitantes que analizó en cuatro cines cuyos propietarios le facilitaron la información y los datos. También le habló de la producción, de las condiciones técnicas y de la organización económica, todo en el marco en el que sucedió. De igual forma mencionó las interrelaciones entre los productores

¹⁴ Gorges, I. (2016). *The History of the Verein für Socialpolitik* en Moebius, S. Ploder, A. (eds) *Handbuch Geschichte der deutschsprachigen Soziologie*. Springer Reference Sozialwissenschaften, Springer VS, Wiesbaden [https://doi.org/10.1007/978-3-658-07998-7_40-1 consultado el: 10-11-22].

con ánimo de lucro y los propietarios de la industria cinematográfica, de los dueños de los cines y los censores. Habló de las discusiones de entonces, por ejemplo, si considerar la industria cinematográfica como un mero oficio o como una actividad comercial como muchas otras, al servicio del mejor producto posible funcionando según el principio económico. Desde una mirada en perspectiva esta entrevista nos confirma que tanto en los tiempos de la socióloga alemana -primeras décadas del siglo xx- como en el momento en el que Ziegler hizo la entrevista -los años setenta- y por supuesto, hoy día, el éxito de taquilla y la prioridad por obtener los máximos dividendos, han sido una constante (*Frauen und Film 14*, 1977, 49).

La conversación también tuvo momentos divertidos, recuerda la entrevistadora, por ejemplo, predijo la quiebra de las salas que proyectaban las películas en espacios luminosos pues para el público una de las principales atracciones secundarias -que aún se estaba conociendo- fue la oscuridad, aspecto en el que abundarían a lo largo de la historia del cine, filósofos, teóricos cinematográficos, psicoanalistas y cronistas.

La obra de Emilie Altenloh fue muy valiosa porque centró el cine y los procesos sociales que de ahí emanan en el campo de la sociología y de la cultura. Desde entonces se asume su propuesta respecto a la multidimensionalidad del proceso cinematográfico en los estudios sociológicos del cine, constituidos por la unidad de las esferas de producción, distribución, exhibición y consumo de películas, además de las demandas artísticas del público como socialmente condicionadas, entre otras. En sus propias palabras: “[...] El cine está ahí y se ha convertido en un factor poderoso de la vida contemporánea, y el individuo puede posicionarse como le plazca, [es] por eso que deben examinarse las conexiones sociológicas” (Altenloh, 1914, 1).

En la entrevista explicó con todo detalle a Roswitha Ziegler los hábitos cinematográficos de hombres y mujeres de las distintas clases sociales y profesiones, la frecuencia, las preferencias y los gustos del público, profundizó en la especificidad estética del cine, en su recepción y especialmente, en la mirada de las mujeres, consideradas espectadoras en función de las necesidades del género, lo cual hace que su trabajo pueda ser considerado, incluso, pionero del concepto femenino de la mirada (Kuhn, 1994, 11-12).

EMILIE ALTENLOH: SOBRE LA SOCIOLOGÍA DEL CINE. LA EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y LAS CLASES SOCIALES DE LOS ESPECTADORES (1914)¹⁵

“La presente obra trata del cinematógrafo”, es la frase categórica con la que inicia Emilie Altenloh su libro *Sobre la sociología del cine. La empresa cinematográfica y las clases sociales de los espectadores* de 1914. Ya desde esa época Altenloh hace hincapié en los cambios radicales producidos en la cinematografía en el contexto de los progresos tecnológicos y la vida cultural, al grado de convertirse no sólo en un complemento natural de las prácticas cotidianas, sino también en un instrumento de poder en la vida de principios del siglo xx. Desde su aparición y durante su desarrollo, los cambios no han dejado de generarse, en la forma y en la organización de la producción cinematográfica, incluso, el significado de ese invento se estaba reconfigurando día a día sin encontrar aún su estructura definitiva, sin imaginarse que un siglo después aún seguiría en transformación.

256

De ahí la necesidad de analizarlo desde la mirada sociológica e histórica que se aborda en este ensayo, con la finalidad de poner en relieve sus investigaciones y al mismo tiempo, ponerlas en perspectiva desde el presente. Todo ello, desde los dos aspectos principales a partir de los cuales, Altenloh, estructuró su investigación. En primer lugar, desde el punto de vista de la producción, condicionada por la “naturaleza del producto”, es decir, los propios filmes; en segundo, desde el punto de vista del consumidor y de las audiencias.

Altenloh explicó su metodología de investigación y algunas de sus limitaciones, como por ejemplo el poco material impreso del que se disponía sobre el tema, lo cual resolvió mediante la indagación acerca de las experiencias particulares y con el análisis de estadísticas sobre la frecuencia de asistencia a las

¹⁵ Las palabras y frases entrecomilladas tratan de respetar el sentido literal que usó Altenloh en su texto original. Se aclara que para la exposición de su trabajo se cotejaron dos textos: el original, escrito en alemán en 1914, traducido con la ayuda de Inteligencia Artificial y la traducción al inglés del 2001 publicada en la revista *Screen*. Traducción libre de la autora.

salas durante dos meses de verano y dos de invierno, estadísticas que le fueron facilitadas por los cuatro propietarios de cines que ya se mencionaron.

La investigadora realizó su trabajo de campo en la ciudad industrial de Mannheim, que tenía entonces 204 000 habitantes (Diederichs, 2001, 217). Ahí aplicó una encuesta en la que intentó establecer la conexión entre la estratificación social de la población y los intereses culturales y de ocio de los encuestados. Para ello realizó también, tanto entrevistas directas como un cuestionario escrito, en el que, entre otras preguntas, indagaba acerca de la edad, sexo, profesión, profesión del padre, lugar de nacimiento, tipo de escuela a la que había asistido y la frecuencia con la que el entrevistado o entrevistada asistía a teatros, conciertos, conferencias o espectáculos de variedades. En especial, preguntaba a las personas sobre la frecuencia con la que visitaban las salas de cine -si es que lo hacían- y si iban solas o acompañadas; por qué asistían al cine y cuándo lo preferían hacer, si en días laborales, o fines de semana y el horario; si permanecían durante todo el programa en la sala. También les preguntó qué género les gustaba más, es decir, drama, cine có- 257 mico, escenas de la naturaleza; qué les había causado mayor impresión, y una pregunta muy precisa, si alguna de esas impresiones había tenido que ver con el cine como arte.

Cabe mencionar que, al mismo tiempo, otra investigadora alemana, Else Biram, se encontraba realizando una encuesta similar sobre el interés en las artes visuales y el consumo urbano del arte, lo que le permitió a Altenloh establecer un paralelismo y complementar sus resultados (1914, 2).

Se puede suponer que recogió sus resultados entre mediados de 1911 y mediados de 1912. Obtuvo un total de 2400 respuestas, con las que comprobó que realmente existía un amplio interés por los espectáculos cinematográficos, en especial por parte de los trabajadores y de las mujeres que, a su juicio, dieron las respuestas más completas. Los lugares donde obtuvo sus datos fueron instituciones profesionales, escuelas y otras organizaciones. Advierte que sus datos estaban incompletos en lo que se refiere a personas de clase alta, estudiantes, intelectuales o militares, pero afirma que la información sobre las personas de clase trabajadora y sobre las mujeres era más amplia y concluyente, lo que le permitió hacer comparaciones (Altenloh, 1914, 3). En todo caso, es

indiscutible que para la época sin contar con los instrumentos tecnológicos que tenemos hoy en día, fue una labor titánica.

EMILIE ALTENLOH: INTERPRETACIONES SOCIOLÓGICAS SOBRE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Enseguida se comentan los datos más relevantes de este importante primer estudio sobre la sociología de la industria cinematográfica.

CONFIGURACIÓN Y DESARROLLO DEL FENÓMENO FÍLMICO

Cuando Altenloh habló de producción cinematográfica, la investigadora pensó en todas las dimensiones del tema, incluso en la tecnología, de la que también analizó sus implicaciones sociológicas. Estuvo al tanto de los avances tecnológicos que tuvieron que ver con el cine, y reconoció, tanto los antecedentes de los hermanos Lumière, como su mérito por reunir los inventos individuales y popularizar el cinematógrafo. Lo mismo, reconoció a los fotógrafos estadounidenses y europeos que ya habían experimentado con la imagen en movimiento, es el caso de: Eadweard Muybridge (1830-1904), Otto Anschütz (1846-1907), Étienne Jules Marey (1830-1904) y Thomas Alva Edison (1847-1931). Su interés por la tecnología nos permite ver cómo es que cada uno de los inventos realizados formó parte de la carrera científico-tecnológica de entonces y la forma en que se incorporaron a la vida diaria. Si con el teléfono y el ferrocarril las distancias se acortaron, con el cine los espectadores se transportaron a otros mundos y tuvieron otras vidas.

Una de sus observaciones fue la implicación tecnológica en la experiencia visual de los espectadores al mencionar que las imágenes aparecían cada vez con menos parpadeo; fue importante, explicó, porque la naturalidad hacía que aumentara la ilusión de realidad. Y con ello, como sabemos, las emociones y vivencias a través del cine, adquirieron matices distintos a la hora de tener una experiencia fílmica, tan notable fue el efecto, que las discusiones atravesaron el ámbito de la moralidad, la conciencia y la ideología. Lo que se confirma en un balance realizado por Jean Epstein en 1947 que se refirió a estos primeros tiempos del cine:

Todavía en los años 1910 a 1915, ir al cine constituía un acto un poco vergonzoso [...] ;Pero cuántos moralistas, incluso no-creyentes, sostienen ruidosamente que el cine es una escuela de embrutecimiento, de vicio y de crimen! Ahora bien, en términos cristianos, ¿qué es decir esto si no que las fantasmagorías de la pantalla están inspiradas por el demonio para el envilecimiento del género humano? (2014, 7-8).

Otros aspectos que llamaron su atención fueron: la proyección en la pantalla en un espacio amplio porque se facilitaba que los asistentes a la sala tuvieran libertad de movimiento. Y la oscuridad como uno de los principales atractivos para el espectador en un momento en que se discutía si proyectar o no, en salas luminosas. Recordemos que los hábitos dentro del espectáculo cinematográfico apenas se estaban construyendo, el guardar silencio en las salas, comer golosinas y apagar la luz, fueron convenciones que se configuraron poco a poco.

Para Altenloh, fue el público el que día a día dio forma a las prácticas de asistencia que aún conservamos en la actualidad. Menciona París, como el lugar reconocido por la versatilidad de sus espectadores y por su gusto por el cine- 259matógrafo, el sitio en el que se popularizaron los hábitos de ver cine. En ese país, destaca Altenloh, a diferencia de otros, no surgieron reacciones negativas al espectáculo cinematográfico, incluso, ahí, el Estado no ejerció censura a gran nivel, a diferencia de la misma Alemania, caso que ella conocía bien.

El siguiente aspecto que abordó es el de las temáticas de las películas y la manera en que el gusto del público se transformó, dando lugar a nuevos géneros que transitaron de las escenas cotidianas a tomas de la naturaleza, de imágenes fantásticas a películas históricas y humorísticas, hasta la aparición del que para ella fue el primer drama sensacionalista moderno, la *Esclava blanca* (1910),¹⁶ o “trata de blancas”. Esta película danesa de August Blom sobre la trata de mujeres provocó un cambio de rumbo cultural y de los programas cinematográficos en toda la industria. Comenta que dicha película se clasificó como “cine social”, el cual poco a poco capturó el interés de “toda clase de personas” (Altenloh, 1914, 9).

¹⁶ *Den hvide slavehandel* (1910) <https://www.imdb.com/title/tt0001258/>

Estamos hablando de una época en la que continuaban los efectos de la revolución industrial en las actividades cotidianas, en el nivel de vida, en los hábitos de consumo, en las formas de organización social y por supuesto, en los intereses económicos y políticos. Ante la vorágine que se vivía, las novedades eran necesarias para un público lleno de curiosidad, de ahí que la empresa cinematográfica y la investigación científica llegaran a reforzarse mutuamente por lo que muchas expediciones fueron sufragadas por estas empresas que enviaban a los científicos acompañados de operarios calificados para registrar lugares y paisajes desconocidos. El público, como Altenloh comprobó con sus cuestionarios, gustaba de ver tales filmes, se emocionaba con ellos, y poco a poco incorporó, incluso, roles y estereotipos observados en la pantalla a sus vidas. En este contexto apareció el *star system*, cuyas vidas de los actores y actrices se convirtieron en modelos a seguir.

260

La organización industrial del cine, tal como fue puesta a punto en hollywood desde fines de los años 1910, apuntaba ante todo a producir un beneficio máximo para los inversores. Según una lógica clásica en la economía capitalista, esto, con miras a generar beneficios superiores, condujo a aumentar el costo de los productos (los films). De esta lógica económica participa en primer lugar la *star* (la “estrella”), que es la atracción principal, supuestamente irresistible del film donde aparece, y según esa misma lógica con todo rigor puede hablarse del un *star system*. No obstante, como ocurre por lo general en la sociedad industrial, esa lógica económica se refuerza con una lógica simbólica: la *star* está dotada de un aura propia, que no coincide únicamente con su “valor de cambio”; supuestamente tiene una calidad de ser -o, por lo menos, una calidad de imagen- literalmente excepcional, que a cada una de sus apariciones (en los films y fuera de ellos) da un valor singular. En este sentido la *star* es [la] representante insuperable de la sociedad (y del momento histórico) que la produce (Aumont & Marie, 206).

La autora observó que la elevada comercialización de películas extranjeras de países como Francia, Italia o Estados Unidos fue consecuencia de la baja producción cinematográfica alemana en ese momento. Lo que corrobora con estadísticas de los estrenos presentados de agosto a octubre de 1912, que

corresponde a la temporalidad de su investigación. La preferencia del público eran los dramas americanos, italianos, comedias francesas y las “escenas de naturaleza francesas” (Altenloh, 1914, 11).

Sus comentarios no se quedaron en la mera descripción al analizar los contenidos de la producción internacional, pues observó que los estadounidenses estaban creando dramas cinematográficos a su gusto, deslindados de los modelos franceses. Con ello deja ver el nacimiento de las cinematografías nacionales preocupadas por fortalecer las culturas y a los Estados-nación, así como el aprovechamiento del cine para establecer vínculos sociales. El estilo alemán en la cinematografía se caracterizó por su emotividad sentimental con matices patrióticos. Recordemos que esto ocurría justo en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial.

ORGANIZACIÓN ECONÓMICA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA

La socióloga alemana se mostró maravillada con la empresa cinematográfica como proceso económico, pues lo que en el siglo anterior el proceso de industrialización había sido un largo camino, en este caso, en menos de 20 años se pasó de pequeñas fundaciones privadas a las sociedades anónimas y más adelante a la creación de *Trusts*. Este tipo de empresas surgió a fines del siglo XIX, con el fin de controlar un sector económico con diversos fines monopólicos para ofrecer finalmente las películas al consumidor, es decir, al espectador de cine.

Otro momento clave fue la disputa entre el teatro de vodevil y el cine, ya que si bien este último empezó de forma ambulante, fue ganando terreno, al punto de que en ocasiones los propietarios de los teatros intercambiaron sus repertorios de cómicos, acróbatas y teatro de variedades, por proyecciones cinematográficas. Más adelante, con la creación de salas permanentes, surgió la figura del “intermediario”, explica Altenloh, devenido en lo que hoy conocemos como distribuidor de cine, es decir, un comerciante que compraba las películas y alquilaba las salas. Aun cuando en un primer momento pudieron ser considerados el eslabón más débil de la cadena productiva debido a que tenían que dejar depósito por las películas alquiladas, poco a poco fueron

acumulando un considerable capital que les permitió comprar nuevas cintas con mayor regularidad.

En un principio cada uno de esos sectores (producción, exhibición y distribución) tenía intereses particulares, lo que generó disputas entre ellos, por lo que ponerse de acuerdo y unirse para defender la naciente industria como un sólo grupo fue una tarea difícil. Las empresas productoras, denominadas “fábricas cinematográficas” -mismas que de forma poética conocimos como “fábricas de sueños”-y que desde el punto de vista de Altenloh tuvieron la base financiera más amplia, fueron también las que tuvieron la mayor influencia. Entre las más conocidas, que tomó en cuenta para su estudio, estaban: Pathé, Gaumont, Messter y Edison.

262

En el estudio de Emilie Altenloh, la tecnología y la ingeniería de los aparatos, producto de los avances científicos, junto con el desarrollo de las empresas y la incorporación paulatina de nuevas ramas a la industria, estuvieron ligados; lo mismo que la manera en que las grandes empresas absorbieron a las pequeñas, fueron parte de un mismo fenómeno. Con todo, consideró que el cine era un producto demasiado diferenciado como para ser producido en serie (Altenloh, 1914, 16). En ese sentido la producción de películas clase B, un cine comercial que repetía historias y modelos, realizado en un breve lapso y con bajo presupuesto, que se realizaría en Hollywood desde mediados del siglo xx rebasó su imaginación, más no la claridad de sus observaciones, que también se refirieron a la necesidad del público de ver y esperar, de forma permanente, nuevos éxitos, lo que creó un ejército de actores, directores y guionistas. El mismo que hoy existe y que si acaso se ha transformado en estos más de 120 años desde la aparición de cinematógrafo como una industria ligada a las transformaciones del capitalismo, y del cambio tecnológico y social.

Los monopolios se fueron configurando poco a poco, secundados con las revistas especializadas que trataron de generar un sentimiento a favor de la monopolización del mercado cinematográfico. También se formaron sindicatos, cooperativas de distribución, entre otras organizaciones. En Alemania, la autora relata que, a fines de 1912, la mayoría de las empresas, con excepción de Pathé y algunas más pequeñas, se unieron en torno a un convenio a partir del cual se formó la “Asociación libre de fábricas de películas cinematográficas”.

Con él se amenazaba con boicotear a cualquier propietario de salas que no le comprara películas a la Asociación (Altenloh, 1914, 17).

En cada una de sus reflexiones su preocupación sociológica sobre el público estuvo presente, cómo se comportaba y cómo se iba conformando lo que hoy conocemos como cultura cinematográfica. Por ejemplo, menciona que los asistentes no eran particularmente exigentes en cuanto a la calidad de las películas, pero sí respecto a la comodidad de las salas, pues indudablemente preferían los cines mejor equipados a los “primitivos”, como los nombra. La diferencia entre ambos obviamente era abismal, entre un cine de Berlín y uno de suburbio eran muy distintas las condiciones; en el primero, artistas de renombre llegaron a realizar los diseños de interiores. Las cómodas butacas tapizadas sustituyeron a los bancos de madera y a las sillas alineadas, y el guardarropa, el vestíbulo y las salas de refrescos, estaban pensados para responder a las exigencias de los nuevos espectadores. Menciona que con esa transformación y refinamiento, con sus palcos y sus “estrenos”, el cine conquistó a la “alta sociedad”, lo que dos años antes, en 1910, hubiese sido imposible (Altenloh, 1914, 19). Los precios de los palcos de las nuevas salas de cine llegaron a ser tan elevados como los de los teatros, lo mismo que “ir al cine” como ritual de convivencia y socialización se volvió tan aceptado socialmente como asistir al teatro o a la ópera.

En el caso de la música de cine, ésta tuvo su propio proceso. Su calidad, observa la socióloga alemana, estuvo ligada al refinamiento del decorado exterior de la sala. Cuenta también que el gramófono y el orquestón fueron sustituidos por un pianista acompañado del armonio, y que para ese momento, en casi todos los teatros medianos y grandes se podía encontrar una banda musical. El objetivo era “ilustrar la película”, acercando al espectador desde un ángulo distinto a la imagen para hacer resonar sus sentimientos, dice la autora. Con la música, las sombras mudas adquirieron elocuencia. Por su parte en los pequeños teatros de provincia, el “recitador”, como lo llama, ocupaba ese lugar explicando cada cuadro de forma original. Como nota al margen Altenloh explica que ante el alto costo de la decoración de las salas y de los músicos, el pequeño capitalista fue quedando fuera, pues los gastos de capital circulante eran cada vez más altos.

Finalmente, la autora concluye este apartado con el tema de la censura, que fue lo único que pudo unir a los tres grupos de empresarios mencionados -productores, distribuidores y exhibidores- cuando tuvieron que oponerse al Estado, con el apoyo de la prensa especializada, ante la prohibición de ciertas películas. Fundaron el Comité de Agitación de la Prensa Comercial Cinematográfica, que reunió un considerable fondo de agitación gracias a las contribuciones de periódicos, fábricas de películas, empresas de distribución y teatros. A su vez, abrieron una oficina jurídica para interponer demandas administrativas contra actos de censura que, tras ser examinados por un comité (dos abogados y dos profesores de educación superior), se consideraran injustos.

El diseño industrial a gran escala fue la consecuencia principal en la transformación de la “naturaleza del producto” (Altenloh, 1914, 23). Momento que podemos considerar como el nacimiento de la industria cinematográfica tal como la conocemos en sus estructuras principales.

264

CUANDO “EL PRODUCTO” DEJÓ DE SERLO PARA CONVERTIRSE EN FILM¹⁷

Altenloh clasificó los filmes, a los que nombró “representaciones”¹⁸ en: dramas, comedias, cuadros sonoros y “grabaciones de la naturaleza”, es decir, paisajes y vida silvestre, al igual que noticias sobre adelantos médicos y filmaciones científicas que exponían experimentos. Actualmente esa clasificación corresponde a lo que hoy conocemos como cine de ficción y cine documental. Cabe destacar que si bien este último término fue difundido en 1926 por John Grierson¹⁹

¹⁷ “De la palabra inglesa *film*, que significa película -especialmente cinematográfica- se extrajo la palabra francesa que designa, desde los orígenes del espectáculo cinematográfico, al espectáculo registrado en esta película. Las estructuras industriales de la producción impusieron, además, casi universalmente, clasificaciones y jerarquías que restringen en la práctica el uso crítico de la palabra a las obras de ficción de largometraje” (Aumont & Marie, 2006, 98).

¹⁸ “[Término] utilizado en contextos numerosos y variados, la palabra designa siempre una operación por la cual se reemplaza algo (generalmente ausente) por otra cosa que ocupa su lugar. Este símil puede ser de índole variable: una imagen (representación pictórica, fotográfica, cinematográfica), una actuación en una escena (representación teatral) etcétera [...]” (*Ibid*, 190).

¹⁹ Cineasta y teórico británico.

(1898-1972) en un artículo publicado en el *New York Sun*,²⁰ cuando se refirió a *Moana*,²¹ Altenloh realizó una clasificación muy clara en su estudio más de una década antes cuando habló de las “grabaciones de la naturaleza” y de las “filmaciones científicas”.

Lo mismo, explicó la división del trabajo y los nuevos roles de quienes participaron en la construcción de esa “Fábrica de sueños”. Altenloh teorizó sobre cada aspecto que analizó. En esa sección, mencionó la necesidad de reaprender conceptos utilizados en la creación poética y literaria, cuando se refirió al trabajo del director, actor y escritor, si se deseaba comprender el desarrollo de una obra cinematográfica. La razón es que cada uno de ellos pasó a formar parte de un gran aparato industrial en donde su trabajo se integró a un todo, de manera que, para que la industria no se paralizara, cada uno debía cumplir su función.

El guionista ya no era un artista que producía libremente cuando sus ideas estaban maduras sino que, una vez convertido en guionista de cine, su trabajo se integraba a algo más amplio. La exigencia de mano de obra, por lo tanto, era mayor, incluso los trabajos y roles se desplazaron, pues la función del escritor se llegó a fundir con la del director, hasta el punto de que ambas actividades llegaron a ser realizadas por una sola persona. De igual modo en que los directores y actores debían trabajar juntos de la manera más eficaz posible.

265

A pie de nota, la autora da una referencia que pone en perspectiva la manera en que el cine fue adquiriendo legitimidad como obra de arte. Se trata del Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas firmado en 1908, al que dos años después, el 22 de mayo de 1910, se incorporaron las grabaciones cinematográficas, equiparadas a las obras escritas con la misma protección (Altenloh, 1914, 25).

Las nuevas formas de organización y de producción, se hicieron patentes en todos los ámbitos que tuvieron que ver con este tipo de actividad creativa. Para explicarlo hizo uso de comparaciones entre lo que sucedía en Alemania

²⁰ Grierson, J. (1926, 8 de febrero). *New York Sun*.

²¹ Dirigida por Robert Flaherty, película filmada en Samoa que muestra la vida cotidiana, rituales y costumbres de la población local. https://www.imdb.com/video/vi3292185369/?playlistId=tt0017162&ref_=tt_ov_vi

y otros países, en su caso, Francia fue su referente inmediato, ya que, como mencionó con anterioridad cuando describió la configuración de ciertas prácticas culturales, en el caso de los franceses, el origen de las ideas de donde surgieron los argumentos provino del público (Altenloh, 1914, 25). Mientras que en Alemania, los escritores en los primeros tiempos se mantuvieron al margen de ese desarrollo, hasta más adelante, que lo mismo que los poetas, se pusieron al servicio del cine, probablemente, por la escasa remuneración de los borradores. Esto cambió en 1912, cuando la Asociación de Escritores Alemanes recomendó a sus miembros que proporcionaran al cine material para elevar su nivel. Entre los nuevos aliados se encontraron dramaturgos como Arthur Schnitzler (1862-1931), admirado por Freud; Gerhart Hauptmann (1862-1946), ganador del Premio Nobel en 1912, quien inauguró el movimiento naturalista en la literatura alemana y el drama social como género literario; Hermann Sudermann (1857-1928), entre otros.

266 El primer fruto del nuevo vínculo entre arte e industria, nos dice Altenloh, fue el drama *El Otro* (1913)²² escrito por Paul Lindau. Entre los escritores modernos que vieron en el drama cinematográfico un nuevo género está el escritor Stephan Zweig (1914, 27). Como hoy sabemos, el cine pasó a otro nivel y la autora no dejó de preguntarse cuestiones que serían interrogantes por décadas: ¿es posible que una obra literaria pueda transmitir los afectos y sentimientos sin los matices del lenguaje escrito?, ¿la gestualidad en el cine puede ser un medio de expresión lo suficientemente sutil como para prescindir de las palabras?, ¿podría ser el gesto un medio de expresión más perfecto que el lenguaje?

A la autora le preocupaba que no se recurriera a las palabras, y que fuera únicamente la exageración de los gestos en las expresiones faciales, la que intentara transmitir la psicología de los personajes y los claroscuros emocionales. En general los elementos que los actores, originalmente de teatro, tuvieron que aprender e incluso crear para el cine, se perfeccionaron a través del tiempo. A la vez que hubo actores que no eran conocidos en el teatro, pero que se hicieron famosos como actores del nuevo arte.

²² *Der Andere* (1913), Dir. Max Marck. Clasificado como un *thriller* psicológico.

Como la socióloga alemana expuso, en el cine entraron en vigor nuevas leyes dramáticas e incluso una nueva relación entre los actores y el público, pues no hay aplausos, ni una confrontación con el espectador. A su vez, los actores se encontraban constantemente en el límite, si se ceñían demasiado a la técnica teatral, corrían el peligro de perjudicar la filmación y el espectador podía quedarse con la desagradable sensación, dice ella con humor, de estar sentado frente a un sordomudo que intenta comunicarse. Mientras, por su parte, la presentación cinematográfica tenía posibilidades que únicamente, desde su campo, podía llevar a la perfección, la llamó “plástica expresiva” en la que existía un “lenguaje del movimiento”, que buscaba comunicar con todo el cuerpo. Actividad, en ese tiempo, apenas reconocida (1914, 32).

Otros ejes de discusión entre escritores, críticos y la propia Emilie Altenloh, giraron en torno a la comprensión del proceso por el cual se gestaba el gusto y la lentitud natural de asimilación de cosas nuevas, por ejemplo, por su esencia netamente moderna, la comparación entre arte y drama escénico ponía al cine en otros parámetros: “La imaginación del poeta todavía viaja en diligencia, mientras que la imaginación del técnico ya ruge en avión”, dijo el escritor y poeta Friedrich Freksa (1882-1955) citado por la autora; cuya obra *Sumurun* fue llevada al cine en 1910 por Max Reinhardt (1873-1943) y en 1920 por el director y actor, Ernst Lubitsch (1892-1947), cuyo reparto contó con la actriz polaca de moda, Pola Negri.²³

De este ambiente cultural, de dudas y posicionamientos, se desprendió una encuesta realizada por una revista internacional sobre la pregunta: ¿es el drama cinematográfico una obra de arte?, la cual obtuvo distintas respuestas a favor y en contra (1914, 30). “Estira y afloja” que tuvo matices políticos que se pueden comprobar con el panfleto difundido por la Asociación de Trabajadores Escénicos Alemanes, que se posicionó firmemente en contra del cine (1914, 31). La autora no menciona el nombre de la revista referida, sin embargo es claro que el tema del cine como arte fue un debate que circuló en el ambiente, cabe recordar *El manifiesto de las Siete Artes* escrito en 1911 por el poeta y crítico

²³ https://www.imdb.com/title/tt0011742/?ref_=vp_close

cinematográfico Ricciotto Canudo (1877-1923), considerado el primer manifiesto del cine, a partir del cual este fue reconocido como la síntesis del arte total, “el epicentro y posible culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música” (Canudo en Romaguera, 1993, 14), y por lo tanto, el Séptimo arte, nombre acuñado y difundido gracias a él.

Todos estos cambios trajeron una reconfiguración de la industria del espectáculo, por lo que los altos salarios de los actores y la necesidad de generar estrenos hicieron que la mano de obra creciera enormemente, como consecuencia, algunos teatros tuvieron que cerrar por la competencia con el cine. Tal situación provocó que los actores que no se pudieron integrar a esta nueva industria se quedaran sin trabajo y que surgiera un proletariado de actores con condiciones económicas más precarias que las de cualquier trabajador industrial, pues se les contrataba por la “representación de una obra” (1914, 33), es decir, por proyecto, tal como sucede hoy día, sin prestaciones ni seguridad laboral.

268 Dadas las necesidades y las características de este tipo de industria, la fuerza laboral se concentró en las ciudades, pues sólo en un lugar así era posible encontrar el tipo de trabajo que se requería: la mano de obra altamente calificada, es decir, los artistas; y el elemento fluctuante del proletariado, los actores.

Hay otro tema que a lo largo de su investigación Emilie Altenloh tocó con frecuencia como observadora de la realidad política, social, cultural y científica: el de la función educativa del cine. En esta actividad participaron los reformadores del país, y a decir de la socióloga cifraron esperanzas. Nos referimos a la “fotografía de naturaleza”, hoy entendida como el documental científico que tuvo entre sus objetivos transmitir, por ejemplo, el vuelo de las aves, el comportamiento de los animales, o, incluso, intervenciones quirúrgicas como las filmadas entre los años de 1896 y 1898, por médicos de Rusia, Polonia y Gran Bretaña (León, 2008, 12). Fue un tipo de fotografía cinematográfica que se filmó en cortometraje, al igual que los noticieros cinematográficos que durante unos minutos, antes de que empezara la función, llevaban a los espectadores a conocer ciudades y lugares lejanos e informaban a manera de diario periodístico sobre acontecimientos de todo el mundo.

Los dueños de las “fábricas cinematográficas” invirtieron en este tipo de cine porque le daba reputación a su empresa, pues no generaba realmente

ganancias por su costosa factura. También fue una moda entre las clases dirigentes y las clases altas, filmar su vida, o como lo expresó ella, “añadir ilustraciones a sus memorias”. Sobre este tema, recuerda la manera en que la empresa Gaumont filmó un contrato con una compañía de ferrocarriles inglesa para habilitar un vagón como laboratorio y tener la película completa de las celebraciones de la coronación de Jorge V de Inglaterra en 1911 (1914, 36). Lo mismo sucedió en otros países como es el caso de México, en donde el historiador Aurelio de los Reyes muestra que una de las peculiaridades de las películas tomadas por los camarógrafos franceses en nuestro país fue, “halagar la vanidad de la gente”:

Entre las películas encaminadas a explotar el ego, figuraban las de Porfirio Díaz. Los concesionarios Lumière hicieron saber que el invento fue admirado por destacados gobernantes, la reina Isabel de España y el presidente Félix Faure de Francia. Díaz, tal vez con la intención de equipararse con ellos, se dejó retratar en diversas actividades: en coche, con sus ministros, en Chapultepec. Para no defraudarlo, algunos programas combinaban sus películas con las de Nicolás II de Rusia y el presidente Fauré (1996, 25).

269

De cualquier modo la autora siempre lanzó una alerta, pues el uso del cine, tanto en la educación como en el esparcimiento, advirtió, podía ser peligroso para la cultura.

MARCO JURÍDICO, CENSURA Y AGUJEROS NEGROS

Este tema es particularmente interesante en el trabajo de Altenloh porque muestra el proceso de reflexión y apropiación que se generó en torno a la función social y colectiva del cine. Pasó de ser una empresa privada de un pequeño grupo de personas, a, como se mencionó en un folleto publicado por la empresa Gaumont: “ser propiedad común de todo el mundo” (1914, 39), es decir, un asunto público, por lo tanto, mucho más que un simple negocio. Como era de esperarse, inició un fuerte debate en torno a la manera de legislar, con el fin de considerar las exigencias éticas y estéticas que este medio, mucho más que cualquier otro, requirió en ese momento. Los empresarios privados

consideraron muy duras las medidas del gobierno y buscaron la manera de atenuarlas, pero lo cierto es que no resultó fácil ponerse de acuerdo.

Una problemática que se desprendió de estas discusiones fue el de la censura, “una institución tan lamentada como deseada”, describió la autora, a la cual dedicó una parte de su estudio. El caso al que se refirió fue Prusia, en donde la reglamentación de la censura se desarrolló en etapas y tuvo distintas aristas.

El primer documento que se firmó en 1911, ante la insistencia de profesores y educadores, fue un decreto ministerial que estipuló que todas las películas tenían que presentarse 24 horas antes para su revisión, previamente a ser proyectadas. Los inconvenientes pronto se dejaron ver, las películas se censuraron en cada ciudad y las opiniones de los funcionarios encargados no siempre coincidieron.

De tal diversidad de sentencias, resultaron pérdidas económicas, lo que reclamó una censura imperial uniforme, explica Altenloh (1914, 40). La falta de una política común provocó que los empresarios usaran una serie de argucias para evadirla, de modo que las películas que se prohibían en Berlín, se volvían a presentar en provincia y a menudo se estrenaban ahí. Una medida más que provocó numerosas protestas por parte de los empresarios, fue que en determinado momento las Asociaciones de la juventud y de los profesores prohibieron totalmente la asistencia de los niños a las salas de cine. Lo que trajo una vez más a la mesa de discusión la naturaleza del cinematógrafo, en tanto que debía entenderse como entretenimiento y no como herramienta educativa (1914, 43).

270

EMILIE ALTENLOH: ESPECTADORES EN LA SALA OSCURA

Como observamos hasta este momento, la transformación de los asistentes a la sala de cine en “espectadores”, es un tema que se encuentra latente en toda la obra de la autora, lo mismo que las relaciones internas que se fueron generando a partir del acto colectivo de asistir a ver una película. En las siguientes líneas, se sigue el hilo de sus descubrimientos y reflexiones en este sentido,

los cuales nos permiten entender, justamente, el momento en que se dio el salto hacia esta transformación y la configuración de las relaciones y vínculos que se generan para que esto suceda.

EL CINE Y OTROS ESPECTÁCULOS

En esta sección, la autora profundizó en la manera como el cine afectaba la vida de los individuos de acuerdo a sus características socio demográficas, utilizó categorías basadas en el estrato social, grupo de edad y género. Para ello se remitió a la frecuencia de asistencia y al interés, mayor o menor, por las “representaciones cinematográficas”, es decir, los filmes, en comparación con otros intereses como el teatro, los conciertos, la asistencia a conferencias y las bellas artes.

Para determinar el real interés por el cine, la autora consideró como una condición importante el que las poblaciones tuviesen salas cinematográficas como único entretenimiento o si contaban con otras opciones de esparcimiento. En el poblado donde desarrolló su estudio, Mannheim, por ejemplo, el público se contentaba, para pasar su tiempo libre, con el Teatro de la Corte, con tres salas especializadas, con alguna feria o fiesta pública y con los cines ambulantes que ocasionalmente llegaban, aún cuando las condiciones técnicas de las exhibiciones no eran las más adecuadas.

Como se dijo anteriormente, las posibilidades que trajo el cinematógrafo generaron nuevas necesidades. El incremento paulatino en el número de salas, directamente vinculado al surgimiento de nuevos géneros, es un ejemplo. Altenloh relaciona ese hecho con el *drama sensacionalista* como se definió en su momento, el cual más adelante se convertiría en *melodrama*, que supuso un giro drástico en la exhibición de películas, pues al mismo tiempo que el género se afianzó en el gusto del público, las salas de cine, de ser estrechas y aburridas, pasaron a ser edificios lujosos y confortablemente amueblados (1914, 50). Lo que implica con esta observación es que el público se conectó con las historias y al mismo tiempo el éxito e interés que suscitaron, devino en el desarrollo del sector de la exhibición.

Para la autora ese fue el momento decisivo para entender la posición que alcanzó el cinematógrafo, lo que hizo que se conquistaran estratos sociales más

altos. Dejó de ser una diversión para las clases bajas, a donde los asistentes de otros estratos sociales iban de incógnitos, para volverse un acontecimiento social al que no mucho tiempo después, se iría sumando el glamour y la parafernalia propios del cine. Comenta que una forma visible de percibir ese cambio fueron los carteles luminosos con títulos sensacionalistas que aparecieron para anunciar los estrenos.

Explica que en las pequeñas ciudades de provincia el crecimiento fue paulatino, en Mannheim, de los dos teatros que había, uno desapareció y el otro se convirtió en sala de cine, además se fundaron 11 nuevos, todos en los últimos tres años²⁴ (1914, 50). Y al igual que en Berlín, si bien al principio asistían principalmente obreros, poco a poco se puso de moda y empezó a asistir todo tipo de público.

272 Los rasgos de los espectadores de clase trabajadora y sus hábitos culturales los describió como propios de personas con medios económicos limitados que muy probablemente habrían terminado con su salario antes de acabar la semana. Para la gran mayoría, el cine era considerado su esparcimiento dominical, tanto en los suburbios como en los lugares a los que acudía la burguesía en el centro de la ciudad. Asistían con traje de domingo, con lo que concluyó que si existían los medios económicos, la gente estaba dispuesta a pagar un poco más por la comodidad y por la posibilidad de socializar de forma más apropiada (1914, 53).

Entre otros motivos de asistencia al cine, según sus cuestionarios, estuvieron el aburrimiento, la inactividad e incluso el mal tiempo. Las obras teatrales y los conciertos no fueron considerados como contrapuestos al cine en tanto que, a decir de la autora, asistir a uno u otro espectáculo correspondía a estados de ánimo distintos. Más aún en el caso de las conferencias.

El precio de entrada desempeñó un papel importante en las preferencias de los nuevos asistentes, pues con la misma cantidad que se conseguía un cómodo palco en el cine, en el teatro implicaba un asiento mucho más económico. De modo que la gente asistía al cine varias veces por semana, gastando lo que

²⁴ Es decir entre 1909 y 1912, la temporalidad en la que se realizó la investigación.

le costaría una visita al teatro una o dos veces al mes. La razón de no estar atado a un horario, comentó ella, también resultó muy conveniente (1914, 55). Recordemos que en sus primeras épocas las personas entraban y salían de las salas aun cuando la función estuviera corriendo.

Finalmente concluye que tanto el cine como sus visitantes fueron producto de su época, y en el propio devenir del tiempo configuraron conductas de personas permanentemente ocupadas, con cierta inquietud nerviosa, tensas, que ni cuando deseaban relajarse podían dejar la prisa, en otras palabras, la síntesis de los hombres y mujeres modernos. Así, el cine gustaba porque ofrecía un breve lapso de distracción y diversión que no implicaba gran esfuerzo ni concentración, a diferencia de un drama teatral, una obra de arte o una pieza musical; en el caso del cine, el espectador se encuentra envuelto en la rápida sucesión de acontecimientos y de las cosas más diversas, se deja ir, y gracias a ello se libera del aburrimiento. Lo que corresponde a las necesidades de una amplia masa, comenta (1914, 56).

Los contenidos los abordará en el siguiente apartado, sin embargo nos adelanta algunos aspectos fundamentales que abonan a la popularidad del cinematógrafo, estos son: el tratamiento de las cuestiones sociales o los dramas que describen la lucha que tienen las mujeres entre sus instintos sensuales, naturales y femeninos, y las convenciones sociales que las obligan a reprimirlos. Este dilema lo ejemplifica con la historia de una joven prostituta que espera que surja la posibilidad de casarse con un hombre que bien puede proceder tanto de un estrato social superior o inferior. Ejemplo que nos habla de la dureza de la moralidad de la época, influenciada por la moral cristiana y el protestantismo.

273

EL PÚBLICO Y EL CINE

Emilie Altenloh hizo un esfuerzo por tomar en cuenta todos los grupos sociales que configuraron el público: niños, jóvenes; hombres y mujeres de los distintos estratos sociales, aún cuando precisó que los niños dependían de sus padres, de la educación recibida y del estrato social del que formaban parte.

Según las observaciones de la autora en su momento, resultaba extraño encontrar a alguien que hubiese asistido a teatros, conciertos, conferencias, vodeviles o circos y nunca al cine, en tanto que éste satisfacía “el hambre de

sensaciones” y de proporcionar algo diferente a lo habitual en la vida cotidiana. Incluso en mayor medida que el teatro, pues lo que anteriormente quedaba en la imaginación, en el cine las personas se acercaban de forma tangible a la experiencia de “cabalgar por la estepa, o a la huída de un criminal por los tejados” (1914, 59). En el balance mencionado con anterioridad, realizado por Jean Epstein la rivalidad con otros medios o entretenimientos continuó, el caso del libro es importante de mencionar:

Rival de la lectura, el espectáculo cinematográfico no es seguramente incapaz de superarla en influencia. Se dirige a una audiencia que puede ser más numerosa, más diversa que un público de lectores, pues no excluye a los semi letrados, ni a los iletrados; pues no se limita a los usuarios de ciertas lenguas o de ciertos dialectos; pues comprende incluso a los mudos y hasta a los sordos; puesto que no tiene necesidad de traductores y no teme a sus contrasentidos; puesto que, finalmente, esta audiencia se siente respetada en la debilidad o en la pereza intelectual de su inmensa mayoría. Y, debido a que la enseñanza que aporta el film va derecho al corazón, ya que no deja apenas tiempo ni ocasión a la crítica para censurarla previamente, esta experiencia deviene de inmediato pasión, es decir potencial que sólo exige ser trabajado, descargarse en actos a imitación de aquellos en vista de los cuales nació. Así el cinematógrafo parece poder devenir, si ya no lo es, el instrumento de una propaganda más eficaz que la de la cosa impresa (2014, 35-36).

274

Todo ello, por lo tanto, ejercería un efecto psicológico y por eso es que se alertó sobre la influencia del cine en la educación, pues podía interferir en el desarrollo mental de los jóvenes al grado de convertirse en un factor cada vez más dominante en su vida diaria. Sobre los gustos de los más jóvenes resaltó su interés por las películas de indios y vaqueros o las de guerra, estas últimas consideradas un tanto superiores a las primeras. En este grupo las mujeres jóvenes asistían menos al cine por su propia condición femenina, debido a que tenían tareas domésticas asignadas o hermanos pequeños que cuidar (1914, 59).

Los adultos jóvenes, dice, preferían ir al cine acompañados, gracias a su condición de solteros con recursos comentaron que iban regularmente con alguna

“chica” o “con conocidos”. En esta parte, así como Altenloh advirtió la preferencia que las parejas de enamorados tuvieron por la oscuridad de la sala, los dueños también se dieron cuenta de ello, y lo aprovecharon para promocionar sus salas con prometedores anuncios con los que garantizaban que serían las más oscuras de toda la ciudad.

La ventaja de no ser una diversión costosa permitía a los jóvenes “hacer algo extra en su cita como alquilar un palco”, comenta. Cuando las parejas se casaban, seguían yendo con regularidad, sin embargo, las mujeres fueron quienes impulsaron ese hábito. Explica que tenían la necesidad de “experimentar sensaciones, de adentrarse en destinos conmovedores y de salir de los confines de su hogar”. Los hombres, por su parte, tenían otros intereses que satisfacían personalmente, tales como la política y las reuniones sindicales. Incluso, a medida que su edad avanzaba, se alejaban de las pantallas por encontrarlo un gasto inútil de tiempo y dinero. Es muy interesante que descubrió una correlación directa entre la frecuencia de asistencia al cine, los ingresos y la edad, lo mismo que el gusto por ciertos géneros que cambiaba de un año a otro (1914, 74-75).

275

LAS MUJERES, NUEVAS ESPECTADORAS

Vale la pena detenerse en el caso de las mujeres espectadoras, pues el análisis de Altenloh marcó una pauta muy temprana en los estudios sobre la mirada femenina del cine. Incluso hay investigadoras que consideran que la transición a la hegemonía del largometraje (1906-1914) tuvo que ver con el público femenino, por ese y otros motivos las mujeres pueden ser consideradas un factor de cambio.

La autora que detalló ese proceso, analizado a partir de la disertación de Emilie Altenloh fue Andrea Haller de la Universidad de Tréveris,²⁵ quien retomó el estudio de Altenloh y lo complementó con fuentes de archivo sobre la programación cinematográfica de esa época. Obtuvo valiosos resultados,

²⁵ El trabajo mencionado fue dado a conocer en una ponencia presentada en 2005 en la Conferencia Anual de la Society for Cinema and Media Studies en Londres.

entre los más importantes es que la presencia de las mujeres influyó en la práctica de la programación cinematográfica (Haller, 2005, 1).

Explicó que a partir de la observación del contenido de lo que se proyectaba en el programa era posible hacerse una idea del público al que estaba dirigido. En este sentido, el surgimiento del *Kino-Dramen* (drama cinematográfico) como describe Altenloh, y la aparición de un público femenino, estuvieron correlacionados, pues aún cuando los contemporáneos varones desaprobaban la presencia de las mujeres en el cine, ellas asistían incluso más regularmente que ellos (2005, 4).

De tal manera, a medida que transcurrió el tiempo el cine se convirtió en un componente importante en la vida de las mujeres provocándoles entusiasmo, emoción y expectación por las nuevas historias. Hábito que así como consideró Altenloh empezó por aburrimiento, terminó convertido en una verdadera afición hasta ser su pasatiempo favorito y parte de su cotidianidad; dependientas, secretarias, empleadas, madres de familia y jóvenes, en la medida que sus responsabilidades lo permitían, asistían a los mejores y más elegantes cines. Como muestra la prensa y el estudio de Altenloh, gustaban de ver historias de amor y de sumergirse en el glamour de los círculos más cosmopolitas de las metrópolis. La pantalla fue una ventana al mundo a través de la cual mujeres de todos los estratos sociales compartieron la vida, la moda y conflictos de género en los que, de manera similar, se podían ver envueltas.

En su trabajo ampliado, Andrea Haller mencionó una “conspiración secreta” descubierta por Heide Schlüpmann, entre el movimiento feminista y las películas de la Alemania Imperial, detallada en el estudio titulado *La mirada misteriosa*,²⁶ en donde se mostró la manera en que las primeras películas incorporaron el punto de vista femenino durante la llamada época de transición del cine de atracción al cine narrativo (1909-1913), que es precisamente el periodo que abarca el estudio de Emilie Altenloh.

Las espectadoras se vieron a sí mismas y reconocieron su entorno y sus experiencias, según Schlüpmann fueron películas que trataron sobre las normas

²⁶ Schlüpmann, Heide (1990). *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos.*

masculinas, la realidad femenina y las diferencias de género. Lo mismo que confirma la investigación de Andrea Haller -que a su vez complementa el estudio de Altenloh- basada en prensa especializada, revistas femeninas y de moda. Todo ello corrobora la tesis de que la clientela femenina de clase media y alta, al igual que la de clase trabajadora, se sintió atraída por el cine y eso tuvo efectos en la producción y en la exhibición.

Para las espectadoras, las películas que presentaban un mundo social diferente, ofrecían la oportunidad de observar estilos de vida alternativos, especialmente en lo que tuvo que ver con las relaciones de género. Ofrecían también la posibilidad de explorar espacios en las grandes ciudades que normalmente les estaban vedados (Haller, 2005, 13).

Después de examinar los títulos de las películas, y cotejar con los datos de Altenloh, Haller muestra que casi todos los largometrajes que dominaron los programas y que fueron objeto de una gran publicidad trataron de historias de mujeres. Estos personajes fueron: señoras, mujeres jóvenes pobres, modelos, prostitutas o madres, que mostraban los problemas del matrimonio o lo que se exigía para casarse “correctamente”, es decir, como dictaban los cánones morales de la época. Sin embargo, muchas de las películas presentaban al público femenino la oportunidad de conocer, y con ello, identificarse con los intentos de las protagonistas de llevar una vida propia y una sexualidad decidida por ellas. A veces lo conseguían y a veces fracasaban, pero lo intentaban.

Se puede concluir que en los años 1911 y 1912, en Mannheim, se hizo lo posible por atender a un público predominantemente femenino en la elección de los programas. La propia Emilie Altenloh lo puede confirmar:

Las películas que permiten a los miembros del público establecer una conexión con su propio entorno social, ya sea representando la vida tal y como es o como desearían que fuera, son las más populares y permiten una mayor identificación emocional (Altenloh 2001, 259).

Lo que confirma que los exhibidores locales tuvieron en mente a las mujeres cuando programaron las películas, de ahí la afirmación de que por lo menos en ese breve periodo entre 1911 y 1913, antes de comenzar la Primera Guerra

Mundial, y de que las necesidades del propio Estado cambiaran, el público femenino fue importante e influyó en la programación y en la realización de películas (Haller, 2005, 16).

REFLEXIONES FINALES EN TORNO AL PRIMER ESTUDIO SOBRE LA NACIENTE INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y LOS NUEVOS ESPECTADORES DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SOCIOLOGÍA DEL CINE

278

La investigación de Emilie Altenloh, se puede calificar como un diagnóstico de su tiempo sobre el público, el cinematógrafo, y sobre cómo se transformó el espíritu de los hombres y mujeres modernos bajo la influencia del cine según las “leyes del presente”, como ella lo expresó. Diagnóstico que sólo era posible entender desde la constelación global de los fenómenos culturales, consecuencia de varias décadas de transformaciones originadas por la industrialización. Como la autora mencionó desde un principio, la concentración de la jornada laboral en menos horas, los cambios en la vida cotidiana, el crecimiento de las ciudades, entre otros aspectos, hizo que la población empezara a contar con un tiempo libre que no tenía como objetivo ninguna actividad, y en el que era posible “descansar sin ningún propósito” (1914, 94-95).

Los individuos se volvieron más complejos al mismo tiempo que su vida familiar se reconfiguró, pues sus miembros tenían distintos trabajos y ocupaciones. Infiere que los más jóvenes se volvieron económicamente independientes y seguían sus propios caminos, sin embargo, sabemos que los vínculos siempre han sido necesarios y se buscaban experiencias en común. Esto, dice ella, lo ofreció el cine y es la razón del éxito de las diversiones de masas, en el sentido de que unen al público más heterogéneo, dando pie a interminables conversaciones en bares, cafés, entre los vecinos, etc. Lo que se refiere a las “diversiones de masas”, como lo llamó, es un tema que apenas plantea y que más adelante desarrollarán ampliamente varios de los teóricos y filósofos de la Escuela de Frankfurt, como Walter Benjamin, Theodore Adorno,

Max Horkheimer, o Sigfried Kracauer, sin embargo, en su trabajo quedó formulada de manera temprana su inquietud.

Como observó Altenloh, para ese momento, todo el mundo sabía sobre detectives, indios, vaqueros, ladrones y aventuras. Ya no era necesario esperar 100 entregas de las novelas de suspenso para que todo fuera resuelto en el número 99. En el cine, por poco dinero, y en poco tiempo, era posible recorrer el camino del héroe o conocer los secretos de un castillo (1914, 97-98).

Al final de su disertación la investigadora alemana reflexionó sobre el teatro y su posible declive, que ubicó en 1908 cuando los directores de teatro vieron sus salas vacías, por lo que con el tiempo ellos mismos se tuvieron que acercar al cine. Menciona que de los 34 teatros de variedades y cabarets que existieron antes de 1908, para cuando realizó su investigación solo quedaban dos tercios, y ocurrió que los “teatros cinematográficos” fueron instalados en las mismas salas de teatro que no pudieron sobrevivir (1914, 100-101).

Aunque tuvieron que pasar casi cien años para valorar en su justa dimensión el trabajo de Emilie Altenloh, es invaluable para entender la recepción del cine desde sus orígenes. Lo mismo que su esfuerzo por combinar la investigación empírica y la interpretación teórica lo fue para el desarrollo de la sociología alemana. Conocer su obra ha cambiado incluso paradigmas como el que afirmaba que la clase proletaria constituía la parte principal del público, hoy se sabe que además, las mujeres y los círculos burgueses tuvieron una amplia presencia, sobre todo antes de la Primera Guerra Mundial cuando el público era especialmente heterogéneo.

Entre algunas de las críticas a su trabajo, se menciona que en algunos casos sus fuentes fueron muy generales, referidas como: “comunicaciones de expertos”, que no especificó las “revistas especializadas” que consultó, y que utilizó en ciertas partes el punto de vista francés para describir el caso alemán. Sin embargo, críticos y seguidores coinciden en que su trabajo hecho a partir de la encuesta aleatoria que realizó y sus interpretaciones son imprescindibles para conocer la audiencia del cine de preguerra, lo que de otra forma sería un vacío en la historia del cine silente alemán (Diederichs, 2001).

Sus estudios sobre el público, la producción cinematográfica, la “mirada femenina” y, por lo tanto, las implicaciones y consecuencias sociológicas de

que las mujeres empezaran a asistir al cine fueron contribuciones a la sociología del cine, a la historia feminista del cine, y a la historia del cine alemán, que en todo momento realizó bajo una mirada científica.

Este proceso puede ser definido como el origen de los estudios sociológicos en torno a la *Industria del entretenimiento*, que no pretendió instruir, ni requería esfuerzo alguno, y además ofreció la posibilidad de “experimentar las mayores sensaciones”, esas que la gente culta de su época se avergonzó por buscar, pero que aún con esa “vergüenza y el pudor”, gustaba de experimentar (1914, 97), tal y como sucede hoy día.



FUENTES

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES Y MICHEL MARIE (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*, La marca editora, Buenos Aires.
- ALTENLOH, EMILIE (1914). *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Eugen Diederichs, Jena.
- _____ (2001). "A Sociology of the cinema: the Audience". Trans. Kathleen Cross. *Screen*, 42.3, 249-293 [https://doi.org/10.1093/screen/42.3.249 consultado el 10-09-22].
- BRAUERHOCH, ANNETTE (2015). "Suddenly, One Summer: Frauen und Film since 1974", 161-168 en Mulvey, Laura y Anna Backman (Eds.) *Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies, Amsterdam University Press.
- BIENVENIDO, LEÓN (2008). "El documental científico y sus coordinadas" en *Revista Quaderns del CAC* 30, enero a junio, Consejo Audiovisual de Cataluña, 11-18 [https://www.cac.cat/es/documentacio/la-divulgacion-cientifica-los-medios-audiovisuales consultado el 10-10-22].
- CANUDO, RICCIOTO (1911). "Manifiesto de las Siete Artes" en Romaguera, Joaquim i Alsina Homero (eds) (1993) *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- DE LOS REYES, AURELIO (1996). *Cine y Sociedad en México. Vivir de sueños. 1896-1920*, Vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- EPSTEIN, JEAN (2014). *El cine del diablo*, Cactus, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- GRIERSON, JOHN (1926). "The Documentary Producer" en *New York Sun*, 8 de febrero NYC.
- DIEDERICHS, HELMUT H. (2005). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, publicado en línea en: Biblioteca de la Universidad Johann Christian Senckenberg [https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/4924 consultado el 21-05-22].
- HALLER, ANDREA (2005). "The Audience in Mind: women audiences and film programs in 1910s Mannheim Germany". Ponencia presentada en la *Annual Conference of the Society for Cinema and Media Studies*, Londres, 31 de Marzo al 3 de Abril. [https://ubt.opus.hbz-nrw.de/frontdoor/index/index/docId/194 consultado el 18-05-22]
- SCHLÜPMANN, HEIDE (1990). *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Stroemfeld/Roter Stern, Basilea, Fráncfort del Meno.
- _____ (2010). *The uncanny gaze. The drama of Early German Cinema*. University of Illinois Press, Illinois.
- ZIEGLER, ROSWITHA (1977), Una conversación con la doctora Emilie Altenloh-Kiep sobre su obra "sociología del cine" en *Frauen und Film*, diciembre de 1977, no 14, 49-50 [https://www.jstor.org/stable/43500526 consultado el 18-04-22].

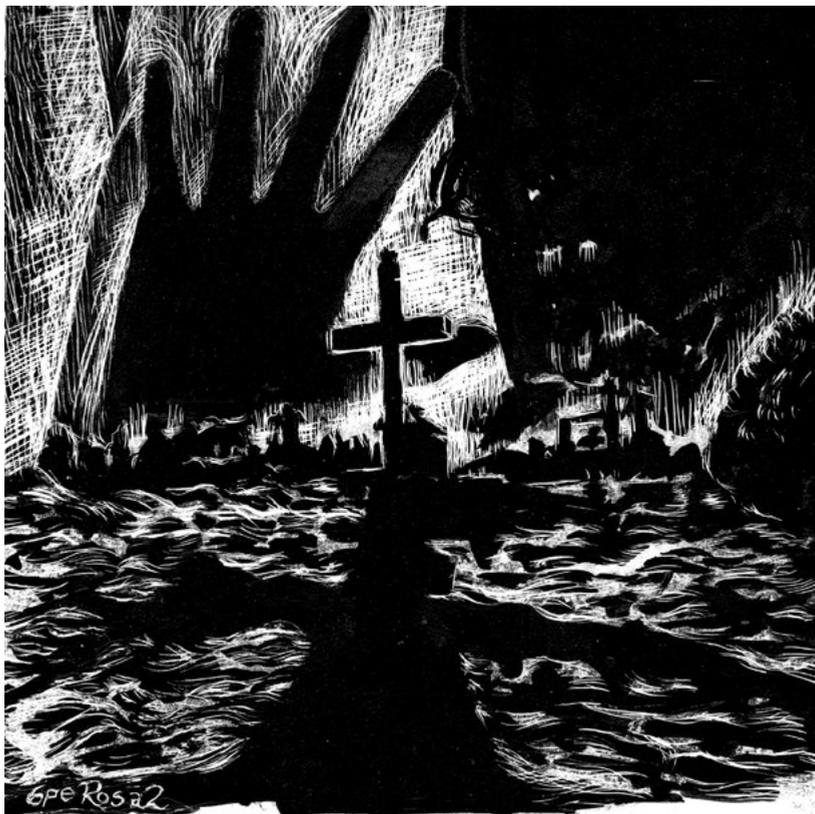
FILMOGRAFÍA

Attitudes of Animals in Motion. 1879. Impreso en 1887. Eadweard Muybridge, Británico y americano. Donación de Joyce F. Menschel, 2015. Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/700109?sortBy=Relevance&ft=Eadweard+Muybridge&offset=0&rpp=40&pos=1>

Caballo de carreras animado. Eadweard Muybridge. La secuencia se pone en movimiento utilizando los marcos de Eadweard Muybridge. Fue publicada en 1887 por la Universidad de Pensilvania (University of Pennsylvania), Dominio público <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1228779>

Locomoción animal. Eadweard Muybridge. La secuencia se pone en movimiento utilizando los marcos de Eadweard Muybridge. Fue publicada en 1887 por la Universidad de Pensilvania (University of Pennsylvania), Dominio público.

Moana (1926) Dir. Robert Flaherty. https://www.imdb.com/video/vi3292185369/?playlistId=tt0017162&ref_=tt_ov_vi



Es doctora en Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Sus principales líneas de investigación son el patrimonio cultural inmaterial; así como la semiótica visual y el análisis del discurso en las prácticas estético-artísticas atravesadas por la violencia. Cursó el posgrado virtual Patrimonio Cultural Inmaterial. Herramientas para su gestión y salvaguardia en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, así como el Diplomado de Fotografía en el Centro Morelense de las Artes y el Diplomado en Fotografía Creativa en Galería Punctum. Cuenta con publicaciones en temas de patrimonio inmaterial, análisis del discurso y semiótica visual. Su adscripción institucional es como posdoctorante en el CRIM-UNAM por el periodo 2022-2023 y colabora con la Cátedra UNESCO de Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural en la misma institución.

REPRESENTACIONES

del feminicidio en
la cinematografía

*Apuntes desde la
transdisciplinarietà¹*

Carolina Buenrostro Pérez

285

RESUMEN

En este trabajo se abordan algunos apuntes teórico-metodológicos de la propuesta de la transdisciplinarietà de Basarab Nicolescu, que sirvieron para abordar las representaciones del feminicidio en distintas producciones cinematográficas analizadas en la investigación *Ciudad Juárez, cronotopo emblemático del feminicidio: representaciones en prácticas estético↔artísticas*, tesis doctoral de la autora más detallada en la Introducción. También se revisan los aspectos fundamentales de la epistemología de la transdisciplinarietà, los tres postulados propuestos por Nicolescu: los niveles de realidad, el tercero incluido y la complejidad; así como el análisis de las producciones cinematográficas basadas en esta epistemología, y algunas reflexiones finales.

PALABRAS CLAVE: Cine, arte, antropología.

¹ Artículo realizado gracias al programa de becas posdoctorales de la UNAM. La autora es becaria del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias asesorada por la Dra. Cristina Amescua Chávez.

REPRESENTATIONS

of femicide in film

*Notes from a
transdisciplinary
perspective*

286

ABSTRACT

This paper discusses the usefulness of the theoretical-methodological notes of Basarab Nicolescu's transdisciplinarity proposal which I used to analyze the representations of femicide in different film productions in my doctoral thesis "Ciudad Juárez, cronotopo emblemático del femicidio: representaciones en prácticas estético↔artísticas". The fundamental aspects of the epistemology of transdisciplinarity are also reviewed, in the three postulates proposed by Nicolescu: levels of reality, the "included third" and complexity. In the final reflections films are reviewed based on this transdisciplinary epistemology.

KEYWORDS: Transdisciplinarity, anthropology, representations, femicide, cinematography.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando me invitaron a participar en este libro con el tema de cine y transdisciplinariedad, intuí que la empresa sería de gran dificultad, ya que, con apenas una tesis doctoral sobre el tema, no parecía nada sencillo dar conclusiones sobre el objeto que nos reúne; sin embargo la bondad de esta publicación radica en que se trata de un diálogo entre saberes, donde el cine toma un papel estelar al ser considerado, en palabras de la amable coordinadora “como un medio de conocimiento y no como mero instrumento” algo de lo que estoy plenamente convencida y me emociona compartir.

La propuesta de este artículo es proporcionar algunos apuntes teórico-metodológicos sobre la transdisciplinariedad desarrollada por Basarab Nicolescu y su aplicación para el análisis del cine que representa el feminicidio en Ciudad Juárez, como objeto de estudio desde la antropología social por lo que, para hacer esta aportación, se sintetizan algunos planteamientos de esta epistemología utilizados en la tesis *Ciudad Juárez, cronotopo emblemático del feminicidio: representaciones en prácticas estético↔artísticas*, presentada en septiembre de 2020 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, para obtener el grado de doctora en Antropología Social. Estas aportaciones de ninguna manera agotan los extensos conocimientos planteados por la transdisciplinariedad de Nicolescu, pero si proporcionan elementos para argumentar y colocar a las producciones cinematográficas como fuente de conocimiento y objeto de estudio de la antropología social.

287

EL CINE COMO OBJETO DE ESTUDIO ANTROPOLÓGICO TRANSDIMENSIONAL

Las producciones cinematográficas, de ficción o documentales, no han sido objeto de estudio recurrente en la antropología social. Sin duda esto ocurre porque desde sus inicios la disciplina tuvo como objetivo principal estudiar la otredad cultural a la que se enfrentaron los colonizadores europeos en

su contacto con las denominadas “sociedades primitivas”; y posteriormente, con el acercamiento a los grupos minoritarios que pueblan el mundo. Asimismo, se consideraba que el objeto de estudio se encontraba en el lugar donde podía realizarse el trabajo de campo tradicional, utilizando el famoso método etnográfico: estancias en comunidades por largo tiempo que incluían las técnicas de recolección de datos como la observación participante, la entrevista, el diario de campo, entre otros; en donde la imagen, fotográfica o audiovisual, ha sido básicamente un instrumento de gran utilidad para el registro del dato etnográfico.

Las teorías y métodos de la antropología social se ven rebasados al enfrentarse a un objeto de estudio no tradicional como lo son las producciones cinematográficas, puesto que el análisis significa enfrentarse no a un grupo social, sino a la imagen audiovisual y las representaciones y formas estético-retóricas que éstas adquieren. Sin embargo, en la actualidad observamos una ruptura de fronteras disciplinares que ofrecen vías de análisis que superan las limitaciones de lo propiamente disciplinar y abarcan desde la interdisciplinariedad hasta la transdisciplinariedad.

288

La propuesta de transdisciplinariedad desarrollada por el físico rumano Basarab Nicolescu (1996) es muestra de una postura epistemológica que en principio señala que todo conocimiento y no sólo el científico, es igualmente válido; y que aboga por el análisis de los fenómenos de estudio utilizando los conocimientos generados desde distintas disciplinas, teniendo como premisa principal la unidad del conocimiento, lo cual implica concebir a nuestro objeto de estudio desde su transdimensionalidad, es decir, atravesado por distintas dimensiones, como un todo inseparable, por lo que, en el caso de las producciones cinematográficas que abordan el feminicidio en Ciudad Juárez, se considera que representan crímenes de odio contra mujeres en sus dimensiones social, histórica, política, cultural y por su puesto en su dimensión estético-artística.

ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD EN NICOLESCU

El término transdisciplinariedad apareció, señala Nicolescu (1996) -estableciendo raíces en Piaget, Morin, Jantsch, entre otros autores- “para expresar, sobre todo en el campo de la enseñanza, la necesidad de una feliz transgresión de las fronteras entre las disciplinas, de una superación de la pluri y de la interdisciplinariedad”² (Nicolescu, 1996, 3). Este autor señala que, a pesar de la gran cantidad de disciplinas que han surgido y la inmensa cantidad de conocimientos que hemos acumulado en poco tiempo, estamos cada vez más cerca de una destrucción material biológica y espiritual; por ello realiza una contundente crítica en su *Manifiesto de la Transdisciplinariedad* (1996) al paradigma del conocimiento que ha imperado en occidente desde el siglo XIX, basado en la idea de dicotomías y en la hiperespecialización disciplinar.

Nicolescu define a la transdisciplinariedad como “lo que *está* a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las diferentes disciplinas y *más allá* de toda disciplina” (1996, 35), y señala que su finalidad es “la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento” (1996, 35). De acuerdo con esta propuesta, la unidad del conocimiento implica considerar al objeto de estudio en su conjunto, es decir, la no fragmentación del fenómeno de análisis que se ha realizado desde el enfoque disciplinario. Que se reconozca que cada fenómeno de estudio es transdimensional, significa que el investigador considere que las múltiples dimensiones que atraviesan nuestro objeto se encuentran entrelazadas y de ninguna forma pueden separarse, por lo tanto, para comprenderlo se debe analizar sin reducirlo a los conocimientos de una sola disciplina, por el contrario, debemos acudir a todas las ciencias y conocimientos que nos permitan explicarlo. Pero también supone considerar

289

² Nicolescu (1996) define la pluridisciplinariedad como aquella que “conciene el estudio de un objeto de una sola y misma disciplina por varias disciplinas a la vez.” (p. 34), mientras señala que la interdisciplinariedad “Conciene la transferencia de métodos de una disciplina a otra.” (p. 35)

que existen tres postulados o principios enfocados a promover que el entendimiento de los fenómenos del mundo den cuenta de la relación intrínseca que sucede entre los elementos que los constituyen, estos principios son: el tercero incluido, los niveles de realidad y el principio de complejidad.

Estos principios no sólo dan cuenta de la no separabilidad del fenómeno de estudio, sino también hablan de la ruptura con la ciencia moderna que propugnaba por la búsqueda de leyes universales y el orden, a través de la experimentación científica, y que dejaba fuera del conocimiento válido todo aquello que no pudiera comprobarse por medio de la experimentación (Nicolescu, 1996), como sucedió con el epistemicidio ocurrido contra los saberes ancestrales de América, Asia y África (Haidar, 2021), así como otros tipos de conocimientos como “el emocional, el intuitivo, el práctico, el artístico” (Haidar, 2021, 9), o el plano espiritual, que como señala Nicolescu fue relegado al “infierno de la subjetividad, tolerado a lo sumo en tanto que adorno o rechazado con desprecio en tanto que fantasma, ilusión, regresión, producto de la imaginación” (1996, 11).

290

Al buscar la pretendida objetividad científica lo que sucedió, señala, fue que el sujeto se convirtió en objeto “El ser humano deviene objeto -objeto de la explotación del hombre por el hombre, objeto de experiencia de ideologías que se proclamaban científicas, objeto de estudios científicos para ser disecado, formalizado, y manipulado” (Nicolescu, 1996, 11); asimismo, señala que el cientificismo legó la idea de un sólo nivel de la realidad “donde la sola verticalidad concebible es la de la posición vertical sobre una tierra regida por la ley de la gravitación universal” (Nicolescu, 1996, 11), idea que se contrapone con una de las premisas propuestas por este autor, la de la existencia de distintos niveles de realidad que veremos más adelante.

La transdisciplinariedad representa un giro epistemológico del siglo xx, ya que supone tres rupturas entre fronteras disciplinares de gran alcance: la ruptura entre las mismas ciencias sociales, la ruptura entre las fronteras de las ciencias naturales; y la ruptura de mayor alcance, la que se da entre ciencias sociales, naturales, cuantitativas y artísticas (Haidar, 2006). Esto, como señala Nicolescu (1996), supera a la pluridisciplinariedad y a la interdisciplinariedad que, si bien enriquecen el objeto de estudio, su finalidad es aún disciplinar.

Haidar (2021) señala que la transdisciplinariedad reconoce los procesos cognitivos de todas las culturas y no sólo de Occidente; también que es vanguardista ya que acepta, además del conocimiento racional, otros tipos como el conocimiento emocional, el artístico, el práctico o el intuitivo; esta autora también menciona como característica que se trata de un pensamiento crítico que busca superar la injusticia y la dominación; asimismo que en esta epistemología la dimensión ética es la que permitirá superar las contradicciones y obstáculos de la humanidad; finalmente, apunta que la transdisciplinariedad abre “caminos de convergencia, de diálogo entre múltiples dimensiones de la complejidad humana” (Haidar, 2021, 9).

Situarse desde la transdisciplinariedad para analizar un fenómeno antropológico, como es el caso del feminicidio y sus representaciones en el cine, despierta la necesidad de ir más allá de los límites impuestos por la disciplina antropológica; se requiere romper las fronteras del conocimiento y acercarse a diferentes propuestas teóricas y de aquellos saberes no científicos para su comprensión en conjunto. Si bien no podemos conocer la totalidad del objeto de estudio, si debemos ser conscientes de las múltiples dimensiones que lo atraviesan.

Trabajar desde la transdisciplinariedad de Nicolescu no consiste solamente en utilizar los conocimientos de distintas disciplinas para analizar un objeto de estudio, también hay que retomar los tres principios propuestos por este autor que determinan la metodología de investigación de esta epistemología: el principio del tercero incluido, el principio de los niveles de realidad y el principio de la complejidad, mismos que, como lo señala él mismo, se contraponen con la visión de continuidad, progreso y determinismo; así como con la pretendida objetividad que proclamaba la ciencia de la física clásica sobre la cual se erige el paradigma científico. Asimismo, estos principios de la transdisciplinariedad se encuentran íntimamente relacionados y dependen unos de otros.

Los principios propuestos por Nicolescu y su aplicación a las ciencias sociales representan una evidente dificultad, debido a que su pensamiento se construye desde la física cuántica y la mayoría de sus ejemplos versan sobre ésta. Sin embargo, podemos encontrar rutas a seguir para otras disciplinas cuando descubrimos que su enfoque va más allá de las ciencias exactas y tiene un interés

por la vida en su conjunto, como lo manifiesta en su afinidad por el arte y lo sagrado, a los que también dedica su pensamiento y de los que habla en sus múltiples conferencias.

Existen distintas formas de retomar la propuesta de la transdisciplinariedad, y variadas aplicaciones de los tres principios. En este artículo se hacen solamente algunas lecturas de su funcionalidad al análisis de las producciones cinematográficas que representan el feminicidio en Ciudad Juárez, sin duda, pueden mejorarse y hacerse más complejas, ya que sus posibilidades de análisis son muy extensas. Figura 1.

FIGURA 1

Principios o postulados de la Transdisciplinariedad de Nicolescu



FUENTE: elaboración propia.

292

POSTULADOS DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD Y LAS PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS

EL TERCERO INCLUIDO

De acuerdo con la transdisciplinariedad el mundo que habitamos es complejo y contradictorio. La ciencia tradicional, en su incesante búsqueda de orden y leyes universales, ha dejado de lado la contradicción, porque considerarla como componente del fenómeno de estudio acarrea confusión y caos en las

investigaciones, eliminarla, es por lo tanto, una premisa de esta ciencia (Nicolescu, 1996). Las emociones, que desde el paradigma tradicional se presentan como contradictorias respecto a la razón, se encuentran presentes en todos los sujetos -un sujeto complejo: *homo complexus*- por el que atraviesan distintas dimensiones (Morin, 2011). En este contexto se encuentran desde luego los sujetos productores del cine, quienes, a través de su construcción compleja de la realidad, logran transmitir al público sensaciones y emociones. La capacidad del cine de realizar producciones que representan el feminicidio de forma tan brutal, como la realidad misma, pero a través de un lenguaje basado principalmente en la estética, la retórica y la poética, es porque existe una conciliación entre la razón y la emoción de estos sujetos productores.

El principio del tercero excluido, basado en la lógica clásica, aborda esta discusión y señala que dos términos opuestos no pueden reconciliarse. Sin embargo, Nicolescu indica que a diferencia de esta lógica, fundada sobre tres axiomas donde: “1. *El axioma de identidad: A es A.* 2. *El axioma de no contradicción: A no es no-A.* 3. *El axioma del tercero excluido: No existe un tercer término T (T de “tercero incluido”) que es a la vez A y no-A*” (1996, 22)³ “existe un tercer término T que es a la vez A y no -A” (1996, 24), y que rompe con esta lógica clásica, se refiere al principio del tercero incluido, postulado que, señala este autor, se aclara cuando se introduce la noción de los niveles de realidad, ya que si estos elementos se mantienen en un sólo nivel de la realidad aparecen como antagonicos y sólo pueden producir oposiciones. Respecto a este principio del tercero incluido advierte Nicolescu:

293

Él es, por su propia naturaleza, autodestructor, si está separado completamente de todos los otros niveles de Realidad. Un tercer término, digamos T', situado sobre el mismo nivel de Realidad que los opuestos A y no-A, no puede realizar su conciliación. La “síntesis” entre A y no-A es más bien una explosión de inmensa energía, como la producida en el encuentro entre la materia y la antimateria (1996, 25).

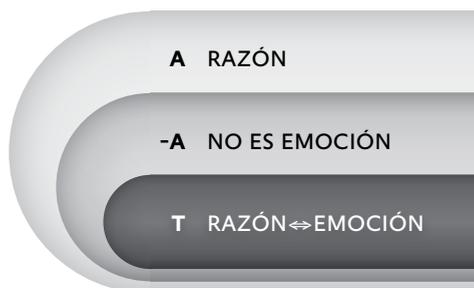
³ Las cursivas son de Nicolescu.

Las producciones cinematográficas analizadas que abarcan los largometrajes de cine de ficción como: *The Virgin of Juarez* (2006) de Kevin James Dobson, *Verdades que matan*⁴ (Bordertown) (2007) de Gregory Nava, *Backyard. El traspatio* (2009) de Carlos Carrera; los cortometrajes: *El otro sueño americano* (2004) de Enrique Arroyo, *Miércoles de Ceniza* (2005) de Fernando Benítez; así como las producciones documentales: *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo, y *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez y Antonio Cordero, reflejan esta disyunción razón-emoción en su constitución, por lo que para el análisis desde la transdisciplinariedad se reformuló esta contradicción recurriendo al principio del tercero incluido propuesto por Nicolescu, un elemento que puede ser y no ser al mismo tiempo (T que es a la vez A y no -A), y desde este principio se propuso el tercero incluido que es a la vez razón y emoción. Figura 2.

294

FIGURA 2

Termino T que es a la vez razón y emoción



FUENTE: elaboración propia.

Se representó al tercero incluido, como un bucle cognitivo razón ↔ emoción, en lugar de una disyunción razón *contra* emoción. De esta forma, ambos elementos son complementarios y fuente fundamental de la creación artística

⁴ *Verdades que matan* fue el título en español en México y recibió distintos nombres en otros países de habla hispana.

que genera este tipo de producciones. Por lo tanto, la razón para que crímenes tan violentos contra las mujeres puedan derivar en producciones artísticas, sucede porque existe un tercero incluido, que logra una reconciliación entre la razón y la emoción de los sujetos complejos que abordan el feminicidio en la cinematografía.

De distintas formas, las producciones cinematográficas contemplan este tercero incluido razón⇌emoción. Los largometrajes de ficción muestran al espectador de forma más violenta los feminicidios, a través de tramas narrativas de cine de acción que exponen la historia de potenciales víctimas de feminicidio, pero que aún conservan cierta censura por las implicaciones de distribución que conllevan. Por su parte los cortometrajes de ficción como *El otro sueño americano* (2004) de Enrique Arroyo, refleja de forma más brutal y cruda este grave problema, mientras que el corto *Miércoles de Ceniza* (2005) de Fernando Benítez aborda de forma simbólica y menos explícita los feminicidios.

En cuanto al cine documental, estas producciones apelan a la emotividad para transmitir su mensaje al público receptor, como es el caso de *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo, texto fundante del cine sobre el tema del feminicidio en México y en el mundo, o *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez y Antonio Cordero (con fuerte influencia de Portillo). Se trata de documentales de tipo reflexivo que “lleva[n] al espectador a una forma incrementada de conciencia respecto a su relación con el documental y lo que representa” (Nichols, 2014,225), mientras cuestionan en todo momento “¿por qué se ignora la muerte de tantas mujeres? y ¿por qué los crímenes continúan?” (Portillo, 2001, 00:04:39-00:04:48).

295

NIVELES DE REALIDAD

De acuerdo con Nicolescu (1996), el tercero incluido permite pasar a otro nivel de la realidad, en este caso del nivel de la realidad en donde suceden los feminicidios al de la estética⇌arte⁵, donde se realizan las producciones cine-

⁵ Esta categoría se trabajó como un *continuum* epistemológico, igual que el tercero incluido razón⇌emoción, para que diera cuenta de la complejidad de estas producciones.

matográficas de análisis, en donde dos elementos contradictorios (razón *vs.* emoción) pueden reconciliarse. La existencia de distintos niveles de realidad señala, se debe a un impacto de la revolución cuántica y entiende por nivel de la realidad “lo que *resiste* a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas” (Nicolescu, 1996, 17). Asimismo, define a los niveles de realidad como “un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales. Es decir que dos niveles de realidad son *diferentes* si, pasando de uno a otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales” (Nicolescu, 1996, 18). Para él los distintos niveles de realidad son accesibles gracias a los diferentes niveles de percepción que posee cada nivel de la realidad; y para pasar de un nivel de realidad a otro se tiene que pasar por una zona de no resistencia, es decir una zona en donde el sujeto no se somete a ninguna racionalización, en esta zona de no resistencia podemos encontrar lo sagrado y lo artístico “la no-resistencia de esta zona de transparencia absoluta es debido, simplemente, a las limitaciones de nuestros cuerpos y de nuestros órganos de los sentidos, cualesquiera sean los instrumentos de medida que prolongan estos órganos de los sentidos” (Nicolescu, 1996, 43).

296

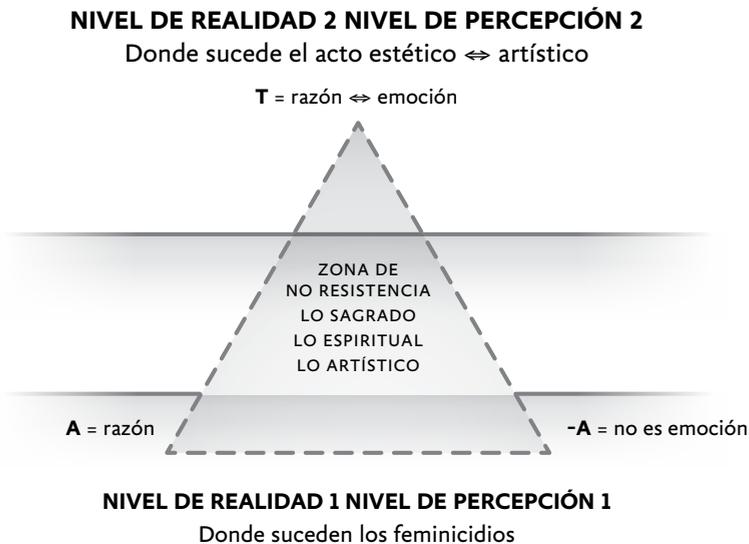
Para acceder al nivel de las producciones cinematográficas se requieren de niveles de percepción distintos (los de la estética ↔ arte) al de la realidad de los feminicidios, (los que se ubican en el nivel de la violencia transdimensional donde ocurren los feminicidios). Es en este nivel de la estética ↔ arte donde los sujetos productores representan, a través de signos y sentidos codificados desde este campo, pero también desde la memoria de la cultura, la realidad de los feminicidios; transfigurando la forma violenta en que se desarrollan, lo que desemboca en textos políglotas de carácter estético-artístico pero también socio-histórico-político-culturales que son memoria cultural y generadores de sentidos (Lotman, 1996), atravesados por supuesto por el poder y la ideología.

Gracias al paso de estos sujetos productores por la zona de no resistencia, donde lo racional queda suspendido, es posible que los feminicidios en Ciudad Juárez, que han causado tanto horror en la sociedad, se conviertan en una producción artística. Por lo que, si se trata de aprehender estas prácticas estético ↔ artísticas desde las reglas del nivel de realidad donde suceden los feminicidios,

sólo se encuentra incoherencia; en cambio, desde un nivel de realidad distinto (el de la estética↔arte), las prácticas que analizamos se vuelven inteligibles y generadoras de conocimiento, porque existen reglas diferentes a las del contexto donde suceden los asesinatos. En este nivel de la realidad de la estética↔arte, la razón↔emoción (tercero incluido) coexisten como complementarios y se rompe la lógica binaria tradicional (Haidar, 2021). Figura 3.

FIGURA 3

Paso del nivel de la realidad donde suceden los feminicidios al nivel de la realidad de la estética↔arte



297

FUENTE: elaboración propia.

Si consideramos los postulados del tercero incluido y la existencia de distintos niveles de realidad en nuestro análisis, la dicotomía razón *vs.* emoción se convierte en un bucle cognitivo: razón↔emoción, presente en sujetos complejos que les permiten realizar producciones cinematográficas que generan conocimiento sobre este terrible fenómeno de violencia que se ha extendido a todo el territorio nacional.

COMPLEJIDAD

El fenómeno del feminicidio obedece a condiciones socio-histórico-políticas y culturales, tanto estructurales como coyunturales, que permiten que estos crímenes contra las mujeres sucedan. Desde la transdisciplinariedad sólo podemos comprenderlos considerándolos en su complejidad y no en su simplicidad. Sin duda, es Edgar Morin quien ha desarrollado a la complejidad de forma extensa, convirtiéndola inclusive en una epistemología con la que Nicolescu coincide en muchas formas, por lo que retomamos a Morin para explicar lo que significa este principio. La complejidad es el principio que condensa el carácter indisoluble de los fenómenos de estudio, la *unitas multiplex*, es decir, “la conjunción de lo uno y lo múltiple” (Morin, 2011, 16), es el corazón de la complejidad de acuerdo con Edgar Morin, filósofo y sociólogo francés, quien sin duda ha realizado significativos aportes a este principio. Morin define a la complejidad como:

298

[...] el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, contradicciones, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo (como el económico, el político, el sociológico, el psicológico, el afectivo, el mitológico) y que existe un tejido interdependiente, interactivo e interretroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas (1999, 17).

El carácter complejo de los fenómenos de estudio, como indica Morin (1999, 2011), significa que no podemos comprenderlo solamente desde el orden de una sola disciplina de estudio como lo advierte también Nicolescu (1996), sino a través de la ruptura de fronteras disciplinares a las que se ha hecho alusión anteriormente. Si bien, como señala Morin, la complejidad no pretende conocer todo del objeto de estudio, sí implica “el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre. Pero también, por principio, el reconocimiento de los lazos entre las entidades que nuestro

pensamiento debe necesariamente distinguir, pero no aislar, entre sí” (Morin, 2011, 11). Asimismo, indica que la complejidad no pretende un discurso totalitario sino multidimensional, tampoco doctrinario, sino teórico “abierto a la incertidumbre y a la transcendencia; no ideal/idealista, sabiendo que la cosa no será nunca totalmente encerrada en el concepto, el mundo jamás aprisionado en el discurso” (Morin, 2011, 46-47).

La propuesta de complejidad de Morin (1999b, 2011) se basa en tres principios, ligados entre sí mismos, que introducen el tetragrama orden/desorden/interacción/organización presente en los fenómenos de estudio. Estos principios son:

1. El *principio de dialogismo* “asociación compleja (complementaria/concurrente; antagonista) de instancias, conjuntamente necesarias para la existencia, el funcionamiento y el desarrollo de un fenómeno organizado” (Morin, 1999b, 109); que nos permiten analizar en estas producciones cinematográficas, las representaciones: razón↔emoción, memoria↔olvido y por supuesto la presencia↔ausencia de las mujeres asesinadas, entre otras, como asociaciones complementarias y no antagónicas.

2. El *principio de recursividad*, un proceso “en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce” (Morin, 2011, 67), que permite ver el tejido indisoluble entre sujetos y sociedad y entre las dimensiones que atraviesan éstos, lo que a su vez nos permite analizar las representaciones que existen sobre Ciudad Juárez en un círculo de violencia feminicida.

3. Finalmente, el *principio hologramático*, proveniente del holograma físico en el cual:

[...] el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado. No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte [...] trasciende al reduccionismo que no ve más que las partes, y al holismo que no ve más que el todo [...] De allí que la idea hologramática esté ligada, ella misma, a la idea recursiva que está, ella misma, ligada a la idea dialógica de la que partimos (Morin, 2011, 68).

Es así que de acuerdo con Nicolescu y Morin, la hiper-especialización de las ciencias que se ha construido puede ser superada a través de la concepción de los fenómenos de estudio en tanto que objetos complejos que habitan una realidad transdimensional y que obedecen a los principios de la transdisciplinariedad antes señalados. El análisis de los fenómenos de estudio requiere irremediablemente del diálogo de distintas disciplinas, lo que se ha denominado transdisciplinariedad.

MODELOS DE ANÁLISIS PARA ABORDAR LA COMPLEJIDAD DE LOS FENÓMENOS DE ESTUDIO

300

Para condensar la propuesta de la transdisciplinariedad y los principios de Nicolescu (1996), Haidar (2006) propone crear modelos de análisis que den cuenta de la complejidad de los fenómenos de estudio y de la interrelación de distintas disciplinas para ser abordados. Asimismo, insiste en la necesidad de construcción de categorías analíticas complejas recurriendo a una revisión de la literatura a profundidad de los distintos campos cognitivos que puedan aportar información, ya que, desde una visión donde todo se interrelaciona, las categorías deberían mostrar la transdimensionalidad del objeto de estudio. Esto pareciera una tarea titánica e imposible de realizar; sin embargo, sí es posible retomar las categorías más significativas para nuestra investigación y reformularlas desde varios campos del conocimiento, así como buscar aquellas categorías de autores que están trabajando desde la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad que muestran la ruptura de las fronteras disciplinares.

En el caso de análisis de producciones cinematográficas se reformuló la categoría de lo artístico en un *continuum* con lo estético, con el objetivo de mostrar el tejido indisoluble que existe entre estas dimensiones; por supuesto, considerando a los principios del tercero incluido y de los niveles de realidad antes expuestos y ejemplificados, lo que llevó a un diálogo con distintos autores, tales como Nicolescu (1996), Morin (2011), Haidar (2006), Lotman (1982), Rancière (2013), Mignolo (2010, 2019), que nos lleva a entender a esta categoría como:

Continuum cognitivo, donde se generan producciones desde un *continuum* razón↔emoción y en interacción con otras dimensiones de los sujetos que los atraviesan (social-cultural-política, entre otras). En este *continuum* estético↔artístico los sentidos de los sujetos juegan un papel importante tanto para la producción como la recepción de las prácticas que se generan en él; asimismo, recurren a lo poético↔retórico para su producción y funcionamiento. No se puede definir como conocimiento desde el punto de vista del conocimiento científico tradicional; pero sí desde la complejidad y la transdisciplinariedad, en donde se establece que existe un *continuum* ciencia↔arte. Tampoco es pertinente preguntar por la verdad en estas prácticas, ni por lo feo y lo bello, ya que no partimos de los cánones occidentales impuestos. Las prácticas que se generan en el *continuum* estética↔arte cumplen con las características de las prácticas semiótico-discursivas señaladas anteriormente, se producen circulan y reciben en condiciones transdimensionales determinadas, y se encuentran atravesadas por la ideología y el poder (Buenrostro, 2020, 350).

En cuanto al modelo de análisis se retomaron algunas propuestas del “modelo de análisis complejo-transdisciplinario para el análisis de las prácticas semiótico-discursivas” desarrollado por Haidar (2006). Si bien este modelo tiene una fuerte influencia del campo de las ciencias del lenguaje es una propuesta que transgrede las fronteras disciplinares y sintetiza los postulados de la transdisciplinariedad y la complejidad. Al conocerlo y utilizarlo nos podemos dar cuenta de su flexibilidad y buen funcionamiento para realizar el análisis transdimensional de nuestros objetos de estudio. En este modelo la categoría central de práctica semiótico-discursiva es analizada desde cuatro distintos ejes y diversidad de rutas analíticas. Figura 4.

FIGURA 4

Cuadro del Modelo complejo-transdisciplinario para el análisis de las prácticas semiótico-recursivas de Haidar.

Producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo.

EJES DE ANÁLISIS	RUTAS ANALÍTICAS PROPUESTAS
A) Tipología de los discursos/semiosis (s-d) y sus criterios	1) Objetos s-d; 2) Funciones s-d; 3) Aparatos Ideológicos hegemónicos; 4) Sujetos s-d; 5) Macro-operaciones s-d; 6) Oralidad/escritura/visual/posvisual; 7) Formalidad/informalidad.
B) Análisis de las CP/CC/CR de los discursos/semiosis (micro-macro)	1) Las condiciones de posibilidad de emergencia de los discursos-semiosis; 2) La relación entre formación socio-histórico-cultural-política, formación ideológica/hegemónica y formación discursivo-semiótica; 3) Las formaciones imaginarias; 4) La relación discurso/semiosis y coyuntura; 5) Las gramáticas de producción y recepción de las semiosis y de los discursos; 6) La aceptabilidad de los discursos y de las semiosis; 7) Los procesos de interdiscursividad, intertextualidad y de intersemiosis; 8) La situación y las interacciones comunicativas de las prácticas semiótico-discursivas.
C) Materialidades semiótico-discursivas	1) Acústica, visual, olfativa, gustativa, táctil; 2) Comunicativa-pragmática; 3) Ideológica; 4) Del poder; 5) Cultural; 6) Histórica; 7) Social; 8) Cognitiva; 9) De simulacro; 10) Psicológica; 11) Psicoanalítica; 12) Estético-retórica; 13) Lógico-filosófica.
D) Funcionamientos semiótico-discursivos	1) El objeto semiótico-discursivo prohibido (silencio) y el impuesto; 2) La esquematización del objeto semiótico-discursivo; 3) Dimensión enunciativa: la deixis, la modalización discursiva y los actos del discurso; 4) Argumentación, refutación y coalescencia; 5) Producción de sentido de lo explícito a lo implícito; 6) Funcionamiento lógico/retórico; 7) Estrategias semiótico-discursivas.

302

FUENTE: elaboración propia a partir del modelo de Haidar (2006).

Hasta el momento se ha hablado de producciones cinematográficas, las cuales, de acuerdo con el principio de tercero incluido se generan a partir del bucle cognitivo razón ↔ emoción que permite el paso al nivel de la estética ↔ arte, distinto de la realidad donde suceden los feminicidios; sin embargo, nombrarlas como producciones cinematográficas no nos permite dar cuenta

de su condición transdimensional, por lo que se recurrió a agruparlas bajo la categoría compleja de prácticas semiótico-discursivas, categoría central del modelo de Haidar (2006) construida por esta autora desde los aportes de la semiótica de la cultura, el análisis del discurso, la sociología, la historia, entre otras, que permite, además, poner de forma más clara su condición de producciones generadoras de conocimiento. De acuerdo con Haidar, una práctica semiótico-discursiva involucraría once condiciones.

1. Conjunto transoracional en donde funcionan reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
2. Conjunto transoracional con reglas de cohesión y coherencia.
3. Implica condiciones de producción, circulación y recepción.
4. Contiene varias materialidades y funcionamientos.
5. Es un dispositivo de la memoria de la cultura.
6. Es generador/a de sentidos.
7. Es heterogéneo/a y políglota.
8. Es un soporte productor y reproductor de lo simbólico.
9. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos.
10. Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional.
11. Es una práctica subjetiva polifónica. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades ineludibles en cualquier discurso o semiosis (2006, 75-76).

303

Asimismo, Haidar señala que estas prácticas:

Producen, reproducen y transforman la vida social en todas sus dimensiones... Tienen una función performativa, porque pueden producir diferentes tipos de prácticas socio-histórico-cultural-políticas... Pueden también generar procesos de resistencia y de lucha contra la dominación y la explotación (2006, 79).

En cuanto al modelo con el que se analizaron las producciones cinematográficas que representan el feminicidio se retoma de la propuesta de Haidar

(2006) el análisis de las condiciones de producción y circulación de los discursos-semiosis, con el fin de conocer el contexto transdimensional en el que se ubica el objeto de estudio, así como el sentido de lo que implica producir y reproducir determinadas prácticas semiótico-discursivas al relacionar lo discursivo-semiótico con lo extradiscursivo-extrasemiótico. También se retomaron las materialidades semiótico-discursivas consideradas como “mecanismos más operativos para dar cuenta de la arquitectura semiótico-discursiva desde la cual se producen y reproducen los innumerables sentidos” (Haidar, 2006, 65), donde el poder, la ideología, lo social, lo histórico, lo cultural, lo emotivo y lo estético-retórico, entre otros, son componentes fundamentales de estos filmes. Por último, se retomaron los funcionamientos semiótico-discursivos que “comprenden la dinámica, la configuración que adquieren las materialidades en cada tipo de discurso o semiosis” (Haidar, 2006, 82). Se debe aclarar que los modelos de análisis no pueden ser considerados como algo inamovible, ya que su aplicación queda a criterio del investigador, por lo que se deben de considerar las preguntas y objetivos de investigación, así como el alcance y complejidad del modelo que se desea.

LAS REPRESENTACIONES DEL FEMINICIDIO EN PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS

Desde la confluencia y diálogo de diferentes propuestas teóricas provenientes de distintas disciplinas, tales como: la sociología, la antropología, los estudios culturales, los estudios decoloniales, la semiótica de la cultura, la semiótica visual, el análisis del discurso, la estética y la cinematografía, se analizaron las representaciones cinematográficas del feminicidio en Ciudad Juárez, lo que permitió determinar las condiciones de producción, circulación y distribución donde surgen y operan estas películas; así como las formas audiovisuales en las que representan el poder, la ideología, el contexto social, histórico y cultural, así como la dimensión emotiva, y estético-retórica (materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos). Como ya se advirtió, las producciones cinematográficas analizadas forman parte del *corpus* de análisis de la

investigación doctoral *Ciudad Juárez, cronotopo emblemático del feminicidio: representaciones en prácticas estético↔artísticas*⁶ (Buenrostro, 2020).

Se presentan a continuación algunas conclusiones y ejemplos de esta investigación con el fin de ilustrar la aplicación de la propuesta de la transdisciplinariedad utilizada, pero no se agotan los resultados obtenidos, por lo que para profundizar en el tema se recomienda consultar la investigación doctoral y acceder a las películas que hemos propuesto en este ensayo.

En cuanto al análisis de las condiciones de producción y circulación de estas producciones cinematográficas, desde la antropología y los estudios culturales, distintos autores, como Valenzuela (2012) o Segato (2014, 2016), entre otros, han señalado las condiciones estructurales y coyunturales que permiten que sucedan los feminicidios en Ciudad Juárez; entre estos se encuentran la migración, la industria maquiladora, Juárez como lugar de diversión para ciudadanos de los Estados Unidos, donde el alcohol y las drogas se encuentran fácilmente, lo que da lugar a la existencia de economías basadas en la violencia; procesos derivados de la globalización y acentuados por las relaciones y la cercanía con los Estados Unidos, que determinan condiciones de precarización laboral y pobreza para sus habitantes, especialmente para las mujeres, originando un círculo de violencia feminicida del que Juárez no ha podido escapar.

Por supuesto, el orden patriarcal existente forma parte de estos procesos que potencializan condiciones de violencia en Ciudad Juárez; autoras como Lagarde (2005, 2008) o Diana Russell (2006) señalan que el sistema patriarcal, como formación ideológica/hegemónica⁷, es lo que permite que “crímenes perpetrados contra las mujeres por el simple hecho de serlo” (Russel, 2006, 76) sucedan. Este sistema incluye no sólo a la sociedad mexicana, sino también al Estado mexicano y a sus instituciones que producen y reproducen la violencia

⁶ El *corpus* de análisis de esta investigación incluye además otras prácticas estético↔artísticas como la fotografía y el performance, todas agrupadas bajo la categoría de práctica semiótico-discursiva.

⁷ De acuerdo con Haidar (2006) “La formación ideológica de una sociedad designa la disposición estructural por las cuales los seres humanos representan su mundo; las representaciones pueden ser elaboradas y conscientes, o no elaboradas e inconscientes, como es el caso de los ritos, los códigos y sistemas gestuales en los que el sentido es más bien vivido, que concebido” (p. 201).

contra las mujeres. Si estos crímenes contra mujeres siguen ocurriendo es porque el Estado lo permite, ya sea por acción o por omisión.

En cuanto a la relación discurso/semiosis y coyuntura⁸, la escuela francesa de análisis del discurso nos muestra en la investigación doctoral que, el “Caso González y otras (‘campo algodoner’) vs. México”, sobre el asesinato, con extrema violencia, de Claudia Ivette González, Esmeralda Herrera Monreal y Laura Berenice Ramos Monárrez sucedido en Ciudad Juárez en el año 2001 y llevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, es un caso coyuntural (Robin, 1976) que detona un gran avance en materia jurídica, ya que se consigue una sentencia histórica en el año 2009 al declarar como culpable⁹ de los asesinatos al Estado Mexicano (Corte IDH, 2009). Asimismo, los aportes teóricos de esta escuela francesa permiten detectar que lo prohibido es el término “feminicidio”, el tabú del objeto¹⁰ (Foucault, 1980) en el discurso del gobierno mexicano a lo largo del documento que contiene la sentencia, ya que se niegan a utilizar esta palabra; mientras que la Corte decide hablar de “homicidios de mujeres por razones de género” en lugar de feminicidios, a pesar de que otros expertos involucrados en el caso los hayan definido como tales. Cabe señalar que en el mismo año de los feminicidios, 2001, surge la primera producción cinematográfica sobre el tema en Juárez: *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo, y que el tabú del objeto “feminicidio” lo podemos observar en las producciones analizadas, sobre todo en las producciones

306

⁸ Por coyuntura Robin (1976) señala que “no hay que entender la puntualidad de un evento sino “el momento actual”, es decir la unidad de las contradicciones de una formación social en un momento dado, la sobredeterminación del conjunto de las contradicciones a nivel político, puesto que es siempre en el nivel político que el conjunto de las contradicciones de una formación social en un momento dado se anuda y desanuda (1976, 7).

⁹ En el que, respecto a la relación entre discurso político y coyuntura “no hay que buscar las huellas o el impacto de la coyuntura en las covariaciones de lo social y de lo discursivo, sino en el efecto producido en el seno de un aparato hegemónico que tiene su propia dimensión histórica y que por consiguiente, no puede reflejar de manera transparente las relaciones de fuerza coyunturales” (Robin, 1976,1).

¹⁰ Foucault señala que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1980,11). Entre estos procedimientos de control se encuentran los de exclusión donde se incluye al del del tabú del objeto.

documentales, donde se recuperan los testimonios de las autoridades mexicanas, quienes hacen uso nulo de este término.

Asimismo, se retomaron las formaciones imaginarias¹¹ (Pêcheux, 1978; Haidar, 2006) para conocer, desde el lugar en que se pronuncian, qué imaginarios (comunes) atribuyen los sujetos productores al feminicidio y son representados en estas producciones cinematográficas. Los imaginarios que observamos fueron: Ciudad Juárez como cronotopo emblemático del feminicidio, el tiempo-espacio (Bajtín, 1989) de la violencia feminicida por excelencia; el trinomio (indisoluble) frontera-migración-maquila como contexto socio-histórico-económico de los feminicidios; el sistema patriarcal como el contexto socio-cultural donde suceden los crímenes, que incluye al Estado patriarcal que permite que estos crímenes sucedan; la existencia de una segunda economía, basada en el crimen organizado y la violencia; las representaciones de género, raza y clase de las víctimas de feminicidio; la invisibilidad de las víctimas por parte del sistema (tabú del objeto); así como el dolor de las madres de las víctimas, dimensión emotiva que resalta en las producciones de corte documental. Para hacer más ilustrativo este panorama se elaboró otro cuadro (figura 5) que resume las formaciones imaginarias comunes representadas en las producciones cinematográficas de análisis.

307

Continuando con las condiciones de producción, circulación y recepción, también se analizaron los procesos de intertextualidad (Kristeva, 1997), ampliados por Haidar (2006) a procesos de transtextualidad, porque reflejan condiciones transdimensionales que dan cuenta de que la crónica periodística funge como columna vertebral de las producciones analizadas, siendo las investigaciones de la periodista estadounidense Diana Washington, *Cosecha de mujeres: safari en el desierto mexicano* (2005) y del mexicano Sergio González

¹¹ Pêcheux señala que “lo que funciona en el proceso discursivo, es una serie de formaciones imaginarias que designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a *sí mismo* y al *otro*, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro” (1978, 48). Haidar (2006), por su parte, menciona que “Un discurso se pronuncia siempre desde condiciones de producción dadas, desde determinado lugar en una formación social; del mismo modo, los sujetos del discurso están situados al interior de una relación de fuerzas que existe entre los elementos antagónicos de un campo político dado. El lugar desde donde se produce un discurso es el que determina el valor de lo que se dice, se promete o se denuncia” (p. 213).

FIGURA 5
Formaciones imaginarias sobre el feminicidio representadas
en producciones cinematográficas

	CINE	CORTOMETRAJE	DOCUMENTAL
Ciudad Juárez, cronotopo emblemático del feminicidio			
Trinomio frontera-migración-maquila			
Estado patriarcal			
Sistema patriarcal			
Invisibilidad de las víctimas por parte del sistema			
Segunda realidad-segunda economía (de la violencia y crimen organizado)			
Representaciones género-raza-clase			
Dolor de las madres de víctimas	—	—	

FUENTE: elaboración propia.

Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002) fuentes de información primaria para los productores de estas películas que sirven para crear el hilo narrativo de las historias presentadas en estas cintas.

En cuanto al análisis visual de las materialidades presentes en las producciones y sus funcionamientos, se requirió el diálogo con autores provenientes de distintos campos cognitivos, como la semiótica de la cultura, la semiótica

visual, la sociología de la imagen, la antropología y por supuesto la teoría cinematográfica y la estética, entre otras disciplinas, entre ellos Lotman 1982, 1996; Barthes, 2009, 2009b; Eco, 2005; Bajtín, 1989; Cuéllar, 2004; Niney, 2015; Groarke, 1996; Mendoza, 2010; Heller, 2008; Nichols, 2014; Pêcheux, 1978; Haidar, 2006; Saavedra, 2016; entre otros; ya que para analizar el sentido profundo de estas producciones, o la connotación en términos semióticos, el lenguaje estético-retórico es fundamental, pero también el sentido socio-histórico-político-cultural, por lo que se requirió del análisis transdimensional ya descrito para descifrar los códigos de las imágenes audiovisuales que dan cuenta de estas representaciones en el contexto de Ciudad Juárez y que son llevadas a la pantalla desde la realidad donde suceden los feminicidios. Como ya se mencionó, se observó que las producciones cinematográficas de ficción (todas realizadas por hombres) son, sin duda, aquellas que abordan con mayor crudeza los feminicidios en Juárez; mientras que las producciones documentales, donde las mujeres son las principales productoras, abordan el feminicidio desde una dimensión emotiva más evidente, apelando a las posibles reacciones del público a través de las entrevistas con los familiares de las mujeres asesinadas, quienes expresan el dolor por la muerte de sus hijas. Lo que permite ver que, si bien las formaciones imaginarias representadas son comunes, se construyen de distinta forma dependiendo del lugar que ocupan los sujetos productores.

La representación de Ciudad Juárez como cronotopo emblemático del feminicidio se alimenta de las otras representaciones comunes que se encontraron. El trinomio indisoluble frontera-migración-maquila, en donde la frontera es el lugar del sueño americano para los migrantes pero también un lugar donde las mujeres se enfrentan a condiciones de pobreza y violencia; estas representaciones son llevadas a la pantalla a través de distintas imágenes, como por ejemplo, el de la frontera como un cementerio de mujeres donde se abandonan los cuerpos de las víctimas, o a través de cruces rosas que forman ya parte del paisaje de Juárez. La maquila, por su parte, se presenta como el lugar que proporciona sustento y libertad económica a las mujeres migrantes, casi todas del sur de México, que llegan ahí en busca de mejores condiciones de vida; pero la maquila también se representa como el lugar que las absorbe y explota, la dueña de su tiempo y de su cuerpo,

donde son sólo una pieza más del sistema económico; así como el lugar que es antesala de la muerte de estas jóvenes migrantes.

En estas representaciones visuales también se observa cómo el sistema patriarcal y el Estado mexicano determinan que los feminicidios ocurran. El Estado, representado por hombres y mujeres servidores públicos, con una ideología patriarcal que invisibiliza y desconoce los derechos de las víctimas y al servicio del crimen organizado, niega en su discurso que estos feminicidios suceden. Asimismo vemos en estas cintas cómo todo tipo de autoridades son capaces de crear chivos expiatorios para acallar a la sociedad que reclama justicia.

Por otra parte, se representa a la sociedad patriarcal en donde las mujeres son vistas como un objeto y a las cuales se les estigmatiza por buscar independencia económica fuera del seno familiar. Estas condiciones permiten que la economía de la violencia y del crimen organizado, representada por hombres violentos y machistas que actúan más como animales depredadores que como seres humanos, sean capaces de participar lo mismo en ritos del narcotráfico donde las mujeres son las víctimas, o en actos de depravación sexual y trata de blancas, donde el cuerpo de las mujeres es un objeto desechable.

310

La representación visual en estas producciones cinematográficas de las mujeres víctimas de feminicidio, “jóvenes, morenas y pobres”, hace evidente una ideología colonial en la que seguimos sumergidos y que determina quién puede morir y nos remite a la categoría interseccional género-raza-clase surgida desde los feminismos negros de los años setenta y desarrollada desde el feminismo decolonial y los estudios decoloniales (Lugones, 2008, 2012; Bouteldja, 2013; La Barbera, 2016; Viveros, 2016; Quijano, 1992, 2014, 2014b), misma que concluye que las diferencias entre hombres y mujeres no son biológicas sino culturales, haciendo evidente la relación cruzada e imbricada de las relaciones de poder que operan desde el eurocentrismo. Estas jóvenes son caracterizadas en las producciones como pertenecientes a un grupo étnico, con ropa de mezclilla y bata de trabajo distintivas de la maquiladora. Llegan en camión de su pueblo, con la ilusión de mejorar sus condiciones de vida y salir de la pobreza. En estas películas también se retratan los valores tradicionales de las mujeres trabajadoras que chocan con la vida en Ciudad Juárez, aunque se adaptan pronto a la “libertad” que implica vivir lejos de sus familias.

En cuanto a la representación del dolor de las madres de víctimas, además del testimonio claramente emotivo de las mamás y algunas veces de otros familiares, las producciones retoman otros elementos simbólicos que son generados desde el dolor de las familias de las desaparecidas, como es, sin duda, el más emblemático, el de las cruces rosas adoptadas por los familiares de las víctimas, que condensa la lucha contra el feminicidio y todas las dimensiones que lo atraviesan, vemos en muchas de estas producciones, las cruces de color rosa que representan la sangre de las mujeres víctimas de feminicidio, o la protesta social que pide que los crímenes sean esclarecidos y castigados.

Cierro estos breves ejemplos y conclusiones del análisis que pueden encontrar en la investigación doctoral con un discurso de la película *Backyard/ El traspatio* (Carrera, 2009), que resume el imaginario transdimensional de Ciudad Juárez como cronotopo de la violencia en México y por supuesto como cronotopo de la violencia feminicida que ilustra a las producciones analizadas.

Peralta, locutor de radio, desde su cabina de radio, que tiene como fondo el cruce fronterizo, les dice a sus radioescuchas:

311

Buenos días, Juárez, ciudad frontera, ciudad de cruce, traspatio de dos entradas de los *United*, donde a diario cruzan las trocas repletas de ropa de segunda mano, los carros viejos para venderse a precio de remate, las medicinas caducas, los nenes quintos vienen a perder su virginidad con nuestras altivas sexoservidoras.

Y entrada del resto de México, donde a diario llegan los más pobres de los pobres, buscando los salarios mínimos en la maquila, y, quizá, tal vez, acaso, si Dios es bueno y el diablo de la *border patrol* se hace guaje, cruzar de *wet back* a los *United*.

En fin, Juárez, encrucijada del caos, ciudad frontera, ciudad herida, coronada con la sangre de sus muertas niñas.

Vaya este breviarío lírico-cultural como pésame para la nueva asesinada, con una K y un diente de oro, Katia, Karina, Kaliman... a la pobre a la que la muerte le sopló aquí en la cara, para ti.

Desde Juárez y abarcando todo el estado de Chihuahua Los tigres del norte (música) (Carrera, 2009: 00:4:27-00:05:33)

REFLEXIONES FINALES

La transdisciplinariedad permite que las disciplinas puedan abrir sus fronteras a nuevos objetos de estudio, como en el caso de la antropología social, que me ha permitido caracterizar a las producciones cinematográficas como objetos de estudio antropológico que repercuten en los imaginarios de la sociedad y por lo tanto pueden y deben ser analizados. Asimismo, el diálogo entre ciencias y saberes es necesario e inminente, afortunadamente, cada vez está más presente en las investigaciones que pueden ir desde la interdisciplina hasta la transdisciplinariedad, como en el presente artículo, en el que se ha planteado la necesidad de un diálogo de conocimientos para poder analizar un fenómeno cinematográfico transdimensional que no se limita a su componente visual o estético, sino que, para entender su sentido profundo, se requiere forzosamente un análisis de su dimensión social, política, cultural, histórica, entre otras, con la finalidad de entender por qué surge y cuál es su papel en la cultura.

312

Los imaginarios que se encuentran representados en estos filmes circulan desde el año 2001 cuando surgió el documental *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo, y se repiten hasta el año 2009 en la película *Backyard: el traspatio*, del mexicano Carlos Carrera. Es importante continuar con el análisis de aquellas producciones de carácter estético-artístico que representan el feminicidio, tanto las realizadas por productores profesionales o las que se hacen desde la sociedad civil, para conocer las representaciones comunes que siguen alimentando los imaginarios de los sujetos y conocer si éstas han cambiado, o, por el contrario, como todo parece indicar, continuamos estancados en un problema que ha sido invisibilizado por las autoridades.

El feminicidio es un gravísimo problema que sigue aumentando en México en vez de desaparecer. Si bien Ciudad Juárez es el tiempo-espacio emblemático del feminicidio en nuestro país y el mundo, esta ciudad ha sido superada en crímenes contra mujeres por otros lugares de la República Mexicana de los que no se han realizado producciones cinematográficas que representen este problema y que por lo tanto lo visibilicen.

Esta propuesta es una pequeña contribución al fascinante estudio de lo cinematográfico, del cual se ha escrito de formas muy diversas y sobre todo valiosas.



FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAIL (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, ROLAND (2009). “El mensaje fotográfico” en R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-30), Barcelona, Paidós.
- _____ (2009b). “Retórica de la imagen”, en R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 31-53), Barcelona, Paidós.
- BOUTELDJA, HOURIA (2013). *Raza, clase y género: la interseccionalidad, entre la realidad social y los límites políticos*, Traducción de Dulce María López Vega [<http://desde-elmargen.net/raza-clase-y-genero-la-interseccionalidad-entre-la-realidad-social-y-los-limites-politicos/> Consultado el 25-09-19].
- BUENROSTRO, CAROLINA (2020). *Ciudad Juárez, cronotopo emblemático del feminicidio: representaciones en prácticas estético↔artísticas*, tesis doctoral, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- CORTE IDH (2019). *Resolución de la Corte Interamericana de Derechos Humanos de 19 de enero de 2009 caso González y otras (“CAMPO ALGODONERO”) VS. MÉXICO solicitud de ampliación de presuntas víctimas y negativa de remisión de prueba documental* [<https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/expedientes/res24.pdf> Consultado el 20-01-18].
- CUELLAR, CARLOS (2004). *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- ECO, UMBERTO (2005). *La estructura ausente*, México, De bolsillo.
- FOUCAULT, MICHEL (1980). *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- GONZÁLEZ, SERGIO (2002). *Huesos en el desierto*, México, Anagrama.
- GROARKE, LEO (1996). “Logic, Art and Argument”, *Informal Logic* 18, 105-129, [<http://scholar.uwindsor.ca/philosophypub/24>].
- Haidar, JULIETA (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, México, UNAM.
- _____ (2021). “La pandemia del coronavirus desde la complejidad y la transdisciplinariedad” en *Pensamiento al margen*, Revista Digital de Ideas Políticas, Número Especial, pp. 7-19 [www.pensamientoalmargen.com. Consultado el 18-05-21].
- HELLER, EVA (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KRISTEVA, JULIA (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Desiderio Navarro (comp.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24), La Habana, Criterios.
- LAGARDE, MARCELA (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM.

- _____ (2008). "Antropología, feminicidio y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres" en M. Bullen y C. Diez (coords.), *Retos teóricos y nuevas prácticas* (pp. 209-240), San Sebastián: Ankulegi Antropología Elkartea.
- LA BARBERA MARÍA C. (2016). "Interseccionalidad, un "concepto viajero": orígenes, desarrollo e implementación en la Unión Europea". *INTERdisciplina*, 4 (8), 105-122 [<http://revistas.unam.mx/index.php/inter/article/viewFile/54971/48820> Consultado el 10-09-19].
- LOTMAN, YURI (1982). *La estructura del texto artístico*, Madrid, Libro de bolsillo Istmo.
- _____ (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- LUGONES, MARIA (2008). "Colonialidad y género" en *Tabula Rasa*, 9, 73-101 [<https://www.redalyc.org/pdf/396/39600906.pdf> Consultado el 25-09-19].
- _____ (2012). "Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples" en *Pensando los feminismos en Bolivia*, 129-139. La Paz, Conexión Fondos de Emancipación [<http://rcci.net/globalizacion/2013/fg1576.htm> Consultado el 10-09-19].
- MENDOZA, CARLOS (2010). *El guion para cine documental*, México, CUEC-UNAM.
- MIGNOLO, WALTER (2010). "Aesthesis decolonial" en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4 (4), 10-25.
- _____, (2019). "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después", *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 14 (25), 14-32.
- MORIN, EDGAR, (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, París, Santillana, UNESCO.
- _____ (1999b). *El método III. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2011). *Introducción al pensamiento complejo*, Buenos Aires, Gedisa.
- NICOLESCU, BASARAB (1996). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, Paris, Ediciones du Rocher.
- NICHOLS, BILL (2014). *Introducción al documental*, México, CUEC-UNAM.
- NINEY, FRANÇOIS (2015). *El documental y sus falsas apariencias*, México, CUEC-UNAM.
- PÊCHEUX, MICHEL (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.
- QUIJANO, ANIBAL (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad" en *Perú indígena*, 13 (29), 11-20, Lima.
- _____ (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismos y América Latina" en Anibal Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832), Buenos Aires, CLACSO.
- _____ (2014b). "Colonialidad del poder y clasificación social" en Anibal Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 285-327), Buenos Aires, CLACSO.
- RANCIÈRE, JACQUES (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial.

- ROBIN, RÉGINE. (1976). "Discourse politique et conjoncture", en *L'analyse du discours* (pp. 137-154). Montreal, Centre Educatif et Culturel.
- RUSSELL, DIANA (2006). "Definición de Feminicidio y Conceptos Relacionados", En Diana Russell y R. Harmes (eds.), *Feminicidio: una perspectiva global* (pp. 73-96), México, CEIICH-UNAM.
- SAAVEDRA, ISIS (2016). *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*, México, UAM-X.
- SEGATO, RITA (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, Puebla, Pez en el árbol.
- _____ (2016). "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado" en Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (pp. 33-56), Madrid, Traficantes de sueños.
- _____ (2019). "El mandato de la masculinidad" en *Revista de la universidad. Feminismos Dossier* [<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9517d5d3-4f92-4790-ad46-81064bfo0a62/pedagogias-de-la-crueldad>. Consultado el 24-01-20].
- VALENZUELA, JOSÉ M. (2012). *Sed de mal*. México, COLEF.
- _____ (2014). *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*, Tijuana, COLEF.
- VIVEROS, MARA (2016). "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" en *Debate Feminista*, 52, 1.17 [<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>].
- WASHINGTON, DIANA (2005). *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, México, Océano.

FILMOGRAFÍA

- ARROYO, ENRIQUE (Director) (2004). *El Otro Sueño Americano*, Imcine, Conaculta, Costachica Producciones, México, Duración 11 Minutos.
- BENÍTEZ, FERNANDO (Director) (2005). *Miércoles De Ceniza*, Ilusion Films, México, Duración 5:54 Minutos.
- CARRERA, CARLOS (Director) (2009). *Backyard. El Traspatio*, Indigo Films, Argos Comunicación, Imcine, Coppel, Inbursa, Tardan/Berman, México, Duración 122 Minutos.
- JAMES DOBSON, KEVIN (Director) (2006). *The Virgin Of Juarez*, Productora Las Mujeres Llc, First Look International, Usa, Duración 90 Minutos.
- NAVA, GREGORY (Director) (2007). *Verdades Que Matan (Bordertown)*. Capitol Films. USA. Duración 115 Minutos.
- SÁNCHEZ, ALEJANDRA Y CORDERO, ANTONIO (Directores) (2006). *Bajo Juárez. La Ciudad Devorando A Sus Hijas*, Foprocine, Imcine, Pepa Films, UNAM, México, Duración 96 Minutos.



Es doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, profesora de tiempo completo adscrita al Colegio de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su campo de interés pedagógico es la construcción de ciudadanía y procesos de democratización en espacios escolares y no formales. Recientemente se publicó su libro *Ciudadanía y Educación en Latinoamérica. Proyecto Ciudadano*, una apuesta para principios del nuevo siglo, editado por la Universidad Nacional. Correo electrónico: marleneromo@filos.unam.mx

CINE Y ESCUELA:

El elogio de la atención

Marlene Romo Ramos

319

RESUMEN

Con este ensayo se pretende reflexionar sobre los usos del cine en la educación de niñas y niños más allá de su función auxiliar como refuerzo a los contenidos. Se plantea un vínculo entre el cine y la escuela como creaciones modernas y complejas que fomentan el uso del tiempo libre para el desarrollo del pensamiento, la atención y la apropiación de la cultura.

PALABRAS CLAVE: Educación, espacio común, ciudadanía, usos del cine, pedagogía

FILM & SCHOOL:

The eulogy of attention

320

ABSTRACT

This chapter takes up the varied ways in which cinema has influenced the education of children, beyond the traditional one of reinforcing the content of school programs. The interactions of cinema and schools have led to complex modern creations that encourage the use of free time for the development of thought, attention, and the appropriation of culture.

KEYWORDS: Education, common space, citizenship, uses of cinema, pedagogy.

INTRODUCCIÓN

El vínculo entre cine y educación es intrínseco. Por décadas, los espacios educativos formales y no formales se han apoyado en la producción cinematográfica para reforzar contenidos, facilitar aprendizajes, orientar discusiones y posicionar ideas e ideologías.

Este ensayo tiene como propósito reflexionar sobre el vínculo cine y escuela, desde lo que ambos artificios tienen en común; la posibilidad de mirar el mundo, crear estados de atención para conocer, pensar e imaginar. Me referiré en particular a la escuela, que se definirá como el espacio de lo común y de cómo el cine ha acompañado tránsitos pedagógicos diversos en las diferentes formas de hacer escuela. Para esto, analizaremos las concepciones de la escuela pública como espacio de formación humana, ciudadana y de construcción de vida pública.

321

APUNTES SOBRE LA ESCUELA TIEMPO LIBRE PARA MIRAR

La educación es un fenómeno humano y transhistórico. En el tiempo moderno, la idea de educación ha aspirado a que las jóvenes personas pasen del estado de naturaleza a un estado de cultura (como pretendían Kant y Rousseau), ese estado de civilización que se consigue a partir de “cuidados, disciplina e instrucción” (Pineau, 2009, 40). A partir del siglo XIX fue la escuela, el lugar que centralizó el ejercicio educador, nunca el único, pero sí el hegemónico. Hoy la forma educativa escolar ha transitado siglos, reformas, crisis, mercantilización, denostaciones y disputas políticas. Pero sigue ahí, a pesar, incluso, de una pandemia.

La escuela es un constructo de la modernidad creado para un orden político basado en instituciones y modos de gobierno, fundamentado en constituciones y organizado a través de diversos grados de representación, la primera misión de la escuela fue la construcción de ciudadanía. La escuela no sólo

produce aprendizajes, es formadora de ciudadanía, moral cívica, ejercicio de igualdad y marco de referencia de vida en común.

Cabe decir que la apuesta de la modernidad fue construir una comunidad política secular, orientada por una cosmovisión con cimientos de racionalidad, progreso, mérito y cosmopolitismo a través de la escuela.

En México, en marzo de 2020 las escuelas fueron cerradas por más de un año durante un periodo que con suerte podía ser favorable para un primer contacto con la sociedad civil y el espacio estatal en términos de Gramsci o de Pablo Pineau:

Mediante complejos y eficaces dispositivos, la escuela moderna construyó subjetividades que comulgaban con sus cosmovisiones. A ser moderno se aprendía, principal pero no exclusivamente, en la escuela. En ella se aprendía a actuar sobre el mundo de acuerdo con ciertas premisas y matrices que se articulaban con los efectos de otras instituciones como la familia, el Estado, el hospital y la fábrica (Pineau, 2012, 1).

322

En la escuela se gesta la ciudadanía primera y la posibilidad de estar entre otras y otros diferentes, allí mismo se enfrenta la paradoja de estar también en el lugar de los esfuerzos de homogenización cívica. El campo de la pedagogía es una disciplina que tiene entre sus ejes movilizados el dar un sentido colectivo a la comunidad a través de la educación, así la imaginó Comenio: todos aprendiendo todo al mismo tiempo en un gesto democrático de igualdad, conexión humana e intelectual para empujar al mundo hacia algún lugar desconocido, pero sin duda mejor y también, común.

Por todo ello, la escuela es el lugar en que se construye el primer proceso de ciudadanía, del encuentro de las y los nuevos con el mundo (Arendt, 1996) y con la vida pública. En medio de tanto réquiem, el pensamiento pedagógico de este, nuestro siglo, se ha nutrido con nuevas perspectivas en torno a lo que la escuela ha provisto en su largo existir.

Una interesante contribución al pensamiento teórico sobre lo que es y sobre todo, debería ser la escuela, es el libro *Defensa de la escuela. Una cuestión pública* de Maarten Simons y Jan Masschelein, que, desde su aparición en

español en 2014, se ha convertido en un referente conceptual para pensar la educación pública a nivel básico (es decir, los niveles primaria y secundaria) en Latinoamérica.

Blanca Flor Trujillo explica que: “En acuerdo con Simons y Masschelein, comprendemos la escuela como forma pedagógica constituida por la relación entre tiempo, espacio y materia de estudio que produce tiempo libre, en tanto que suspende temporalmente las pertenencias, el pasado y el futuro” (Trujillo, 2022, 9). Un tiempo libre, para pensar, para observar, para ser lo que no eres en casa, para elucubrar lo que se puede ser. La definición de los autores mencionados sobre la escuela, desde una perspectiva pedagógica radical:

[...]frece “tiempo libre” que transforma los conocimientos y destrezas en “bienes comunes” y, por lo tanto, que tiene el potencial para proporcionar a cada cual, independientemente de sus antecedentes, de su aptitud o de su talento natural, el tiempo y el espacio para abandonar su entorno conocido para lanzarse sobre sí mismo y renovar el mundo (para cambiarlo de un modo impredecible) (Simons y Masschelein, 2014, 12).

323

La suspensión del tiempo es una de las ideas centrales de la obra citada. Tiempo que ha de ser aprovechado para la reflexión, una capacidad que comúnmente se construye en la vida escolar. Así también es clave la idea de escuela como bien común, como derecho innegable de acceso a la herencia cultural común a la que todas y todos tenemos derecho (Arendt, 1996).

Por otra parte, otro autor que se ha sumado a integrar miradas teóricas sobre la educación en su forma escolar para destacar su contribución al desarrollo del pensamiento libre es Jorge Larrosa quien editó el libro *Elogio de la escuela*. En la introducción de ese texto también encontramos la misma perspectiva de la suspensión del tiempo en un espacio colectivo, público:

Escuela. Del griego *scholè*, literalmente tiempo libre, traducido al latín como *otium*, *ocio*. El término latino *schola* designa el lugar o el establecimiento público destinado a la enseñanza. Podríamos decir que la palabra escuela remite, fundamentalmente, al tiempo (libre) y al espacio (público) dedicado al estudio (Larrosa, 2018, 12).

En esa obra se hace una amplia disección de algunas piezas que conforman a la escuela: la suspensión, la profanación, la atención, el mundo, las tecnologías *ex profeso*, la igualdad, el amor, la preparación y, finalmente, la responsabilidad pedagógica. Todo ello prepara al sujeto ciudadano para la vida pública.

Por lo anterior, el cine en la escuela puede ser usado para algo más complejo e integrador que únicamente ver una película y reforzar un contenido curricular. Puede ser empleado para facilitar el ejercicio de la atención de las cosas, la observación, el pensamiento, la construcción de discursos y explicaciones entre las y los estudiantes de primaria y secundaria. Entre otras cualidades compartidas, la escuela y el cine tienen en común servir como puertas de entrada a la cultura, son mediadores de una cultura y despiertan el deseo del diálogo y la conexión con la voz interior.

El uso de cine en las aulas es tanto para verlo como para practicarlo: jugar a la dirección, editar películas, tomar videos, realizar curadurías temáticas. Es un ejercicio pedagógico que permite a docentes y estudiantes plantear ideas, reforzar nociones de derechos y ciudadanía y crear ejercicios de contemplación, creatividad y trabajo colectivo. Sobre el cine y sus vínculos con la escuela a partir del trabajo experimental de pedagogas latinoamericanas como Inés Dussel y Adriana Fresquet se han realizado análisis de imagen y prácticas cinematográficas en diversos países de la región en los últimos años con la intención de posicionar la vida escolar como un espacio común y de vida política que se pone al servicio de las nuevas generaciones.

324

APUNTES SOBRE EL CINE Y SU VÍNCULO CON LA PEDAGOGÍA

Alain Bergala, en su libro *Hipótesis de cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, se confiesa:

Todos aquellos para quienes el cine ha sido importante, no como mero pasatiempo, sino como un elemento esencial en su constitución y que muy pronto supieron que sería ese arte a lo que consagrarían de una u otra forma, su vida, tiene

una autobiografía imaginaria que es la de su vida de cine. En mi novela personal, fui salvado dos veces: por la escuela y por el cine (Bergala, 2007, 17).

Aunque la cita anterior es de un cineasta y editor francés de revistas cinematográficas, puede representar a varias generaciones de infancias y juventudes del mundo que se vieron “rescatadas” de una vida acotada por los marcos geográficos y culturales de sus localidades.

Cine y escuela han sido presuntos implicados en tiempo, espacio y uso. Su crecimiento exponencial se dio a principios del siglo pasado y a los dos se les ha otorgado la capacidad de ubicar a los sujetos en el tiempo moderno. Así lo explica Inés Dussel:

Al respecto, estamos más acostumbrados a considerar las diferencias entre el cine y la escuela que a ubicarlas en el marco de algunos regímenes comunes. Por ejemplo, en las Exposiciones Universales de principios del siglo xx, verdaderos “lugares de peregrinación al fetiche de la mercancía” (Benjamin, 1988, 179), era usual que los pabellones de los países colocaran juntos a la escuela y al cine porque eran dos signos inequívocos de los intentos de modernización de la cultura y la sociedad. ¿Cuál es su parentesco? ¿Qué tipo de conexiones y filiaciones podemos establecer entre estos dos dispositivos o tecnologías que siguieron cursos tan distintos a lo largo del siglo xx? (Dussel, 2014, 8).

A reserva de sus diferencias como artificios culturales, ambos dispositivos llevan en sí la promesa de lo nuevo, de la narración, la explicación de la vida e integran contenidos políticos, estéticos y morales. A partir de sus semejanzas y para destacar al cine como potenciador de procesos de construcción de sujetos públicos, capaces de leer el mundo (Freire *dixit*), y no sólo como espectadores de películas dispuestos a comentarlas, se articulan estrategias didácticas para proponer lenguajes a partir de la visualidad.

Sobre estas posibilidades de usos y exploración, Adriana Fresquet, investigadora y docente de la Universidad de Río de Janeiro, es quizá una de las expertas latinoamericanas que más ha desarrollado análisis sobre la cuestión.

Desde su perspectiva, el cine y lo que construyen ciertos autores nos ayudan a develar lo que no es visible, con capacidad de inventiva:

Cineastas tales como Kracauer, Cavell, Souriau, Vertov, Epstein, Bazin o Baláz destacan esa posibilidad que tiene el cine de hacer visible lo que sin él no es visible, esa capacidad inventiva que visibiliza al hombre de otra forma¹ (Fresquet, 2007, 2).

La visualidad es una categoría importante en los estudios de las artes y por supuesto para el cine que se enlaza a su vez con lo pedagógico: Ver, hacer visible lo que habitualmente no se ve, crear desde lo que se mira. El historiador del arte Nicholas Mirzoeff, nos acerca a esta idea:

Por mi parte, creo que la cultura visual es una práctica que tiene que ver con los modos de ver, con las prácticas del mirar, con los sentidos del que llamamos el espectador, el o la que mira o ve. Y el objeto o la cosa que se mira puede o no ser un “objeto de arte”, sino una serie de cosas que son experimentadas por gente en el presente o en el pasado, pero lo cierto es que no hay una frontera hermética que proteja al objeto artístico de otras formas de objetos (Mirzoeff en Dussel, 2009, 70).

326

Con relación a la práctica pedagógica que entra en juego entre espectadores que son guiados en una mediación, Inés Dussel (2014) habla de ese ejercicio que se constituye en los “régimenes de visualidad”, configuraciones que están conformadas por “elementos tecnológicos, políticos, epistemológicos, estéticos, éticos, y que suponen una pedagogía: hay que enseñar a conocer, a mirar reflexivamente, a distanciarse, a convertirse en espectador. Esos regímenes están siempre mediados por las tecnologías disponibles” (Dussel, 2014, 85). La

¹ Traducción propia: “Cineastas tais como Krakauer, Cavell, Souriau, Vertov, Epstein, Bazin e Baláz destacam esta possibilidade do cinema de fazer ver o que sem ele não é visível, desta capacidade inventiva que torna o homem visível de outro modo”. Nota aclaratoria: La autora referida enmarca a todos los creadores que cita como cineastas, pero se refiere a teóricos y cineastas.

noción pedagógica de Inés Dussel sobre el uso del cine y de la imagen es una invitación a integrar esa colección de elementos citados y hacer experimentos para profundizar, para plantear discursos.

APUNTES SOBRE LOS USOS DEL CINE PARA EXPERIMENTAR EN LAS ESCUELAS

Mediante este subtítulo, le daremos marco a cuatro brevísimos ejemplos sobre los usos del cine en algunas escuelas en México² en los últimos diez años y en seguida se abundará en esta importante relación.

1. Un grupo de estudiantes del último año de primaria, tiene como consigna hacer una toma con cámaras y teléfonos celulares, unos prestados, otros propios. La única regla es la siguiente: la toma debe durar un minuto y debe mostrar una idea; lo que se mueve a mi alrededor.
2. Un grupo de segundo año de educación secundaria ve en su salón de clases la película *Machuca*³.

327

Al terminar se organiza un diálogo entre el grupo, la profesora de español, la profesora de historia y el profesor del taller de dibujo. Hablan de las diferencias de acentos y palabras del español; el acento chileno y el acento mexicano, las palabras nuevas que aprendieron. Preguntan sobre el *cómic* de *El Llanero Solitario*, una de las profesoras les promete enseñarles un ejemplar de la vieja historieta. También charlan y aprenden del golpe de Estado en Chile en 1973. La mayoría nunca había escuchado ese concepto. Tampoco el de dictadura militar. La profesora de historia conecta la trama de la película con el experimento socialista democrático de la Unidad Popular bajo el mando del presidente Salvador Allende para que comprendan en su dimensión lo que fue el experimento de integrar clases sociales opuestas en una escuela privada y elitista. Describen la moda, la decoración de las casas

² Estos ejemplos se han recopilado a partir de diálogos que la autora ha tenido de manera informal con docentes quienes explican los usos del cine en el aula.

³ Andrés Wood, 2004.

y el profesor de dibujo les explica los elementos con los que se puede armar una escenografía.

3. Un grupo de tercer año de preescolar ve en su salón la película *Cars*⁴. Algunos ponen mucha atención y hasta recitan los diálogos que conocen de memoria, otros se duermen y otros más se levantan y corren. Al terminar hacen dibujos y vestuario con papel de colores de los personajes principales. Las profesoras los organizan para recrear dos diferentes escenas.
4. En una escuela rural en los Altos de Chiapas, un grupo de jóvenes de un Colegio de Bachilleres realiza videos con teléfonos propios y prestados para dar cuenta del deterioro ambiental de su municipio. Piensan editarlos y subirlos a la plataforma *YouTube* como una forma de denuncia.

El cine ha sido utilizado como herramienta para la enseñanza casi desde su origen, los llamados *classroom films*, aparecieron en los años veinte (Araujo, 2021) y las narrativas de las películas de divulgación han sido eternos apoyos escolares para aprender sobre las virtudes de la limpieza, el beneficio de alimentarse bien, la fuerza destructora de un volcán o incluso la conformación de una nación, también incluyen algunas lecciones morales como aquella que nos susurra que las y los buenos siempre ganan⁵. El cine es una síntesis entre comprensión y emociones.

Sin embargo, se debe insistir desde los planteamientos de Dussel, Bergala y Fresquet, que la escuela no debe limitarse a usos auxiliares. Ese “uso auxiliar” sostenido por un siglo, aunque útil, nos ubica en los bordes de las posibilidades de lo que el cine puede hacer en la escuela, entre otras cosas, las películas contribuyen no sólo al acto estético, sino a la formación de la atención, esa habilidad definitiva para aprehender el mundo, sus significados y sus contradicciones. La atención abre la posibilidad de la comprensión.

⁴ John Lasseter, 2006.

⁵ En el caso del Sistema Educativo Mexicano, la educación secundaria puede cursarse en el modelo de las “Telesecundarias”, creadas a finales de los años sesenta y que han educado a millones de jóvenes a través casi exclusivamente de materiales visuales. Ejemplo de ello son estos dos materiales que pueden consultarse en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=WKh6xVK9SuA> <https://www.youtube.com/watch?v=6Wn3kSsM5gk>

El Programa Escuela al Cine de la Cineteca Nacional de Chile, le hizo una entrevista a la Profesora Fresquet en su página web en 2020 como parte de las actividades del Tercer Encuentro Nacional de Profesores Escuela al Cine: “Ver, aprender y hacer en 2020”. En esa entrevista, se destaca con claridad la relación cine-escuela y sus posibilidades para la construcción de la atención:

Considero que con el cine se pueden aprender muchas cosas, y esa es una forma de relacionar el cine con la escuela que no es nueva, las películas históricamente se han llevado a la escuela. Esa es una manera, es una potencia del cine en la escuela que no vamos a negarla, pero creemos que hay muchas otras. Nosotros trabajamos las películas en muchos espacios, y la metodología que usamos es preguntarle siempre al estudiante qué vio, y qué vio es una manera de hacer concentrar la atención en esas imágenes y en ese sonido y hacer una especie de ruta por ese viaje, por esa travesía que es una película. Tener esa atención ya es una contribución muy contundente en tiempos donde la atención es constantemente picada, instantánea, *zappeada*, donde no damos atención por más de 30 segundos a nada. Y si la escuela es el lugar donde formar la atención, el cuidado y el amor al mundo, el cine me parece que entra con una potencia muy grande al reforzar la atención. En relación con la producción de conocimiento, para mí es ejemplar que dos maneras más potentes de producir el conocimiento y de producir colaborativamente el conocimiento, ocurran con el cine: descubrir lo que ya está en el mundo. En ese sentido, el cine es un despliegue infinito de ampliar el conocimiento del mundo que está ahí ya siendo filmado más de 100 años [...] Nosotros estamos inventando un mundo que ya está ahí, que podemos imaginarlo de otra manera, producirlo, alterarlo. Si esto es posible hacerlo con la imagen, también es posible descubrir y alterar el mundo que habitamos. Esto me parece la mayor potencia pedagógica y la razón de por qué el cine tiene que estar en las escuelas (Fresquet, 2020).

329

En un plano equivalente se debe considerar el placer estético. El cine puede y debe ser parte de la formación estética de las infancias y juventudes. A partir del ocio y del tiempo libre que abre la escuela para el ejercicio de la atención, se abren también las posibilidades de socializar reflexiones y perspectivas del mundo potenciadas por la filmografía y la apropiación de las cámaras para

“decir algo” mediante diversas experiencias de carácter intelectual, lúdico, emotivo que son fundamentales para hacer escuela desde la perspectiva de la educación, los aprendizajes y reaprendizajes (Fresquet, 2020).

Se trata de operaciones que requieren tanto del uso de la imaginación como del pensamiento y la realidad. En particular los aprendizajes implican un ejercicio de flexibilidad y memoria, pero sobre todo precisan el uso de la imaginación.

El cine, además de arte y otras cosas, es un lenguaje. Si pensamos en las matemáticas o en las lenguas maternas, queda claro que las escuelas ayudan a traducir lenguajes y enseñan a leer esos lenguajes. El cine con sus imágenes y sus propuestas se sujeta a sus lecturas. En sus orígenes y en sus funciones actuales, la escuela no está diseñada para encargarse de ese trabajo complejo, sofisticado y “distractor” de los programas de estudio, pero, como afirma Bergala “...hoy en día es, para la gran mayoría de los niños, el único lugar donde este encuentro con el arte puede producirse” (Bergala, 2007, 36). El uso del cine en la escuela permite la renovación de la cultura más que la mera repetición en la que a veces queda confinada. El cine nos da a ver el mundo y la escuela muestra al mundo. Mientras lo analiza, lo reconstruye. “Representar a la realidad a través de la realidad”, nos dice el editor francés (Bergala, 2007, 42).

330

El cine, sus imágenes y sus historias ejecutan un papel mediador y permite a las infancias aprender de la experiencia de sumergirse en lo que cada niña y niño es, explorar su realidad, sus entornos, su historia, sus vivencias y la de otras personas y contextos, permitiéndoles entrar a otros mundos, imaginar nuevos destinos, tal como apunta Fresquet:

Descubrimos, entonces la capacidad del cine como condición de posibilidad mediadora e incluso amplificadora de la experiencia, sin embargo, el espectador se identifica con los personajes y, a través de la imaginación logra proyectarse en diferentes roles, lugares, tiempos, estados de ánimo que nos acercan a diferentes realidades, incluso muy diferentes a las conocidas. Hemos hablado también de la importancia de recordar nuestra propia infancia, de reencontrarnos con nuestra historia, con nuestra patria -como dice Agambem- con los sueños y deseos que

sacrificamos para crecer. La experiencia del cine también permite establecer un puente entre nuestra realidad actual y nuestra infancia⁶ (Fresquet, 2007, 14).

Asimismo, la experiencia del cine facilita la apropiación de las historias de cada persona. Por otra parte, tras las lecturas de Dussel, Fresquet y Bergala observamos cómo el cine actúa sobre los sistemas de significado de cultura, ya sea para renovarlos, para reproducirlos o para analizarlos y como esta perspectiva abre una interesante manera de trabajar con él en las escuelas. Del mismo modo, tanto Fresquet, como Dussel y Bergala critican los usos del cine como mero recurso pedagógico para aprender o reforzar conocimientos integrados en el currículum. Esa práctica, que por desgracia es la más popular, se limita al reduccionismo didáctico.

Para llevar a cabo esta tarea de manera multidimensional, nos ayuda el acucioso análisis de Fresquet que organiza y sintetiza las definiciones de cine de tal modo que el medio puede entenderse:

- ✕ Como sustituto de la mirada
- ✕ Como arte
- ✕ Como lenguaje
- ✕ Como escritura
- ✕ Como modo de pensamiento
- ✕ Como productor de efectos y simbolización del deseo

Ahora bien, el vínculo cine y escuela pasa por la infancia. Apostar por los usos del cine como experimentación escolar implica destacar la importancia de esta etapa. En siglo el XIX y XX se inventó la noción contemporánea de

⁶ Traducción propia. “Descobrimos, então, a capacidade do cinema como condição de possibilidade, mediador e até amplificador da vivência, enquanto o espectador se identifica com as personagens e via imaginação consegue projetar-se em diversos papéis, locais, tempos, estados de ânimos que nos aproximam de diversas realidades, às vezes até muito diversas das conhecidas. Temos falado, também, da importância de lembrar de nossa própria infância, de reencontrarmos-nos com nossa história, com a nossa pátria -como afirma Agambem-, com os sonhos e desejos que sacrificamos para crescer. A vivência do cinema permite estabelecer também uma ponte entre nossa realidade atual e a nossa infância.”

infancia, siguiendo a Fresquet (2020), el siglo XXI tendería a desaparecerla al limitar los espacios para la imaginación y la construcción de experiencias, por lo tanto, el cine abre una posibilidad de recuperar la infancia y hacer de la educación una experiencia.

El cine en las escuelas, su uso cotidiano, contribuye a establecer un vínculo entre la imaginación y la realidad que es fundamental para el proceso educativo de las infancias; los usos de las historias, las imágenes, la manera de resolver una trama, la música, todo eso se conecta con lo que se vive, lo que preocupa o lo que hace feliz a niñas y niños.

Así como Inés Dussel ha destacado la emergencia histórica del cine y la escuela, Fresquet (2020) integra a ambos describiéndolos como “máquinas de pensar”⁷. En su texto descarta la idea del cine como una mera estrategia didáctica para conectar saberes o memorizar información. Ambos son productos intelectuales de su tiempo y proveen de experiencias reflexivas. Es decir, la infancia está deseosa de tener experiencias que le permitan reconocer y apropiarse del mundo. El cine entonces permite establecer contacto con lo otro, ese otro colectivo, diverso, múltiple. Amplifica nuestro horizonte, conocimientos, ideas, sentimientos, sensaciones y deseos.

332

CONCLUSIONES

La escuela para existir precisó hace dos siglos y precisa ahora también de un proyecto pedagógico que implica a su vez un proyecto civilizatorio y estético. Estamos habituados a mirar la escuela desde la perspectiva de políticas educativas, niveles del sistema educativo nacional, planes y programas de estudio y no como un artificio inventado para producir civilización, sostener las estructuras de lo humano, para preservar lo importante del mundo pasado y para hacer camino para un futuro igualitario y democrático, todo esto a partir de distribuir el contenido cultural.

⁷ En referencia al libro *La escuela como máquina de educar* que hemos citado en este trabajo

Para hacer escuela son útiles estas preguntas: ¿Qué tipo de persona ha de construirse? ¿A qué futuro se está apostando? ¿Qué experiencias, qué saberes y qué idea de ciudadanía ha de fomentarse para la infancia? Y sobre todo ¿Cómo hacerlo? Nuestro siglo es el de la mirada y las pantallas, el cine y sus múltiples definiciones abren posibilidades para hacerse cargo de intentar dar respuesta a estas preguntas.

La escuela como espacio proveedor de tiempo libre permite el ejercicio de la atención, la observación y los múltiples modos del pensamiento. Por su parte, el cine abre la posibilidad para experimentar, indagar sobre los sonidos, las imágenes, las historias y vincular estas potencialidades a la vida de niñas, niños y adolescentes. Ya es tiempo propicio de integrar este medio a los programas curriculares.

Con este artículo se pretendió realizar un acercamiento sobre el interesante vínculo entre cine y escuela que se realiza desde América Latina, pero todavía hay mucho trabajo que realizar para cumplir este objetivo.

Un propósito del cine es aventurarse en la creación a partir del uso primario de la imagen.

333

Se aspira también a que este trabajo anime a las comunidades escolares a tomar los teléfonos, las cámaras, las tabletas y lanzarse a registrar su propio mundo, sus formas, sus ruidos, sus contradicciones.

El cine abre espacios de resistencia contra la cultura de Tik Tok; el cine es un antídoto contra el culto a la inmediatez que desmonta la banalización de una ciudadanía acostumbrada a consumir contenidos “a la carta” (Romo, 2021) y depositando su albedrío en riesgosos y cada vez más perversos algoritmos.

La escuela y su larga crisis que forma parte de la crisis misma de la modernidad puede resistir y sostener su misión del cuidado del mundo si logra apropiarse de lenguajes diversos que ayuden a estructurar pensamientos sofisticados, experiencias emotivas y artísticas. Pese a todo, es el único espacio que tienen millones de niñas y niños para explorar el mundo y sus propias vidas.

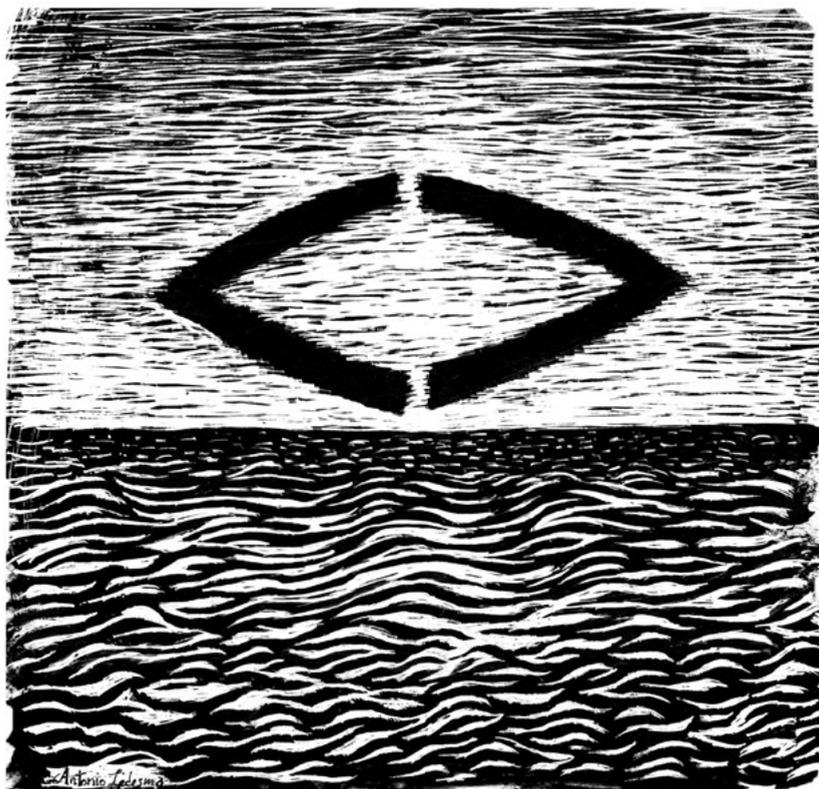


FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, CELESTE (2021). *Cine y Pedagogía. Aprendiendo con películas o “en rechachant”* [<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/cine-y-pedagogia-aprendiendo-con-peliculas-o-en-rachachant/235814> Consultado el 20-04-22].
- ARENDT, HANNAH (1996). “La crisis en la educación” en *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península.
- BÁRCENA, FRANCISCO (1995). “La educación moral de la ciudadanía. Una filosofía de la educación cívica” en *Revista de educación*. Número 307, mayo-agosto. Madrid.
- BERGALA, ALAIN (2007). *La Hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, Barcelona, Laertes. Educación.
- DUSSEL, INÉS (2014). “Usos del cine en la escuela: una experiencia atravesada por la visualidad” en *Estudos de Língua (gem)*, Volumen 14 número, Brasil.
- _____ (2009). “Entrevista con Nicholas Mirzoeff, La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo” en *Propuesta Educativa*, núm. 31, Buenos Aires, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 69-79.
- FRESQUET, ADRIANA (2007). *Cinema, Infância e Educação*. Trabalho apresentado na 30ª Reunião Anual 133 da ANPEd (Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), Caxambu, no GE Educação e Arte.
- _____ (2020). “Ver-rever-transver: una aproximación a los motivos visuales del cine y al plano comentado, entre otros modos de ver cine en la escuela” en *Saberes y Prácticas. Revista de Filosofía y Educación*. Volumen 5 Número 2. Argentina.
- _____ (2020). Entrevista. Programa Escuela al Cine [<https://escuelaalcine.cl/entrevista-a-adriana-fresquet-si-la-escuela-es-el-lugar-donde-formar-la-atencion-el-cuidado-y-el-amor-al-mundo-el-cine-me-parece-que-entra-con-una-potencia-muy-grande/> Consultado el 20-04-20].
- LARROSA BONDIA, JORGE, EDITOR (2018). *Elogio de la Escuela*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- MASTANDREA, PAULA Y GUERRA, NAZARENO (2019). *El Minuto Lumiere como modo de crear en el aula universitaria*. En Congreso Memorias XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología [<https://www.academica.org/000-111/979> Consultado el 3-10-22].
- SIMONS, MAARTEN. JAN MASSCHELIN, (2014). *Defensa de la Escuela. Una cuestión pública*, Buenos Aires, Miño & Dávila.
- PINEAU, PABLO, INÉS DUSSEL, MARCELO CARUSO, (2009). *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.

- ROMO RAMOS, MARLENE (2021). “Escuela, Comunidad y Proyecto Político” en *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Dossier especial Pedagogía. Marzo 2022 [<http://revistafyl.filos.unam.mx/category/dossierespecialpedagogia/> Consultado el 20-04-22].
- TRUJILLO, BLANCA FLOR (2022). “Introducción” en Trujillo Reyes, Blanca Flor Ana María Salmerón y Marlene Romo Ramos *Hacer escuela en tiempos turbulentos. Investigaciones y debates*, México, Libro inédito en proceso de dictaminación.



Profesor e investigador de la UACM. Es licenciado en comunicación, maestro en psicoanálisis, doctor en filosofía y en teoría y análisis cinematográfico. Sus temas de interés han sido el *eros* antiguo, la ética en el psicoanálisis freudo-lacaniano y la estética crítica en el modernismo político de segunda generación. Es coordinador del Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis de la UACM (www.centrolacaniano.org), así como del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico (www.citacine.org), de la misma institución.

PSICOANÁLISIS Cine

Aliber Escobar Susano

RESUMEN

En el artículo abordaré tres cuestiones que desde mi perspectiva no se han advertido ni desarrollado en las publicaciones relativas a la relación entre psicoanálisis y cine. La primera consiste en que no se ha dado importancia a la similitud entre analizar una película y a un paciente; lo que permitiría reconocer en cada tratamiento fílmico el tipo de psicoanálisis que se practica, así como el que se ha experimentado personalmente. La segunda es que no se ha hecho una lectura crítica sobre las mismas, con el objetivo de mostrar que el problema principal de esta práctica es la falta de orientación; que no se obtiene sin un análisis personal con un psicoanalista lacaniano que haya “pagado” sus respectivas cuotas. Es decir, que haya llevado su análisis hasta sus últimas consecuencias. Y la tercera parte del entendido de que ninguna de las relaciones entre el psicoanálisis y el cine fue practicada por Freud ni por Lacan, por lo que a lo largo de casi un siglo han sido reconocidas, sostenidas y desarrolladas exclusivamente por sus discípulos, aficionados y adeptos, que han producido abundante material de muy diversa índole y calidad, que clasifico como fantasmático, casuístico y teórico.

PALABRAS CLAVE: Psicoanálisis, cine, orientación, fantasmático, casuístico, teórico.

PSYCHOANALYSIS Cinema

ABSTRACT

338 In this article, I will address three issues that from my perspective have not been noticed or developed in the literature on the relationship between psychoanalysis and film. The first is that no importance has been given to the similarity between analyzing a film and a patient; a fact that would make it possible to recognize in each film treatment the type of psychoanalysis that is practised, as well as that which has been personally experienced. The second is that there has not been a critical reading of them, with the aim of showing that the main problem of this practice is the lack of orientation, which is not obtained without a personal analysis with a Lacanian psychoanalyst who has “paid” his or her respective dues. That is to say, who has taken his analysis to its ultimate consequences. And the third is based on the understanding that none of the relations between psychoanalysis and film were practiced by Freud or Lacan, so that for almost a century they have been recognized, sustained and developed exclusively by their disciples, amateurs and followers, who have produced abundant material of very diverse nature and quality, which I will classify as phantasmatic, casuistic and theoretical.

KEYWORDS: Psychoanalysis, cinema, orientation, phantasmatic, casuistic, theoretical.

Ante la gran cantidad de escritos sobre la relación entre psicoanálisis y cine que se han producido durante más de un siglo, sólo se justifica escribir otro si tiene algo nuevo o diferente que decir. Por lo que, si he decidido aceptar la invitación a escribirlo para este libro es porque considero que hay tres cuestiones que no se han desarrollado en las publicaciones existentes. La primera consiste en que no se ha dado importancia a la similitud entre analizar una película y a un paciente, con las consecuencias que esto conlleva; hecho que permitiría reconocer en cada tratamiento fílmico el tipo de psicoanálisis que se practica, así como el que se ha experimentado personalmente. Pues, aunque el análisis personal no es de incumbencia pública y las consultas son privadas, sí hay una responsabilidad social cuando quien se analiza decide tratar con pacientes. Y aunque en el campo lacaniano existen los testimonios de pase - sea para dar cuenta de una conclusión, sea para autorizarse como practicante y erigirse como causa de cierta transferencia- no existe un derecho colectivo de acceder a los mismos. La segunda es que después de varias décadas de publicaciones sobre psicoanálisis y cine, no se ha hecho una lectura crítica sobre las mismas, con el objetivo de mostrar que el problema principal de esta práctica es la falta de orientación; que no se obtiene sin un análisis personal con un psicoanalista lacaniano que haya “pagado” sus respectivas cuotas. Es decir, que haya llevado su análisis hasta sus últimas consecuencias. Y la tercera, parte del entendido de que ninguna de las relaciones entre el psicoanálisis y el cine fue practicada por Freud ni por Lacan -porque no consideraban al cine como un arte digno de ello-,¹ por lo que a lo largo de casi un siglo han sido

¹ Y aunque -como anota Daniel Zimmerman- es cierto que Lacan hizo un breve comentario a *L'assassin musicien* -primera película de Benoît Jacquot, el mismo director del reportaje para la Organización de la Radio Televisión Francesa (ORTF), que dio pie al texto *Television*- que llevó por título *Faire mouche* y apareció publicado el 29 de marzo de 1976, en *Le Nouvel Observateur*, su comentario “descarta de entrada, y en forma explícita, ese rumbo tan imprudente y escabroso de cierto psicoanálisis que [...] se dio en llamar ‘aplicado’ y que pretende utilizar una obra para indagar el inconsciente del autor” (Zimmerman, 2011, 45-46).

reconocidas, sostenidas y desarrolladas exclusivamente por sus discípulos, aficionados y adeptos, que han producido abundante material de muy diversa índole y calidad, que voy a clasificar a partir de tres tipos de tratamiento: fantasmático, casuístico y teórico.

Si fuera posible reconocer en el tratamiento fílmico el tipo de psicoanálisis que se practica se podría obtener un método indiciario de algo que en la vida cotidiana resulta inaccesible; pues a pesar de que Jacques Lacan estableció el testimonio de pase, no muchos practicantes lo llevan a cabo y mucho menos analizantes lo toman en cuenta al momento de elegir analista. Luego, suelen basar sus elecciones tanto en la transferencia como en el fantasma; suponiendo un saber que no se puede obtener más que a través de un análisis personal, pero sin tener ninguna prueba de que aquellos a los que les confiarán su tratamiento lo han atravesado o sostenido.

340

Sin embargo, quizá el hecho de que hasta la fecha no se haya reconocido que el modo de tratamiento de las películas depende de la relación que quien analiza establece con el psicoanálisis, se deba a que los lectores -neófitos o avanzados- suponen que quien interpreta sabe de lo que habla, y a que desconocen que el psicoanálisis es un saber práctico -y no un mero saber referencial- que comienza por el propio análisis y depende de la relación que se establezca con el saber e incluso del momento de los desarrollos lacanianos de que se parte para realizar los análisis de los filmes.

Por consiguiente, reitero que, si la forma en que cada uno aborda al cine desde el psicoanálisis es tan singular, puede ser la vía regia para saber el tipo de clínica en la que cada uno se atendió, se formó y practica. E incluso permitiría conjeturar lo que se puede esperar y obtener de la misma. En tanto Lacan mostró que la forma de intervenir, interpretar y dirigir un análisis, así como los principios de que se parte, son fundamentales para sus resultados (Lacan, 2001).

Por otra parte, como no se ha hecho una lectura crítica sobre la relación entre psicoanálisis y cine, para mostrar que su principal problema es la falta de orientación, será preciso mostrar que esta puede ser accesible a partir del análisis del tratamiento que se da a las películas. Para ello habrá que examinar algunos textos que abordan la relación del psicoanálisis con el cine, que

suelen tener forma de compilaciones de ensayos e interpretaciones que, en el mejor de los casos, provienen de seminarios de trabajo colectivo o iniciativas de analizantes que se han formado y han sostenido tratamientos, y en el peor son realizadas por emprendedores neoliberales cuya relación con el psicoanálisis es acomodaticia, entusiasta, meramente referencial y, por consiguiente, muy filosófica (entendiendo esto como harto especulativa). Muchos de esos textos agrupan ensayos sin relación ni orientación alguna, por el mero poder, gusto e interés de publicar un libro sobre el tema. Como si el psicoanálisis fuera simplemente una teoría e ignorando que antes que todo es una praxis que implica a quien habla y escribe. Así, es comprensible que los entusiastas no profundicen en la utilidad, las cualidades o los méritos de la relación que abordan, ni tampoco revisen su historia ni sus modalidades, para al menos advertirse sobre el sentido y el lugar que ocupan en esa serie. Y mucho menos realicen lecturas que aporten algo al propio campo; cuestión que requiere estar mínimamente advertido de que la función del psicoanálisis en la cultura tiene que ver principalmente con su incidencia en la propia vida.

341

Con respecto a los tres tipos de relaciones entre el psicoanálisis y el cine, primero está el tratamiento que llamo fantasmático, que concibe al cine como objeto artístico al que se aplican las teorías psicoanalíticas para ilustrarlas. Tiene dos características principales: 1) concibe al cine como análogo al sueño, en el sentido de que sucede mentalmente en una situación de inmovilidad corporal y oscuridad, y de que debe ser interpretado; 2) se subdivide en dos tipos: el “psicoanálisis aplicado” a la lectura del cine y el “psicoanálisis aplicado” a la realización del cine. Ambos son resultado de las fantasías de analistas y creadores.

Se supone de raigambre freudiana, porque tiene sus antecedentes en los análisis que realizó el psicoanalista sobre las obras de arte, aunque -como se verá más adelante- Freud no consideraba al cine un arte y seguramente no lo autorizaría. Hecho que representa ya un problema para el propio tratamiento; no por el imperativo autoral en sí mismo, sino por las razones de la negativa. Sin embargo, conservaré su categoría freudiana por lo que ya he expresado anteriormente y porque, al igual que hizo el psicoanalista en algunos análisis aplicados al arte, en algunos casos tiene como principios descifrar, innovar, divulgar, enseñar y verificar a partir de la teoría (Escobar, 2014), así como dar

sentido y satisfacción a través de las fantasías; en el caso del “psicoanálisis aplicado” dentro del cine.

En segundo lugar está el que llamo casuístico, que trata al cine como un objeto en lugar de una obra artística y lo concibe como interpelante del psicoanálisis, como causa y también como caso que ejemplifica algo, que enseña algo al analista. Se adjudica a la tradición lacaniana, porque aborda al cine como un real y en lugar de descifrar y buscar un sentido que permita comprender tanto al personaje como al autor de las obras a partir del argumento, se concentra sólo en un detalle, en una escena, en un recuerdo traumático que produce una película en el analista o en el lugar desde donde este es mirado por el filme, del cual hace un corte para concebir ahí un hallazgo inédito; tal como se hace en las sesiones de análisis lacaniano. Así, también puede transmitir algo desde la extracción de la lógica del caso singular que le representa cada película; porque la trata como tal y de ahí viene su nombre.

342 Y en tercer lugar está el tratamiento teórico, que concibe al cine como un aparato psíquico y espejo de la psique del sujeto, cuyos procesos y mecanismos inconscientes se deben analizar, y parte de otras disciplinas para dar cuenta de lo que sucede en los filmes y abonar así a sus propios campos. Es de origen freudiano-lacaniano, pero también ha utilizado teorías de otros psicoanalistas destacados en el campo de las humanidades y los estudios culturales, como Melanie Klein y Carl Jung. Asimismo, produce teorías generales y científicas para estudiar los filmes a partir de las aportaciones de los psicoanalistas. Y aunque utiliza un método riguroso y consistente, a través del cual trata las películas como textos teóricos, su problema principal es que, al no ser realizado por psicoanalistas, parte de reduccionismos y malos entendidos de los conceptos psicoanalíticos que socavan sus aportaciones.

GEMELOS

Se ha escrito tantas veces que el cine y el psicoanálisis han nacido juntos y que su relación es tan íntima y antigua como el propio invento de los hermanos Lumière, que algunos han llegado a creer que es cierto y han realizado la analogía

entre los dos cuerpos: teoría psicoanalítica y aparato cinematográfico (Friedberg, 1990; Baudry, 1986). Así mismo, se han atrevido a afirmar que “Freud no sólo recurrió a los términos cinematográficos para describir sus teorías [...] sino que muchas de sus ideas claves fueron desarrolladas en términos visuales” (Creed, 1998, 77). Sin embargo, para ser preciso y justo con ambos, se debe romper con esa *proton pseudos* que abre casi todo libro sobre psicoanálisis y cine. Pues, si bien ambos nacieron en Francia, lo cierto es que la palabra “psicoanálisis” apareció por primera vez un año después de la primera proyección de *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (Lumière & Lumière, 1895), en un artículo llamado “L’hérédité et l’étiologie des névroses”, publicado en la *Revue neurologique* de marzo de 1896 (Freud, 1998a). Y cualquiera -con un mínimo de tiempo, disposición y atención para revisarlo- puede percatarse de que los ejemplos freudianos no provienen del cine, sino de la óptica.

Así, es posible sostener que, si se parte de los hechos y no de las fantasías, su relación no es tan “natural” como se ha intentado hacer pensar, pues sus “similitudes” no fueron concebidas ni establecidas formalmente, sino de manera paulatina; yendo de las más disparatadas e imprecisas, hasta las más acertadas y prolíficas.

En 1929, L. Saalschutz publicó un artículo en el que reconoció que “el contenido del cine es la fantasía” (Saalschutz, 1998, 256); afirmación que resultó clave al romper con la serie de elaboraciones al respecto. Porque, además de distinguirse de generalizaciones como la que adjudicaba al cine la semejanza con el sueño,² confirmó que, como dispositivo, el cine funcionaba desde el fantasma; a imagen y semejanza de aquello que Freud había descubierto en el delirio de la realidad psíquica, cuando varias décadas antes abandonó su “neurótica” (Freud, 1998a; Freud, 1986).

De ahí que, a medida que los especialistas y adeptos identificaban, formalizaban e incluso fantaseaban con sus similitudes -por medio de analogías

² Analogía que parece muy simple, pero no lo es y Laso la cuestiona, al señalar que mientras uno es social y estético, el otro es singular y simbólico (Laso, 2017) y que, a su vez, habría que problematizar, porque, el social también es simbólico y el singular estético, por lo que el problema es más complejo.

como cine-sueño, cine-objeto, cine-espejo, cine-fantasia, entre otras-, el psicoanálisis se volvió habitual para explicar cómo intervenían los deseos, los sueños y demás fenómenos y mecanismos psíquicos durante la proyección. Y, además, a pesar de que el cine no formaba parte del espacio analítico -no al menos entendido como circunscrito por el consultorio y el diván-, cualquiera que hubiese iniciado un análisis -entendiendo esto como el establecimiento de una transferencia simbólica- podía reconocer que el espacio analítico se extiende a la vida psíquica. Porque incluye las fantasías diurnas y nocturnas, entre las que se hallan las relaciones con fenómenos culturales que, al representar un “encuentro traumático” (Márquez, 2018, 9), regresan al diván constantemente. Así como también constatar que, al igual que el cine, el psicoanálisis es una “forma de retirada del mundo” (Lebeau, 2001, 5).

344

Así mismo, a partir del segundo cuarto del siglo xx, el psicoanálisis inspiró a incontables teóricos y creativos para analizar y producir filmes, e hizo posible que los grandes temas del cine, a saber, el amor, la traición, la muerte, la locura, la guerra, etc., fueran desarrollados y analizados de manera más compleja; al añadirles una dimensión inconsciente. Dimensión que también se pudo revelar en la relación que establece el espectador con las películas, fuera la manipulación de la que supuestamente es víctima a través de la ideología (Althusser, 1996; Baudry, 1986; Comolli, 2016), o la satisfacción que obtiene a través del visionado (Aaron, 2007; Mayne, 1993).

Empero, en esta relación no todo fue tan natural y sosegado como algunos sugieren, pues, cuando Freud le dio nombre a su invención: un nuevo método de tratamiento de las afecciones neuróticas, de orden sexual e inconsciente, que consistía en una experiencia singular que buscaba la cura de pacientes (Freud, 1998a), nunca pensó en su aplicación o traducción a través de un medio como el cine. Y, aunque posteriormente tomó algunas obras de arte para divulgar, legitimar o crear conceptos (Escobar, 2014), al ser el cine un invento tan nuevo y ajeno para el psicoanalista, no lo consideraba como arte y, por consiguiente, lo rechazó tajantemente.

RELACIONES PELIGROSAS

A pesar de que la relación del cine con el psicoanálisis había sido preparada por estudiosos como el psicólogo, filósofo y crítico de cine Hugo Münsterberg o el psicoanalista Otto Rank, su asociación no era realmente armónica, sino todo lo contrario. El primero generó un interés legítimo en los mecanismos de la psique y advirtió a directores, productores, críticos y espectadores sobre la importancia de la psicología en el cine en *The Film. A Psychological Study*, libro donde reveló su importancia (no sólo como tema de las películas, sino principalmente como condición de posibilidad de las mismas), así como también introdujo algunos conceptos para nombrar y analizar los efectos psicológicos de la proyección cinematográfica (Langdale, 2013), y reconocer la importancia del “libre juego de nuestras experiencias mentales” en el cine (Münsterberg, 1970, 82). Por su parte, desde 1914, Rank usó el filme *Der Student von Prag* (We-gener & Rye, 1913),³ para ilustrar conceptos como el *Doppelgänger* (Rank, 1971).

345

En 1925, cuando Samuel Goldwyn -uno de los fundadores de la MGM- hizo una considerable oferta a Freud -que ya en esa época gozaba de prestigio internacional por sus aportaciones al estudio de la mente, la sexualidad y los sueños-, prometiendo pagar 100 mil dólares al “mayor especialista en amor del mundo” a cambio de su asesoría psicológica en varios filmes (Lebeau, 2001, 35), entre los que se incluía Marco Antonio y Cleopatra (Jones, 1975), el psicoanalista lo rechazó. Desencuentro que se hizo público en el encabezado del *New York Times* del 24 de enero de 1925, con la siguiente leyenda: “FREUD RECHAZA A GOLDWYN: El psicoanalista vienés no está interesado en la oferta cinematográfica” (Lebeau, 2001, 35).

Esta discordancia no sería la única, pues, meses más tarde, un productor llamado Hans Neumann buscaría obtener la autorización de Freud para la realización de un proyecto llamado *Geheimnisse einer Seele* (Pabst, 1926) (Marcus,

³ Filme que también fue visto por Freud; tal como refiere en un pie de nota de “Lo ominoso”, publicado en 1919 (Freud, 1998i).

1998, 240-241), “película de divulgación científica sobre las doctrinas del psicoanálisis de Freud” (Falzeder, 2002, 1123), por la que ofrecería 10% de las ganancias del filme, más 10 mil marcos. Y Karl Abraham -uno de sus discípulos más cercanos- sería, junto con Hanns Sachs, asesor y guionista del proyecto, cuyo argumento versaba sobre “el caso de Martin, un químico vienés que es impotente y tiene fobia a los cuchillos por un impulso de degollar a su esposa. [Y] [s]e cura gracias a la interpretación de los sueños por parte de un psicoanalista” (Sklarew, 1999, 124).

346

El discípulo fungió como intermediario para convencer a Freud de la conveniencia del “negocio”, advirtiéndole que otros psicoanalistas “silvestres” “estarían muy dispuestos a aprovechar esa oferta en caso de que la rechazara[n]. [Con lo que ellos] tendrían el beneficio económico y [la] causa [freudiana] se vería perjudicada” (Falzeder, 2002, 119). Pero, a pesar de su insistencia, el inventor del psicoanálisis optó por abstenerse, argumentando: “Mi principal objeción sigue siendo que no creo que sea posible una representación plástica satisfactoria de nuestras abstracciones. No queremos dar nuestro consentimiento a nada simple” (Falzeder, 2002, 1126). No obstante, haciendo caso omiso a su negativa, la película se realizó y se estrenó con una introducción explicativa realizada por Sachs, justo en el 70 aniversario de Freud; de quien se dice que no pudo verla porque se encontraba enfermo (Sklarew, 1999, 1245).

Es bien sabido que Freud tenía muchas reservas para llevar el psicoanálisis al cine. Ronald W. Clark adjudica ese antagonismo tanto a la “reputación de [Samuel] Goldwyn de transformar historia en ficción” (Clark, 1892, 462), como a los efectos de su primera experiencia cinematográfica en 1909; junto con Carl G. Jung y Sandor Ferenczi. Viaje en el que el psicoanalista impartiría sus famosas “Cinco conferencias sobre psicoanálisis” (Freud, 1998d). Fue en NY, camino a la Clark University en Massachussetts, donde vieron una película de “carerras y persecuciones” en la que Freud se divirtió “tranquilamente” (Jones, 2006, 56). Aunque quizá no fue una sola, pues los filmes que se proyectaban en esa época eran “cortos y mudos, de tres a cinco minutos de duración. [Por lo que se organizaban] [e]n programas que consistían típicamente en una selección de varios cortos que iban desde aventuras exóticas hasta policías y ladrones, y que a veces empleaban elaboradas tomas trucadas” (Sklarew, 1999, 1245).

Las razones que permiten identificar las causas de su renuencia -tal como Clark señala y la correspondencia de Freud constata- residen en que “[l]os sentimientos de Freud eran más profundos que el mero temor a que el tema al que había dedicado su vida se vulgarizara y trivializara para el consumo popular: no creía que fuera posible explicar las teorías del psicoanálisis en la gran pantalla” (Clark, 1892, 462). De lo que se concluye que se oponía porque el cine, a través de las imágenes, convertía al psicoanálisis en una caricatura o, dicho de forma más precisa, en una psicología que, en aras de hacer de los casos algo comprensible y comercial, tendía a universalizar los padecimientos a través de arquetipos que le hacían perder su cualidad más esencial, a saber, su singularidad.

Tal como revela su opinión expresada en una conferencia impartida en 1916: “Los parientes incultos de nuestros enfermos -a quienes solamente les impresiona lo que se ve y se palpa, de preferencia las acciones como se ven en el cinematógrafo-, nunca dejan de manifestar su duda de que ‘meras palabras puedan lograr algo con la enfermedad’” (Freud, 1998h, 15), Freud consideraba vulgar la naturaleza imaginaria del cine, lo que refuerza la tesis de que su reserva se debía principalmente a que esa representación de la realidad -que suponía pedestre y escueta- le parecía inadecuada y nociva para traducir sus elaboraciones teóricas.

Lo anterior obliga a preguntarse si después de un siglo de historia del cine, dicha previsión -que al principio parecía muy conservadora e incluso delirante- sigue pareciendo así. Pues si bien es cierto que el cine que conoció fue uno muy cargado hacia el “cinema de atracciones” (Strauven, 2006) -entendido en su forma más simple y primitiva- y por ello resulta comprensible que le haya parecido un medio “vulgar”, hoy se puede reconocer que, a pesar de los avances tecnológicos, narrativos, artísticos, etc., no era un prejuicio infundado, sino una inferencia lógica acertada, producto de una observación aguda sobre la esencia del medio. Ya que por más sofisticado que se haya vuelto el cine norteamericano y que incluso se haya impuesto lo cinemático sobre lo fílmico, salvo contadas excepciones, ese tipo de aplicación resultó contra-productente para la causa freudiana (en adelante, *Causa*) y el cine hollywoodense vulgarizó al psicoanálisis convirtiéndolo en una psicología (caricatura); al

eliminar su complejidad en aras de hacer los argumentos fácilmente comprensibles para las masas y lucrativos para las industrias.

Todo comenzó cuando, haciendo caso omiso de la advertencia y la voluntad de Freud -e incluso aprovechando su nombre para la publicidad, sin su consentimiento- proliferaron filmes con asesoría, temática y abordaje “psicoanalítico”, cuya falta de rigor y exceso de ambición, vulgarizaron la *Causa*. Y, a su vez, provocaron que los detractores de Freud aprovecharan para difamarlo. Pues, una vez estrenada la película que él mismo rechazó, declararon que “al no conseguir apoyo para sus teorías entre los círculos profesionales, [el psicoanalista] había recurrido, desesperado, al procedimiento teatral de publicitar sus ideas entre la población a través de una película” (Jones, 1957, 115).

348 Y aunque “[a] pesar de las angustias de Freud, [*Geheimnisse...*] fue una explicación honesta y al menos parcialmente exitosa del psicoanálisis” (Clark, 1892, 462), un “filme excelente” (Sklarew, 1999, 1245), y “la primera película que trató explícitamente la concepción psicoanalítica de la mente, la causalidad de la neurosis y el método psicoanalítico de tratamiento” (Chodorkoff & Baxter, 1974, 319), en la mayoría de las películas que -de una manera artística, libre y multidisciplinar- se inspiraban en las aportaciones freudianas para escribir argumentos de horror, de género, de *femmes fatales*, de gánsteres, de amor e incluso *biopics*, y entretener a las masas, las teorías se tergiversaron. Y lo mismo sucedió con muchas de las publicaciones que aplicaron las teorías freudianas al estudio y la interpretación de las películas. Pues, a pesar de pretender un tratamiento “científico”, tomando por modelo los análisis freudianos de obras artísticas para saber más sobre los casos (Freud, 1970), a falta de una comprensión cabal y una advertencia analítica, los autores terminaron simplificando sus teorías.

Se tiene suficiente registro de la renuencia freudiana a la aplicación del psicoanálisis como fuente de inspiración dentro del cine. Sin embargo, no sucede así con la aplicación interpretativa. De hecho, si se parte de sus propios trabajos, aplicó el psicoanálisis a las obras de arte, fuera en un sentido artístico o en uno científico (prácticas que influyeron tanto en el tratamiento fantasmático como en el teórico, respectivamente), por lo que cualquiera podría suponer que Freud no se opondría a ella, sino al contrario. No obstante, a pesar

de “las similitudes entre sueño y filme, y del interés que despertó el cine dentro de la comunidad psicoanalítica de su tiempo” (Sklarew, 1999, 1246), no pensaba al cine como un arte; quizá porque “consideraba al arte visual principalmente como una forma textual y no una experiencia estética” (Sklarew, 1999, 1246).

A partir de esa predilección por lo intelectual sobre lo sensible –heredera de su educación clásica– y a pesar de que pudo ver películas hollywoodenses más elaboradas en el *Kreuzkino*, un par de años antes de su muerte (Sklarew, 1999, 1246-1257), parece que Freud mantuvo la misma opinión sobre el cine: era un entretenimiento para gente “inculta”; por lo que muy probablemente también hubiese rechazado las interpretaciones de películas por más interesantes y eruditas que fueran.

Nunca será posible saberlo, por lo que sólo se puede conjeturar a partir de los elementos documentales que se tienen disponibles. Aunque al parecer eso no causa ningún prurito a los psicoanalistas, críticos y entusiastas que, desde la primera mitad del siglo xx, dieron vida a lo que aquí he llamado el tratamiento fantasmático, que comprende dos modalidades, a saber, el “psicoanálisis aplicado” a la interpretación de los filmes, y el “psicoanálisis aplicado” a la creación.

349

MENTIRAS VERDADERAS

Tanto el “psicoanálisis aplicado” a la interpretación como a la creación han sido muy prolíficos. En el caso del segundo, se subdivide en: películas inspiradas por las elaboraciones de Freud, en géneros como el horror (Schneider, 2004), el melodrama (Brooks, 2018), la ciencia ficción (Tarratt, 2012) y el *film noir* (Sánchez Noriega, 2007) –por mencionar sólo algunos–; en filmes de autores de la categoría de Stanley Kubrick (Abrams & Hunter, 2021), Alfred Hitchcock (Sandis, 2009), Luis Buñuel (Evans, 1998), Woody Allen (Cohen, 2004), David Cronenberg (Shaw, 2012), entre otros; y en películas cuyo argumento incluye a psicoanalistas (Brandell, 2004), que se conocen como el psicoanálisis “retratado” en el género del “estudio de caso” (Parker, 2014). Versión que,

según Ben Parker, es la menos estudiada, pero de la que Jerrold R. Brandell editó un libro llamado *Celluloid Couches, Cinematic Clients*, en el que pidió a los colaboradores “examinar cómo es representado el proceso terapéutico en la pantalla” (2004, 2).

El psicoanálisis aplicado es tan abundante que resulta prácticamente imposible que alguien no haya visto un filme que trate sobre algún psicoanalista en acción, que tenga alguna referencia a Freud o que incluya interpretaciones psicoanalíticas realizadas por alguno de sus personajes.

Dichas aproximaciones han sido realizadas por guionistas, directores y productores aficionados al psicoanálisis, que, del mejor de los casos al peor: 1) habrían estudiado los escritos de Freud para dirigir a los actores de una manera más realista -como advierte Brigitte Peucker a través del caso de Marc Sorkin, asistente de dirección del austriaco Georg Wilhelm Pabst en *Geheimnisse...* (Peucker, 2008)-; 2) habrían tenido amistades y “antecedentes compartidos” con los psicoanalistas de la IPA (Roudinesco, 2008, 43); 3) habrían estado distanciados del campo, de la práctica y no habrían sostenido un análisis personal. Razones suficientes por las que -comprensiblemente- provocaron reduccionismos psicológicos sin advertirse de ello a través de los cuales, además de haber simplificado las ideas principales del psicoanálisis -hecho que no es menor y que merece un estudio aparte-, han transmitido una imagen muy distorsionada de Freud en múltiples películas y durante casi un siglo.

350

Aunque quizá la razón más determinante fue que, como el psicoanálisis que imperó en Norteamérica desde la diáspora provocada por el ascenso de los nazis fue inspirado por la heredera de Freud y el fortalecimiento individual de la famosa “Ego Psychology” impulsada principalmente por Heinz Hartmann (1964), tampoco había mucho qué hacer al respecto. Pues daba lo mismo si leían a Freud o no; ya que lo interpretaban de una forma muy particular y se analizaban con psicoanalistas de esa ascendencia.

Al final, es irónico que, a pesar de la antipatía freudiana por el cine, gracias a sus “falsificadores” el psicoanalista gozara de tanta popularidad en la comunidad hollywoodense y, por consiguiente, su figura y obras hubiesen resultado tan interesantes y redituables incluso hasta hoy. Al grado de que, muy a pesar suyo y sin su conocimiento, su “genio y figura” han inspirado una extensa

filmografía característica de una “apropiación banalizadora” llena de estereotipos y simplificaciones (Laso, 2017, 17). Pero no sólo eso, sino que hasta hubo disputas entre guionistas y directores por la fidelidad de su representación.

Me refiero al famoso desencuentro entre John Huston y Jean-Paul Sartre en 1959, que los llevó a finalizar una muy prometedora y divulgada colaboración que -según el filósofo- había sido aceptada inicialmente por dinero, para después continuarse por pasión e interés (Sartre, 1985). Ruptura ante la que el director dijo “[Sartre] no tiene ni idea de lo que requiere el medio cinematográfico”, mientras que el filósofo declaró “Huston no entendió lo que era el inconsciente” (Lebeau, 2001, 62).

A partir del guion del filósofo seguramente se hubiese producido un filme más apegado a la vida del psicoanalista, porque se sabe que había realizado un minucioso trabajo de investigación de los archivos disponibles sobre la vida de Freud (Jones, 2006), usando incluso parte de su correspondencia (Freud, 2008), pero a su vez habría sido difícil para el público promedio, así como para la distribución y proyección industriales; pues duraba siete horas y por ello Huston, un director muy versado en su oficio, terminó por alterarlo, para hacerlo más simple, entretenido y lucrativo.

Por lo anterior, no es casual que las apariciones de Freud a través del siglo xx hayan ido “de lo sublime a lo ridículo”,⁴ ni tampoco que las más memorables no hayan sido las que lo retrataron con más fidelidad, sino al contrario. Los ejemplos sobran, pues Sanford Gifford ha hecho un compendio de las películas “freudianas” del primer cuarto del siglo xx (Gifford, 2004), y además están los casos del médico joven, “heroico” y “aventurero” en la ya aludida *The Secret Passion* (Huston, 1962); el psicoanalista maduro y temperamental en *Mahler auf der couch* (Adlon y Adlon, 2010); el hombre experimentado, soberbio e “histórico” en *A Dangerous Method* (Cronenberg, 2011), entre muchas otras. Aunque, en aras de la diversión, también están las que han añadido más ficción a su biografía, como *The Seven-Per-Cent Solution* (Ross, 1976); donde

⁴ Como bien han adjetivado los directores del documental que lleva el mismo nombre (Laso & Michel Fariña, 2019). A través de representaciones que Laso ha precisado en *El ojo maravilloso...*

Freud rehabilita drogadictos, juega tenis, dispara armas y se erige como un “detective del alma” que acompaña a Sherlock Holmes en sus aventuras persiguiendo trenes (cuando se sabe que en la vida real le tenía fobia a ese medio de transporte). Versión que podría considerarse el antecedente directo de la serie *Freud* (Netflix, 2020), que no es cine, pero es una prueba fehaciente de que el *mainstream* -al que se opuso Freud para proteger su descubrimiento a costa de no hacerse millonario- opera por intereses meramente económicos, sin importarle nada más.

352 Así, el ímpetu reduccionista y comercial de Hollywood ha provocado que la representación más tipificada de Freud en el cine sea la de un consultor, al que se acude para saber sobre el significado de los sueños o sobre los avatares del amor. Aunque también aparece regularmente como un investigador, un hipnotista e incluso un cocainómano (BBC, 1984). Cualidades que, por supuesto, existieron en el personaje real, pero no de manera tan simple ni superficial. Asimismo, las imágenes más características del psicoanalista que la industria ha reproducido son la barba y el puro, metonimias que se utilizan indiscriminadamente hasta de manera cómica, como en *The Secret Diary of Sigmund Freud* (Greene, 1984); *Inconscientes* (Oristrell, 2004) o *Jimmy Picard* (Desplechin, 2013); por mencionar sólo algunas.

De todo lo anterior se puede concluir que, como sus múltiples representaciones se han realizado principalmente con el afán de proporcionar verosimilitud y rentabilidad a las historias, la veracidad no ha sido un elemento a considerar. Hecho que no sería pernicioso si no se tratara de un personaje real, científico, difícil y tan problemático para la cultura occidental. Pues, aunque se diga que la gente sabe distinguir entre la realidad y la ficción, cuando se trata de un *biopic* y de un descubrimiento de la envergadura del inconsciente, las cosas no resultan tan sencillas. Ya que el cine no sólo enseña sobre cómo son las cosas, sino que también cambia nuestra perspectiva sobre las mismas, como bien lo advierte Brandell en *Celluloid Couches...* (Brandell, 2004). Asimismo, la anécdota, que, si bien puede ser apócrifa, no es equivocada, en la que gracias a su interpretación del Dr. Orth en *Geheimnisse...*, el actor Pawel Pawloff fue confundido con un verdadero psicoanalista y por ello invitado a hablar sobre teoría psicoanalítica en la vida real (Peucker, 2008), se ha repetido tantas

veces y con tantos personajes en Hollywood, que nadie podría negar que la fábrica no es sólo de sueños, sino también de pesadillas. Y una muestra es el aumento dramático de linchamientos que provocó *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915) (Maltby, 1996; Staiger, 1992); ejemplo paradigmático de que el cine tiene poderosos efectos en la realidad.

Aunque, una vez muerto Freud y después de un siglo de simplificaciones, el problema ya ni siquiera es ético ni epistémico. Pues, en el siglo XXI, la *Causa* no parece tener partidarios suficientes. Quizá porque el espíritu neoliberal y posmoderno ha relajado en demasía a los asesores, practicantes, críticos o espectadores “freudianos”, que, sin otros principios más que la búsqueda de éxito, enriquecimiento y reconocimiento, no tienen prurito en promover y conceder en el uso libre del psicoanálisis en el cine, la cultura popular y las plataformas digitales. Así, al no rehusarse a colaborar con las productoras o a realizar interpretaciones reduccionistas para publicaciones y presentaciones, ni tampoco a consumir los productos mediáticos que continúan desfigurando la *Causa* que supuestamente los une, estos asesores, practicantes, críticos o espectadores pareciesen actualizar el lugar de esos psicoanalistas “silvestres” y sin principios que señalaba Abraham desde hace un siglo.

Aunque lo verdaderamente importante es que esta política de la indiferencia ante la aplicación libre, reduccionista y sin prurito del psicoanálisis al cine, sólo coadyuva a la desorientación -que a su vez evidencia- y va en detrimento de la *Causa*. Ya que todo aquel que vea esas películas y series, sea que nunca haya tenido ni vaya a tener contacto directo con un diván, ni mucho menos con los textos freudianos, o incluso que haya tenido ambas sin consecuencias, relacionará al psicoanálisis con un método salvaje de interpretación; una psicología ligera; un “pansexualismo” que se confunde con la permisividad, la promiscuidad y la exuberancia; una experiencia esotérica y paranormal; entre muchas otras cualidades añadidas por el cine. Pues, empero, nadie puede ignorar que las películas tienen más alcance y mayor poder instructivo que cualquier libro e institución formativa.

Aunque, al parecer, Lacan ha tenido mejor suerte, pues hasta hoy sólo ha sido representado una vez en *Adieu Lacan* (Ledes, 2021), filme que tiene un valor introductorio al psicoanálisis lacaniano, cuyo rigor en el uso de los conceptos y

su forma de ponerlos en escena permite sacarlo de la serie, tanto de los freudianos como de aquellos otros donde sutilmente se habla del analista francés a través de arquetipos y reduccionismos que tratan de imitar su estilo, pero no lo nombran directamente. Por ejemplo: *Un divan à New York* (Ackerman, 1996), comedia que tiende a caricaturizar sus métodos y técnicas, o *Deux Moi* (Klapisch, 2019), drama que se refiere a los lacanianos como seres infernales que no paran de hablar en casa (insinuando que la razón de ello es que en el dispositivo no lo hacen). Ambos filmes son una prueba de que sólo aquellos creadores que, como Richard Ledes, se asocian a comunidades psicoanalíticas, pueden abordarlo de manera seria y profunda y así aportar algo digno a esta relación.

EL ESCRITOR FANTASMA

354

Por su parte, el tratamiento fantasmático que aplica el psicoanálisis a la interpretación de películas también ignoró las reservas freudianas ante el cine, lo que obliga a plantearse la cuestión sobre si realmente se podrá llamar freudiano o debería adquirir otro adjetivo. A reserva de que se debe abrir esa discusión, aquí resolveré de manera pragmática. Pues se trata de distinguirlo del tratamiento de tradición lacaniana, al mostrar que se inspiró en la manera en que Freud se relacionó con el arte a través de dos modalidades: 1) interpretar “sueños que jamás fueron soñados” en el caso de la “Gradiva”, para encontrar un sentido oculto en las ficciones de Wilhelm Jensen (Freud, 1998c); 2) analizar un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, para “descubrir” una supuesta verdad, a saber, su homosexualidad; cuya prueba no fue otra cosa que un delirio muy metódico y consistente del propio analista (Freud, 1998e). Ambas modalidades dieron pie a los análisis de películas en los que las teorías se aplican para ilustrar lo que sucede en pantalla y descifrarlo, dejando de lado los objetivos de legitimar descubrimientos y crear conceptos.

Un caso paradigmático de ello fue el breve ensayo publicado por L. Saalchutz -ya aludido anteriormente- sobre la película de Pabst, a quien, a pesar de haber sido un director conocido por “su realismo pesimista y su gran interés en la psicología” (Sklarew, 1999, 124), Freud le negó la asesoría varios

años antes. Sin embargo, su análisis llamado “El filme y su relación con lo inconsciente” ya denotaba cierta lectura psicoanalítica desde su analogía con el chiste, que utilizó al sueño como fuente (Saalschutz, 1998). Y, a pesar de ser tan antiguo, ya usaba conceptos freudianos como el contenido latente y el manifiesto, la condensación y el desplazamiento, etc., para explicar lo que sucede tanto detrás de la representación como en la psique del espectador.

El análisis de Saalschutz es característico del tratamiento fantasmático, pues interpreta, significa y explica el filme desde el propio fantasma y el dominio disciplinar del analista, con el objetivo de mostrar que los mecanismos del sueño son análogos a los del cine y al mismo tiempo instruir sobre las teorías freudianas contenidas en *La interpretación de los sueños* (Freud, 1998b). Pero no es freudiano en la medida en que no inventa algo psicoanalítico a partir del filme, seguramente porque no es hecho por un practicante. De eso va a padecer este tipo de tratamiento, pues, incluso cuando han sido realizados por psicoanalistas, difícilmente han aportado cosas nuevas.

Este tipo de aplicación domina desde el primer cuarto del siglo xx hasta hoy, y se encuentra en las numerosas revistas, ciclos, debates y libros dedicados al tema.

En lo que respecta a los conceptos lacanianos, no fue hasta la segunda mitad del siglo xx cuando comenzaron a aparecer ensayos que mezclaban sus teorías con las freudianas; mismas que, como se verá más adelante, al principio no formaban parte del tratamiento fantasmático, sino del teórico. Hecho que se puede explicar fácilmente, pues, como las teorías lacanianas estaban en ciernes, era difícil acceder a ellas y comprenderlas y sólo podían hacerlo los teóricos especializados, acostumbrados a trabajar con abstracciones. Aunque, si bien, gracias a su popularización, Lacan ya es citado -por neófitos y expertos- en libros de crítica de cine y “psicoanálisis aplicado”, lo cierto es que, a pesar de que las últimas elaboraciones del psicoanalista francés datan de hace cuatro décadas, muchos ensayistas -incluidos practicantes- todavía no se han puesto al día ni tienen claro el devenir de los conceptos durante los casi treinta años que impartió su seminario. E incluso a veces tampoco parecen distinguir lo freudiano de lo lacaniano. Además de que, por los ensayos que producen, parece que carecen de una metodología clara y una orientación psicoanalítica definida.

Por lo anterior, voy a realizar un análisis muy puntual de algunos textos con la intención de averiguar si a través de sus análisis filmicos se puede evidenciar su orientación. Mi criterio será comenzar por los que considero más desorientados, tomando como principios la claridad y la precisión en su introducción (Miller, 2010). Pues considero que, si el psicoanálisis es una praxis que permite tratar lo real a través de lo simbólico (Lacan, 2005b), es un saber hacer que se transmite en acto y eso significa que cada tratamiento determina cada concepción del psicoanálisis y sus aplicaciones.

El primer libro es paradójicamente el más reciente. La “paradoja” -que es en realidad una consecuencia- consiste en que, a pesar de que cada vez el análisis y los textos son “más accesibles” (hoy el primero puede ser virtual y los segundo son digitales y hasta gratuitos), la relación con el campo cada vez es menos psicoanalítica, así como son menos importantes los lazos de trabajo -no así de negocio; que en realidad no son lazos- con los otros. Se llama *Cine y psicoanálisis* y compendia 80 artículos de distintos autores, con una introducción, una especie de preámbulo, tres prólogos y dos presentaciones.

356

Como es típico en este tipo de textos, la introducción remite a Lacan, parafraseando aquello que ha dicho en su homenaje a Marguerite Duras y que se ha repetido tantas veces como consigna que parece más un *slogan* publicitario que una praxis asimilada; porque casi nunca se sostiene en el acto de interpretar y escribir. Así, en sus casi 600 páginas, los articulistas no parecen estar dispuestos a dejarse enseñar por el cine, sino al contrario, pretenden enseñarnos mucho -de sí mismos- a través de lo que escriben sobre las películas. Por lo que, como uno de los objetivos de este artículo es examinar si la orientación clínica y el análisis propio determinan la lectura e interpretación de las películas, así como si a través de un psicoanálisis aplicado se puede inferir la presencia de un analista o de un “pequeño filósofo”, habrá que preguntar, ¿será que no han comprendido a qué se refiere Lacan cuando sugiere que con el arte no hagan de psicólogos? (Lacan, 2010).

Gracias a la desorientación e improvisación que “se muestra”, se puede responder que no, pues el libro se anuncia como lacaniano, pero carece de una problematización del arte cinematográfico desde una perspectiva lacaniana y, por lo que se lee en sus múltiples presentaciones, no sólo no comparten

tierra, sino tampoco orientación; excepto colaboraciones en algunos “eventos *online*” (Jarque, 2021, 10).

Para advertir lo anterior, basta el primer prólogo, donde dice: “afirmo categóricamente que la invención del cinematógrafo es un efecto del significante: Lumière en español significa luz” (23). Y, sin sustento ni argumentación, dicha certeza se desliza hasta una conclusión que afirma que eso fue lo que “inauguró” a los hermanos Lumière como sujetos. Luego, supone dar “nueva luz” con “la articulación desbordante entre el cine y lo ominoso” (25); como si la relación no hubiese sido planteada desde un siglo antes por Rank. De ahí, el autor infiere las razones por las que comemos en las salas de cine, que –según el fantasma del sociólogo que pareciese obstruir al psicoanalista– son para “obturar el hueco que esa experiencia nos genera” (26). Afirmaciones que obligan a preguntar: 1) desde qué campo se podría sustentar teóricamente que la invención del cine es parte de una sobre determinación nominal; 2) cómo se puede afirmar, en pleno siglo XXI, que la articulación entre el cine y lo ominoso es un nuevo “descubrimiento”; 3) si desde una perspectiva psicoanalítica, incluso no lacaniana, sería plausible aseverar que el cine nos genera un mismo hueco a todos, en general, olvidando la pregunta y la singularidad. Aunque toda preocupación y desconcierto se apaciguan cuando el autor confiesa que el libro es una “invitación [...] al ejercicio del delirio”. Así, *après-coup*, el corolario permite advertir que, efectivamente, en este texto, el delirio es síntoma de la falta de orientación (o sustituto de la misma); confesión no pedida que a la vez permite sospechar el tipo de clínica que quienes escriben practican, misma que sería en la que se han formado, es decir, han experimentado en sus propios análisis.

En seguida está el libro *Cine y Psicoanálisis. Antología del cine comentado y debatido*, del cual existen ya tres tomos, en los que los compiladores se proponen “analizar y trabajar el cine con las herramientas propias del psicoanálisis”. E incluso “formar cinéfilos y psicoanalistas interesados en la crítica y la apreciación cinematográficas” (España y Alquicira, 2002, 19).

Resulta interesante notar que esta propuesta tampoco parece contener una postura clara frente a la relación del psicoanálisis y el cine, pues los ensayistas funcionan más como promotores culturales. No hay una explicitación ni orientación

sobre qué es lo que un psicoanalista podría hacer ahí y de cómo podría intervenir en las películas, que no sea la del sentido común que pretende “que el espectador reflexione y discuta” (España y Alquicira, 2002, 21). Tampoco se propone alguna lógica o metodología, más que la que el propio cine club les da a partir de la presentación, los comentarios y el debate; en los cuales, por cierto, no parece haber advertencia alguna de lo que Freud o Lacan han trabajado al respecto. Y a pesar de tener un capítulo introductorio donde problematizan brevemente la historia del cine y el psicoanálisis y advierten que “explicarlo todo” lleva ineludiblemente a realizar “aseveraciones reduccionistas y empobrecedoras” (España y Alquicira, 2002, 29), al no tener orientación clara cometen aquello que pretenden evitar.

358

La propuesta del libro es mostrar “lo que el psicoanálisis puede aportar en la forma de ver y entender el cine”, objetivo que, de principio, resulta interesante. Sin embargo, no indican cómo, ni tampoco recurren a los textos. Además, dicen que a través del cine podrán “hacernos pensar y lograr un autoconocimiento profundo”, objetivo que confunde, pues no se sabe si el autoconocimiento es en alusión a hacer consciente lo inconsciente de Freud o es porque confunden al psicoanálisis con una psicología de lo profundo. Así, a pesar de presentarse como una propuesta interesante a nivel general y de compendiar a tantos ensayistas, acaba por descuidar lo más importante, a saber, la singularidad y la especificidad del psicoanálisis en su relación con el cine.

Aunque distinguir a Lacan de Freud y reivindicar su papel como “más poético”, al buscar una interpretación que no sea cerrada, pero tampoco renuncie a la misma, es acertado, pero también resulta infructuoso, porque como en la mayoría de sus ensayos practican una “hermenéutica psicoanalítica” y no una interpretación analítica, no se produce ningún ejemplo. Hecho que no sorprende, pues como no todos los ensayistas son psicoanalistas -lo que me parece un verdadero despropósito, porque implica que los compiladores consideraran que se puede autorizar a cualquiera, sin preparación ni advertencia, a interpretar psicoanalíticamente un texto- transmiten una indiferencia sobre el método y olvidan lo que advirtió Lacan sobre confrontar las obras cinematográficas como objetos traumáticos, prefiriendo cometer “imprudencias”

(Zimmerman, 2011, 17), al caer en reduccionismos tan placenteros como el que hizo de un recuerdo de Da Vinci la prueba de su homosexualidad.

Psicoanálisis y Cine. Cuestiones clínicas en personajes de películas, es una compilación que se plantea “facilitar la transmisión [...] de la clínica ligada al psicoanálisis” a través del cine (Fudín & Espiño, 1998, 14). Sin embargo, su principal problema es que no define a qué se refiere cuando habla de clínica, ni dice cómo va a trasmitirla. Tampoco propone un método claro para ello, excepto adoptar una postura ingenua, a la expectativa del encuentro; que en este caso remitiría al lugar del analista. En vez de apostar por el lugar del analista se comparan con críticos y pretenden analizar los filmes con “curiosidad y avidez”, pero sin la advertencia de que la orientación y el método son indispensables en la relación del psicoanálisis con el arte. Algo similar a lo que sucede con el libro anterior, no hay distinción entre practicante del psicoanálisis y crítico de cine y eso resulta fatídico, porque no realizan una distinción tajante entre análisis y opinión y así se confunde el psicoanálisis con una psicología.

Si bien, los autores utilizan conceptos lacanianos y desarrollan textos de diversa calidad, mejores que los incluidos en los dos libros anteriores, al no tener claridad en sus metas ni homogeneidad en su selección, el esfuerzo pasa de ser algo estimable y prometedor a algo ambiguo y disperso, que no acaba de dejar clara su orientación, qué tipo de clínica quieren transmitir, ni cómo es que alguien podría hacerlo a través de una película. Cuestiones que considero fundamentales en una época en la que mucha gente se autoriza a partir de artículos, videos, cursos y libros, sin atravesar comunidades analíticas, trabajo sistemático ni análisis personales.

De hecho, cuando yo era otro publiqué dos artículos que pertenecen al psicoanálisis aplicado al cine y padecen de algunos de los excesos que he señalado anteriormente. El primero “*Ojos bien cerrados: la ‘sublime adaptación’ de lo ominoso*” es un intento de verificar mis prejuicios conceptuales y dar(me) sentido y satisfacción a través de las fantasías que pongo en juego en la película de Kubrick (Escobar, 2018). El segundo “*El club de la pelea o como dejar de padecer de sí mismo para padecer de cinismo*” es un intento de enseñar conceptos y divulgar el psicoanálisis desde el cine, muy a la manera freudiana, aunque utilizando conceptos lacanianos (Escobar, 2018).

Sin embargo, *Psicoanálisis y cine. Un dispositivo en extensión*, es un libro diferente. Desde el principio los compiladores abordan la “intersección” de ambos campos y experiencias “para la transmisión del psicoanálisis”. Se nota que es efecto de una propuesta pensada, cuya metodología está muy clara y consiste en una “secuencia lógica” de proyectar una película, precedida por el comentario de un crítico de cine y sucedida por la interpretación de un psicoanalista -sin confundir ambos papeles, como pasa en los anteriores- que da pie a una conversación que busca una “resignificación singular”, con el objetivo de “encontrar un vacío” a través de la mirada y la palabra. A pesar de que no se aclara de qué tipo es la interpretación, resulta un proyecto interesante porque cierra, pero también abre; porque presenta una interpretación, pero también invita a diversas interpretaciones; porque renueva la apuesta “a la invención de dispositivos que hagan posible un abordaje de lo real” (Giusti & Barbagelata, 2004, 39-42).

360 Otro acierto es que hacen análogo el dispositivo con la temporalidad lógica lacaniana y toman el instante de la mirada como la elección y la proyección; el tiempo para comprender como las puntuaciones y comentarios; y, por último, el momento de concluir como “un nuevo efecto de sentido”. De cierta manera, es una apuesta lacaniana por trascender el mero “psicoanálisis aplicado” al cine y un preámbulo para el psicoanálisis interpretado por el cine. Pues hay una implicación subjetiva que tiene como consecuencia el reconocimiento de la revelación de la “estructura fantasmática del sujeto”; hecho que ya he señalado como fundacional de la relación psicoanálisis y cine.

Sin embargo, a pesar de su claridad metodológica, los resultados obtenidos en la compilación son inconsistentes. Pues mientras hay ensayos interesantes, estructurados y precisos, hay otros que caen en un “exceso ensayístico” y quedan atrapados en el semblante de erudición o escapan a través del delirio fantasmático del analista. Así, hacen volver a la pregunta que plantean Pablo España y Mario Alquicira, “¿sería posible un tipo de interpretación que no fuera cerrada [...] sin por ello caer en el extremo lacaniano de renunciar a la interpretación?” (España y Alquicira, 2002, 35). He ahí la cuestión irresoluble que padece el tratamiento fantasmático y que seguramente cambiaría al menos se tuviese una orientación clara antes de llevarlo a cabo; pues se

produciría una advertencia sobre el lugar del psicoanalista, los límites del propio tratamiento fantasmático y la clara distinción entre *hermeneusis* filosófica e interpretación psicoanalítica.

El siguiente es un libro *sui generis*, que se ubica en un limbo entre el “psicoanálisis aplicado” a la creación y a la interpretación. Se trata de *Bajo la piel del personaje. Cuando el psicoanalista va al cine*, de Claudia Zaiczik; miembro de la EFBA (Escuela Freudiana de Buenos Aires). Mismo que, pareciese que por el efecto de Escuela, va más allá de la relación fantasmática basada en el desciframiento del texto fílmico, para servirse “de los textos y personajes de películas para adentrarnos en la complejidad del deseo humano” (Zaiczik, 2013, 9).

La autora, además, es guionista e imparte talleres de escritura, por lo que sus análisis están inclinados hacia la enseñanza de la escritura a través de conceptos psicoanalíticos. De ahí que utilice el deseo, la realidad psíquica, el *paternaire*, etc., para explicar cuál es la relación del espectador con el cine y dónde reside el interés de un psicoanalista por ella. Pues, según la autora, no se trata de conflictos, ni de identificaciones, ni de realismo, mucho menos de explicaciones -como pretende el primer libro analizado-, sino de la posición del personaje dentro del filme, “la versión que tenga de los hechos, cómo se las arregla para resolverlo o para no resolverlo, y cuál es la lógica que hilvana sus actos” (Zaiczik, 2013, 9). Por consiguiente, su lectura no sólo permite evidenciar la posición del analista de las películas, sino también la posición del sujeto espectador -del lector- a través de una advertencia psicoanalítica sobre sus implicaciones y las condiciones de posibilidad de la misma desde el psicoanálisis lacaniano.

Si bien no es un trabajo extraordinario, pues su falta de solidez reside en que se construye a partir de distintos artículos previamente publicados y claramente desarticulados, además de que en sus análisis recurre a generalizaciones no correspondientes a su orientación, su mérito reside en la originalidad del trabajo y en la intención de salir de la tradición interpretativa de la serie fantasmática e ir más allá de esta por medio del análisis de las respuestas de los personajes y no de la propia analista.

Pantallas y sueños. Ensayos psicoanalíticos sobre la imagen en movimiento (Morel, 2011), es una suma de ensayos de Geneviève Morel, formada en la ECF (Escuela

de la Causa Freudiana) y también cineasta; por lo que su práctica orientada y su desarrollada sensibilidad artística y dominio del tema tienen consecuencias en lo escrito.

El libro está dividido en cuatro apartados, en los cuales relaciona al psicoanálisis con el cine partiendo de la analogía del cine sueño. Así, al advertir desde el principio que la imagen es “plano fijo del fantasma puesto en movimiento en el sueño” (Morel, 2011, 7), se inscribe en la tradición interpretativa, que le implica admitir el límite infranqueable de lo imaginario a partir de una propuesta sólida, en la que sus análisis están bien estructurados y desarrollados de manera muy consistente, sin hacerse líos con la interpretación ni el delirio.

A través de los diversos filmes que analiza, Morel muestra una forma muy freudiana de aplicar el psicoanálisis, tanto para dar cuenta de cosas inéditas, como para explicar las películas y enseñar conceptos, sin enredarse con el fantasma; como sucede en el segundo libro analizado anteriormente. Y permite reconocer que cuando el analista está orientado, el tratamiento fantasmático es útil, porque sirve para interpretar tramas complejas que de otra forma serían muy difíciles de traducir; como en el caso del *Lost Highway* (Lynch, 1997), y para ilustrar y permitir comprender varios conceptos. Esta última función también la utiliza Eduardo Laso en el análisis que hace de *Spellbound* (Hitchcock, 1945), donde usa los discursos lacanianos para explicar la relación de Constance con el Dr. Edwardes (Laso, 2017).

362

Asimismo, a pesar de su adscripción claramente freudiana, hay que decir que en este texto Morel también es lacaniana, pues reconoce bien la diferencia entre analizar fantasmas y concebir el arte como síntoma (hermeneusis versus interpretación). De hecho, si he elegido su libro para cerrar con esta brevísima revisión es porque considero que permite advertir que el tratamiento fantasmático no es negativo en sí mismo, sino al contrario, es muy prolífico cuando se tiene suficiente claridad en los propósitos y el psicoanálisis se aplica de forma precisa al cine, partiendo de un dominio y comprensión de ambos campos, así como de una desarrollada sensibilidad artística y una orientada advertencia analítica sobre el lugar que se ocupa y los límites de la interpretación. Virtudes que seguramente son efectos del trabajo, la disciplina y el propio análisis.

Además, hay que decir que el libro se encuentra en un limbo entre el “psicoanálisis aplicado” al cine y el cine aplicado al psicoanálisis. Mismo que pareciese ser un lugar característico de los analistas más serios. Pues como toda relación del cine y el psicoanálisis es atravesada por el delirio y existe una dificultad para realizar análisis lacanianos que satisfagan la necesidad delirante del público, hay que estar bien claro en el lugar que se ocupa para dejarse interpretar.

En esa misma línea se pueden ubicar las actividades de Escuelas como la EOL, la NEL, la ELP, ECF, etc., y, por supuesto, de la revista digital *psine*. ¿*Por qué cine y psicoanálisis?*, del Programa de Investigación Cine, Psicoanálisis y Otras Miradas de CIEC (Centro de Investigación y Estudios Clínicos, asociado al Instituto del Campo Freudiano). Publicación que usa al cine para aprender sobre “la subjetividad de nuestra época” (Assef, 2015, 6), y al mismo tiempo obtener “un aprendizaje sobre lo real captado por los realizadores en los films” y “extraer [...] la singularidad de un deseo”, desde la orientación lacaniana (Paulozky, 2015).

Finalmente, además de argumentar la tesis inicial, este breve análisis de algunas publicaciones sobre el tema tiene como intención primordial reivindicar la importancia del psicoanálisis, no sólo en la vida de cada paciente, sino también en sus prácticas culturales, así como también mostrar que la calidad de los análisis de películas siempre dependerá del tipo de relación que se establezca con el propio psicoanálisis y del psicoanálisis al que cada uno se adscriba. Esto se puede verificar en las múltiples publicaciones correspondientes al tratamiento fantasmático, que provienen de seminarios, sesiones de cine debate o ciclos cinematográficos que diversos colectivos, Escuelas, grupos psicoanalíticos y universitarios realizan a partir de diversas concepciones del psicoanálisis; porque no hay uno solo.

El poder del “psicoanálisis aplicado” a través de la “consistencia” que transmiten las fantasías de los analistas que lo practican es muy grande, pues, gracias a la consistencia del delirio de cada uno, adquiere una verosimilitud seductora, que se extiende y contagia a jóvenes lectores y asistentes. Por esa razón, como regularmente se basa en la mera experiencia y autorización personal, sin orientación, recursos metodológicos ni conocimientos sólidos de cine ni de psicoanálisis, así como sin haber sostenido un análisis personal,

Miquel Bassols ha dicho que esta aplicación “no ha funcionado nunca bien” (Bassols, 2016). Ya que hay casos en los que más que sesiones de análisis, parecen reuniones de encantamiento, en las que el analista en turno suele “delirar con el enfermo” -que en este caso es el protagonista- (Lacan, 2009b, 549), al no saber distinguir entre lo simbólico, lo imaginario y lo real, ni estar advertido de que el psicoanálisis consiste en “despertar al sujeto de esa fascinación” (Laso, 2017, 41), para “acabar con las películas que el sujeto se hace” (Brousse, 2015), y no lo contrario. Ya que cuando no hay advertencia sobre los propios fantasmas (efecto que sólo puede ser producto de un análisis), se suelen hacer películas autobiográficas en cada interpretación.

UNA HISTORIA DE FANTASMAS

364

El sintagma de la relación psicoanálisis y cine atravesada por el losange que aparece en el título de este capítulo ya había sido utilizado por la EOL (Escuela de Orientación Lacaniana) para nombrar sus ciclos de cine. Por lo que lo he recuperado para advertir y elaborar sobre la complejidad de esta relación, ya que, como remite a la fórmula lacaniana del fantasma ($\$ \diamond a$) (Lacan, 2005a), me posibilita hacer una analogía en la que el psicoanálisis ocupa el lugar del sujeto, cuya división es provocada por el cine. Formulación que de principio ha evidenciado mi postura y orientación de lectura, que consiste en reconocer que la relación va más allá del empleo de un saber intelectual para interpretar, al asumir un lugar de no saber con el objetivo de producir algo nuevo ante el encuentro con cada película; justo como sucede en las sesiones de análisis lacaniano.

Al principio, he advertido que haber reconocido la fantasía como la cualidad por excelencia del cine había sido de suma importancia para su relación con el psicoanálisis, porque permitió entender que el fantasma es la condición de posibilidad del dispositivo cinematográfico, al ser la “ventana sobre lo real” de todo espectador (Lacan, 2012, 272), y el equivalente a la “consistencia narrativa” de un filme. Así, ambos coinciden en “una producción de imágenes y relatos en imágenes, que [por esa razón] Lacan bautizó [como]

escenario” (Miller, 2018, 15); y muestran que el delirio es indispensable para dar sentido tanto a la vida como a los argumentos de cualquier filme. Ya que, en sentido estricto, el ser humano es un “animal fantasmático” (Miller, 2018, 16).

Si esto es verdad, habría que aclarar por qué sólo el tratamiento fantasmático lleva su nombre. Lo que resulta posible si se parte del entendido de que “[n]o se puede reducir el pensamiento psicoanalítico al ‘yo fantasma’, porque precisamente la cuestión es la del ‘yo’ en el fantasma” (Miller, 2018, 15). Advertencia que permite establecer una diferencia entre los tratamientos: el fantasmático correspondería al yo y el casuístico apuntaría al sujeto.

En el curso que Jacques-Alain Miller impartió un año después de la muerte de Lacan, llamado “Del síntoma al fantasma y retorno”, abordó lo que llamó “la fijeza del fantasma” y lo que para su maestro en algún momento representó la orientación de la cura, a saber, el atravesamiento del fantasma. Movimiento que implica perder la “seguridad” que el sujeto obtenía a través del mismo; tal como lo plantea cuando habla del pase en su “Proposición del 9 de octubre de 1967” (Lacan, 2012b).

Si se hace análoga la experiencia del análisis a la del visionado, se puede advertir que mientras el tratamiento fantasmático consiste en que el yo se regodea en la seguridad placentera del fantasma, el tratamiento casuístico la identifica, interviene y se rehúsa en la medida de lo posible a interpretar desde el fantasma (pues no hay lectura que no sea fantasmática) y a obtener placer en la “consistencia narrativa” del cine. De ahí que un objetivo principal de este escrito sea indagar si es posible saber cuál es el tipo de práctica de un analista, e incluso en qué momento de elaboración lacaniana se quedó fijado, a través de sus análisis de películas. Es decir, del despliegue de su fantasma y de cuán “determinado” está a regodearse ahí (sea consciente o inconscientemente).

Y aunque la intención de Miller en ese texto no es cinematográfica, observar que del fantasma no se obtendrá nada “si no se lo hace valer junto al término síntoma, es decir, el término que no está dicho”, permite reconocer en el síntoma una fuente muy valiosa para pensar la experiencia cinematográfica. Pues, si el “atravesamiento del fantasma en la entrada en análisis es la precipitación del síntoma” (Miller, 2018, 9), apresuramiento que indica tanto la prisa, como la “cristalización” del mismo, que representa su “embrague” en el dispositivo,

entonces el síntoma adquirirá un papel fundamental en este “retorno a la clínica”; que consiste en sustituir el placer del fantasma, por el sufrimiento del síntoma. Operación que Lacan llevará hasta sus últimas consecuencias con el arreglo gozoso y reparador a través del que el *sinthome* sustituye la seguridad fantasmática (Lacan, 2005c). Y que aquí servirá para mostrar cómo lo traumático del cine (lo real) y no lo placentero (lo imaginario-simbólico) es lo más prolífico para analizar desde el psicoanálisis lacaniano. En tanto “lo traumático es la experiencia estética misma y no su remisión al fantasma del autor o del espectador” (Laso, 2017, 197).

En seguida, se puede clarificar y precisar la diferencia entre el tratamiento fantasmático y el casuístico. Pues, así como “[e]l fantasma traduce un dejar del lado al sujeto y dar paso al espectador” (Miller, 2018, 15), es decir, encumbrar al yo delirante que se satisface en la “ensoñación fantasmática” de la película-historia que todo espectador se hace a partir del argumento fílmico-, el paso del tratamiento fantasmático al casuístico tiene que ver con invertir esa lógica. Es decir, con dejar del lado al yo complacido y dar paso al sujeto deseante, que no podría existir sin el síntoma, sin el sufrimiento, sin lo traumático.

366

De ahí que insista en que eso sólo puede hacerse si hay una orientación clara, una advertencia y un análisis lacaniano de por medio. Pues si la diferencia entre los tratamientos radica en la relación que cada uno establece con el fantasma -entendido como intermediario entre el espectador y el cine-, entonces, en el fantasmático hay una entrega total al mismo desde el yo del espectador y analista; en el casuístico hay una advertencia analítica producto del sostenimiento de un análisis lacaniano que conlleva la intención de ocupar el lugar del analizante, entendido como aquel que está dispuesto al encuentro inédito; y en el teórico hay un intento de desconocer al fantasma, de hacer como si fuese posible prescindir del mismo, a través de todos los autores que conforman la bibliografía consultada y dan certeza al delirio; que, además, no se concibe como tal, sino como la realidad objetiva, científica. Dicho de otra forma, se superpone el yo científico al sujeto psicoanalítico, que por su erudición bien puede estar advertido de un genio maligno (que en este caso sería el fantasma), pero desconocer que la verdad se encuentra ahí donde no obtiene placer a través del mismo, en donde pierde su seguridad científica.

DETRÁS DE UN VIDRIO OSCURO

Si, como he sostenido, toda proyección está atravesada por un delirio que sirve para establecer la película, su interpretación o su análisis, y la modalidad del cine aplicado al psicoanálisis que corresponde al tratamiento llamado casuístico consiste en rehusarse a asumir ese delirio como la materia a analizar, habrá que aclarar qué sustituye a la interpretación fantasmática y cómo se aproxima un analista a las películas desde esta modalidad de tratamiento.

Es preciso notar que el tratamiento casuístico es el más inaccesible para el público en general, pues mientras que el fantasmático se encuentra prácticamente en todos los espacios psicoanalíticos, y el teórico se puede consultar en cualquier biblioteca, el casuístico se encuentra esencialmente en los ciclos de las Escuelas lacanianas y en publicaciones especializadas. Ya que, además de que su condición de posibilidad es el propio análisis, sólo puede realizarse al hacer del personaje un caso, tal como Lacan hizo con el caso de Lol V. Stein (Lacan, 2010), y no cualquier persona tiene escucha analítica ni sabe construir casos clínicos desde obras artísticas.

“¿Y dónde está el piloto?”, es un artículo de Claudia S. Lamovsky publicado en la revista de psicoanálisis *Letrafonía*, que toma varios filmes para elaborar en torno a la cuestión del padre, porque a la autora le “causaba enigma” (Lamovsky, 2005). Y la razón de su elección me permite establecer una primera diferencia en la posición de quien analiza desde la casuística. Pues mientras en el tratamiento fantasmático la película se elige por placer, porque resulta interesante y hace sentido a quien la analiza para enseñar algo a los demás, en la casuística es a la inversa. A saber, la película se elige porque es “efecto de conmoción gozosa”, como llama Laso a esa experiencia de lo real (Laso, 2017, 11), ya que resultó ser traumática, dividió a la analista y no entiende bien qué hay ahí que le convoca a intervenir; tal como el objeto cine escrito en el título de este artículo. Es decir, le hace preguntas en lugar de darle respuestas, le afecta y angustia en lugar de saciarle de sentido.

El origen del tratamiento casuístico se puede ubicar a mediados del siglo xx; época en la que Lacan comenzó a introducir referencias de películas de

manera esporádica en sus seminarios, que consistieron principalmente en referencias muy específicas. A decir verdad, su aproximación fue asistemática y sin mayores pretensiones, de ahí que no se pueda encontrar ningún análisis lacaniano de películas en sentido estricto, como sí existen de pintura y poesía; las dos artes que usó para remitirse a la mirada y la letra (Regnault, 1995). Y, por supuesto, de literatura, como el homenaje que hizo a Marguerite Duras (Lacan, 2010).

Sin embargo, Carlos Gustavo Motta sostiene que Lacan vio y aplicó películas al psicoanálisis (Motta, 2013), aunque dichas aproximaciones no fungen como análisis en sentido estricto y, además, Laso observa que ese “esfuerzo de exhaustividad [...] lleva al autor a proponer películas cuya inclusión resulta discutible” (Laso, 2017, 110).

368 Más allá de la polémica, a la que se podría dedicar otro capítulo -ya que, para debatir con Motta, Laso incluso distingue entre referencias, citas que “buscan transmitir una idea que en ese momento está desarrollando” y simples menciones sin consecuencias- (Laso, 2017, 113), lo cierto es que Lacan no estableció ningún método ni manifestó interés formal en el cine, e incluso -como sugiere Laso- parece que se confundía cuando relataba o interpretaba las películas; como en el caso de *Rashomon* (Kurosawa, 1950) o el de *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959). Aunque también es verdad que sus pocas referencias no fueron del todo ignoradas, pues dieron pie tanto al par de libros que las han compilado, categorizado y hasta analizado, como a una práctica que hoy algunas Escuelas lacanianas ejercen en ciclos de cine, para “sacar ventaja” del arte cinematográfico al estilo lacaniano. *Praxis* que consiste en abordar lo real a través de lo simbólico al “tomar una determinada escena del film, casi un detalle, sin que importe la trama” (Laso, 2017, 113), bajo la condición de que resulte traumático y haga enigma, para desarrollar desde ahí, abonar algo al psicoanálisis y hasta aprender sobre la subjetividad de una época.

Su fundamento está en la forma en que Lacan se relaciona con las obras de arte, que no es igual a la freudiana, pues, como es bien sabido, el psicoanalista se mantuvo distante de las interpretaciones silvestres -como la que realiza Freud en su interpretación del recuerdo de infancia de Leonardo-. Esa distancia se puede constatar en escritos como “Juventud de Gide”, donde interviene

de manera no diagnóstica sobre la obra de Jean Delay (Lacan, 2009c); en el comentario acerca de “Los embajadores” de Hans Holbein (Lacan, 2005b), donde muestra que el objeto es el que mira y no al revés; y en su texto sobre el rapto de Lol V. Stein, donde advierte que el artista siempre lleva la delantera al psicoanalista, que no tiene que hacer de psicólogo, sino al contrario, dejar que el artista le enseñe por dónde ir (Lacan, 2010).

Esto significa que en las verdaderas obras de arte hay un saber hacer con y en la vida de los personajes, una intervención autoral que se inscribe a través de arreglos singulares de la que un psicoanalista -cuya *praxis* esencial es el psicoanálisis y no el análisis de obras de arte- tiene que aprender. Por lo que, en lugar de obturar con un saber teórico preconcebido, que supone entender e interpretar desde el propio fantasma, con el objetivo de obtener una verificación satisfactoria de sus hipótesis -como a veces hizo Freud-, el analista lacaniano debería sostener el enigma de lo real que las obras le presentan y extraer de ahí una enseñanza para la práctica analítica, que incluso permita reconocer “un tratamiento posible” para aquellas cosas que resultan todavía inaccesibles; tal como Mónica Torres mostró en su artículo sobre Fatih Akinen (Torres, 2006).

A partir de lo anterior se puede hacer evidente la razón de la querrela en contra de la aplicación fantasmática del psicoanálisis, pues las elaboraciones lacanianas sobre el arte no son de conocimiento ni propiedad exclusiva de las Escuelas lacanianas, han sido publicadas desde hace varias décadas y sus ecos se pueden hallar en elaboraciones de filósofos y ensayistas connotados. De hecho, es bien conocida y citada la inversión que Lacan hizo del método freudiano, en la que, en lugar de aplicar el psicoanálisis al arte, el arte se aplica al psicoanálisis. François Regnault lo advierte claramente en su conferencia “El arte según Lacan” (Regnault, 1995). Massimo Recalcatti llama a ese viraje un “cambio radical”, porque produce un “psicoanálisis implicado en el arte” (Recalcatti, 2006, 11). Y Marie-Hélène Brousse lo concibe como “psicoanálisis interpretado”; desde el entendido de que en el modo freudiano el psicoanálisis interpreta desde lo simbólico -es interpretante-, mientras que en el lacaniano el psicoanálisis es “interpretado” por lo real (Brousse, 2015).

Sin embargo, los miembros y asociados de las Escuelas son de los pocos que realizan este tipo de tratamiento. De ahí que me atreva a afirmar que la

diferencia no está en el dominio o acceso a los textos, sino en la institución de una transferencia de trabajo con otros en comunidades regidas por los principios que estableció Lacan y, sobre todo, en sostener el propio análisis. Por consiguiente, alguien que no cumple con tales requisitos tiende a atascarse en el fantasma y el saber referencial y no accede a ser interpelado por algo traumatizante, que le permita “captar un real” –como diría Diana Paulozky– que funja como una enseñanza para el psicoanálisis (Paulozky, 2015). Pues al ser un tratamiento que parte de un acto analítico, que implica no sólo el reconocimiento del cine como un caso, sino del encuentro de un “divino detalle” como efecto imprevisto y real (Bassols, 2016), no lo puede hacer cualquiera; porque es necesario tener cierta advertencia de que en las películas no hay espejos del director, sino ventanas al espectador que “fija[n] nuestro propio lugar en la película” (Zimmerman, 2011, 19).

Hasta aquí, he expuesto cómo se aproxima un analista al cine en el tratamiento casuístico, sin embargo, hace falta indicar cómo y con qué sustituye la interpretación fantasmática.

370

En una charla de biblioteca de la ECF, Miller anotó que desde el psicoanálisis “el arte debe ser puesto [...] a título de objeto”, para no hacerlo interpretable (Miller, 1993, 1), pues, cuando las películas se vuelven objetos, permiten hablar al analista desde el lugar de un no saber, el lugar de analizante. Poco más adelante, hace una observación que sirve para advertir qué tipo de interpretación realiza el tratamiento casuístico. Dice, “el arte es el que interpreta al comentar, por lo menos en el hecho de que lo hace hablar” (Miller, 1993, 1). Por lo que, si se interpreta al comentar, quien interpreta o, mejor dicho, lo que interpreta, es la obra. Y no hay interpretación en sentido estricto por parte del analista, sino comentario a través de lo que se dice ante el encuentro con la obra misma.

Aunque no es tan simple, pues la práctica que hace posible pasar de la interpretación fantasmática al comentario es la lectura. Como señala acertadamente Carlos Márquez, “el psicoanalista está formándose siempre como lector” (Márquez, 2018, 8), y saber leer analíticamente implica advertirse y “rehusarse” a interpretar desde el fantasma; además de que, al ser sujeto del inconsciente, también se está conminado tanto a recoger sus efectos en relación

con las películas como a hacerse “responsable” de los mismos. Esa sería la diferencia entre la interpretación y el comentario.

Por lo anterior, si alguien pretende hacer un análisis lacaniano de una película no puede confiar en un saber premeditado ni erudito sobre las teorías psicoanalíticas, sino que debe renunciar al mismo y estar dispuesto al “encuentro”; actitud que Lacan retomó de Picasso en 1964 y practicó al utilizar sesiones variables, en las que el discurso se interrumpía para precipitar un hallazgo (Lacan, 2005b, 15). De ahí que el tratamiento casuístico sólo haya sido y pueda ser realizado por quienes, al haber atravesado y sido atravesados por un análisis lacaniano, puedan renunciar a su saber referencial y ponerse en juego como sujetos del enigma que les presenta cada película; encontrando un “efecto” de verdad que se pueda volver “transmisible” desde la construcción del caso y no “verificable” desde el propio fantasma.

EL ESPEJO

371

El tercer tratamiento psicoanalítico del cine es teórico, y comparte tantas características con el fantasmático que al principio de su historia parecían confundirse. La primera es que tampoco pertenece a la orientación lacaniana que trata al cine como objeto; la segunda es que comenzó con ensayos sobre cine que versaban sobre la interpretación de significados ocultos apoyándose en las teorías freudianas; y la tercera es que tampoco tiene advertencia sobre sus determinaciones fantasmáticas. Sin embargo, como sus elaboraciones parten del rasgo unario metziano, son herederas de su “furiosa exactitud” barthesiana. Por lo que –a diferencia de la laxitud e inconsistencia del tratamiento fantasmático– son teóricamente complejas y rigurosas, además de que hacen uso del aparato crítico y comparten una perspectiva interdisciplinar, que anuda el cine con el psicoanálisis a través de otras áreas de conocimiento.

Dada su fecundidad, es imposible hacer aquí una revisión apropiada. Sin embargo, invito a consultar estudios introductorios como *Film and Psychoanalysis*, de Barbara Creed (1998), o más específicos como *Projecting Illusion* (1985); en el que Richard Allen hace una crítica interesante y muy puntual

desde los estudios de cine. Así como abundar en el universo de las teorías psicoanalíticas del cine, cuyas publicaciones resultan inacabables. Pues me limitaré a elaborar un brevísimo resumen de su historia, subrayando los momentos que considero más significativos, tanto para mostrar su devenir, como para realizar una lectura crítica y evidenciar que, como no fue originado ni desarrollado por teóricos ni psicoanalistas que han sostenido un análisis lacaniano, la mayoría de sus textos padecen de una lectura inexacta y anacrónica de Freud y de Lacan, heredera de malas interpretaciones, tanto del propio Louis Althusser como de sus secuaces, que les ha llevado a simplificaciones de las teorías psicoanalíticas que “no son convincentes” (Allen, 1985, 9).

372

Su antecedente más directo es identificado por Creed en el movimiento surrealista, que, al estar influido por las teorías freudianas, teorizaba y ensayaba sobre el cine a partir del reconocimiento de que sus “técnicas especiales como la disolvencia, la superposición, la cámara lenta” lo hacían análogo al sueño (Creed, 1998). Asimismo, la teórica feminista observa que, si bien hubo varias aproximaciones psicoanalíticas al cine, la línea freudo lacaniana fue predominante; pues la junguiana también existió, pero no tuvo tantas consecuencias, excepto algunos libros como *Howard Hawks. A Jungian Study* (Branson, 1987) y *The Films of Nicholas Roeg. Myth and Mind* (Izod, 1992), donde se analizan arquetipos en las películas con una “tendencia a explicar la subjetividad en términos inmutables y universales” (Creed, 1998), y más recientemente *Film after Jung: post-Jungian approaches to film theory* (Singh, 2009).

Al parecer, el predominio lacaniano comenzó cuando un teórico de cine llamado Jean-Pierre Oudart -influido como sus demás contemporáneos por las problematizaciones del inconsciente como “estructura del desconocimiento” equivalente a la ideología, que Althusser había presentado en *La Nouvelle Critique* desde 1964 (Althusser, 1996)- publicó “La sutura” (Oudart, 1969), artículo para los *Cahiers du Cinéma* en el cual retomó un concepto lacaniano reelaborado por Miller en los *Cahiers pour l'analyse* (Miller, 1966), e inauguró un campo de estudio de la subjetividad fílmica que estableció la posibilidad de identificar el lugar del sujeto en el discurso cinematográfico, así como la práctica de la significación.

A partir de ese momento, la sutura se convirtió en una “metodología” propuesta desde el psicoanálisis lacaniano para “leer e interpretar el significado fílmico” (Magrini, 2006). Sin embargo, según Allen, un problema inicial para los teóricos fue partir de una mala interpretación althusseriana del estadio del espejo, que confundió cronológicamente el reconocimiento con el desconocimiento (Allen, 1985). Así, por lecturas poco rigurosas y muy obsesivas, el tratamiento teórico se fue alejando sistemáticamente del psicoanálisis, mientras que a su vez producía más textos y conceptos inspirados en las elaboraciones psicoanalíticas.

En 1970, Margaret Tarratt escribió un artículo llamado “Monsters from the ID” para la revista *Films and Filming*, inspirado en la “amenaza” que el ello freudiano representaba en las ficciones. Así, a través de *The Forbidden Planet* (Wilcox, 1956), pudo capturar al ello “en acción” y argumentar que “[l]as batallas con monstruos siniestros o fuerzas extraterrestres son una exteriorización de la persona civilizada con su subconsciente o ello primitivo” (Tarratt, 2012, 383).

Este tipo de análisis no eran lacanianos -y a veces ni siquiera freudianos-, pues utilizaban el término “subconsciente” como equivalente a inconsciente, ignorando que desde 1915 Freud había aclarado que no eran iguales (Freud, 1998f). Sin embargo, su “mérito” residía en que al graficar las instancias psíquicas a través de los personajes hacían comprender los subtextos fílmicos a sus lectores, aunque, al mismo tiempo, vulgarizaran las teorías. Generalización que se volvería característica de este tipo de tratamiento.

En este artículo también se pueden identificar similitudes entre el tratamiento teórico y el fantasmático, en tanto, en lugar de ver al cine como institución o aparato semejante al sujeto y vehículo de la ideología -como sucedió a partir de la *Teoría*- todavía “se concentraba en el texto fílmico en relación con sus significados ocultos o reprimidos” (Creed, 1998, 79). Por lo que lo único que lo distinguía era el estilo académico y el uso del aparato crítico.

El mismo año, un literato llamado Jean-Louis Baudry (perteneciente al célebre grupo Tel Quel) utilizó las teorías freudianas, lacanianas y althusserianas, para explicar el funcionamiento del cine como un aparato y su relación con el espectador, en un artículo llamado: “Efectos ideológicos del aparato de base” (Baudry, 1986). En su desarrollo, propuso concebir al sujeto como

“foco activo y origen del sentido”, definición que permitió reconocer que -tal como en Metz y Althusser-, a pesar de que ya habían pasado casi dos décadas del célebre “retorno a Freud” de Lacan, en el que a través de la sociología y la antropología francesas reconoció la función simbólica como fundamental a principios de los 50 (Zafirooulos, 2006), el incipiente tratamiento teórico nació fijado a ese periodo de los desarrollos del psicoanalista.

Aunque, si bien Baudry hizo al cine una analogía del sueño y estableció una serie de reduccionismos que perdían de vista su singularidad, al mismo tiempo planteó ideas muy interesantes que permitieron concebir un nuevo tipo de sujeto espectador de cine como efecto de la proyección, y al cine como una institución mental e ideológica inconsciente. Ideas que representaron una impronta sin precedentes para los estudios de cine, pero no para el campo psicoanalítico. Así inauguró la *Teoría* que pocos años después fue formalizada por un semiólogo llamado Christian Metz, a través del abordaje teórico psicoanalítico del cine, de la articulación del psicoanálisis con la semiología y de la analogía cine-espejo. Su libro, llamado *El significante imaginario* (1974), sería “el primer intento sistemático en forma de libro de aplicar la teoría psicoanalítica al cine” (Creed, 1998, 80).

374

No obstante, a pesar de que lo escribía cuando Lacan ya tenía bastante desarrollado el concepto de lo real y había dejado atrás el predominio de lo simbólico -que privilegiaba el sentido del síntoma- y de que citaba textos contemporáneos como *Radiofonía* (Lacan, 2012a), e incluso se remitía a lo real, Metz obvió las implicaciones de ese viraje en sus elaboraciones y basó sus teorías en el pasaje de lo imaginario a lo simbólico. De ahí que se pueda asociar este tipo de tratamiento con ese registro, pues en pleno 1974 lo llamó una “avanzada simbolizante” (Metz, 2001, 19). Así como atribuirle un rasgo academicista digno de un “coeficiente algo obsesional que es parte a tener en cuenta en toda aspiración al rigor” (Metz, 2001, 32), cuya dimensión filosófica va en detrimento de lo estrictamente psicoanalítico; como cualquier analizante lacaniano con suficiente experiencia puede advertir. Así, en su rigurosidad, aparentaba saber “con toda claridad” la razón de la existencia del teórico, de las ganas de ir al cine, del odio de la *Nouvelle Vague* a la “*tradition de la qualité*”, etc., citando a Lacan sin dudar, haciendo del psicoanálisis un saber meramente referencial

y dando sentido a su delirio cientificista desde los conceptos psicoanalíticos. Sin dar pie a ninguna pregunta o vacío que en acto permitiera dar cuenta de que había sido atravesado por la impronta del último Lacan (Schejtman, 2013), que además era su convecino.

De hecho, el libro de Metz resulta muy ilustrativo de cierto funcionamiento obsesivo de la mente del teórico “psicoanalítico” en la cual “la actividad del pensamiento aparece sobre investida, erotizada” (Freud, 1998j, 114). Así, se pregunta por su imaginario y dice que el contenido manifiesto de su sueño es la aportación del psicoanálisis al significante cinematográfico, cuya “interpretación (como deseo) habrá de constituir [su] artículo” (Metz, 2001). Lo anterior permite evidenciar que hay un regodeo en la teoría, el sentido, la consistencia, en el cual el teórico se asume como objeto y en cuyo delirio se comprueban sus hipótesis. Si este fue el primer libro teórico sobre cine y psicoanálisis, su lógica y el modo de gozar que propone abre muchas preguntas.

Así como también expone el síntoma obsesivo como fundamento del tratamiento, donde se cita todo de memoria, se entiende todo, pero, a su vez, no se entiende nada estrictamente psicoanalítico. Es decir, lo que se juega en ello, ni se advierten las implicaciones que cada escritor-pensador tiene ahí, pues, ante la falta de análisis personal o de advertencia analítica, lo real queda totalmente marginado.

Otra prueba fehaciente del rechazo a lo real por parte de este tipo de tratamiento es que mientras Lacan ya había hecho el homenaje a Duras, estaba en proceso de la formalización nodal y al mismo tiempo impartía el seminario 22; donde hablaba de lo real como lo “estrictamente impensable” y lo problematizaba como el “agujero de lo simbólico” (Lacan, 1989, 4-13), Metz escribió, “[t]oda reflexión psicoanalítica sobre el cine, reducida a su gestión más fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico” (Metz, 2001).

Así, se puede constatar que el tratamiento teórico nació como una aplicación anacrónica con al menos 20 años de retraso, cuya condición fue *forcluir* lo real en sus problematizaciones en aras de obtener una consistencia racional. Aunque hay algo peor, pues algunas teorizaciones actuales siguen reduciendo al

psicoanálisis lacaniano a un periodo transicional ocurrido hace más de medio siglo, sin percatarse de que los conceptos cambiaron y sus efectos también. De ahí que, en el tratamiento teórico, además de las confusiones producto de la apropiación interdisciplinar, en la mayoría de los casos haya lagunas que implican un distanciamiento, ya no del psicoanálisis tal como lo dejó Lacan, sino de su estado actual. Es decir, de sus reelaboraciones en los últimos 40 años.

Aunque, a pesar de su rezago y su renuencia a abordar lo real, o quizá justo por ello, las teorías psicoanalíticas del cine -articuladas con la semiótica estructuralista y el marxismo althusseriano (la *Teoría*)- tuvieron mucho éxito de los 70 a los 90, periodo en el que Creed identifica al menos cuatro direcciones: 1) la fundacional de Baudry y Metz; 2) la feminista de Laura Mulvey; 3) las respuestas feministas a sus planteos; y 4) la interdisciplinar, que usa al psicoanálisis con otras aproximaciones al cine y que permanece vigente hasta hoy (Creed, 1998).

376

En ese periodo de prosperidad germinó la polémica sobre la sutura, establecida entre Stephen Heath -uno de los fundadores de la revista *Screen*, junto con Peter Wollen, Mulvey, Colin MacCabe y otros-, el sociólogo Daniel Dayan y el filósofo William Rothman (Magrini, 2006). Así como diversas problematizaciones, entre las que destaca el célebre libro de Raymond Bellour: *Análisis del filme*, publicado en 1979; en el que aparece por primera vez el término “análisis” como definitorio de un modo de aproximación distinto al de la crítica de cine, que fue la puerta de entrada para la instauración de los estudios de cine en la universidad.

De hecho, estas teorías herederas de la impronta lacaniana tuvieron tanta influencia en los estudios sobre cine que, durante al menos dos décadas, se confundieron con la propia teoría de cine (Maltby, 1996). Al grado de que los connotados teóricos de cine Jacques Aumont y Michel Marie incluyeron al psicoanálisis como uno de sus múltiples “modelos de análisis” en su influyente libro llamado *Análisis del film* (Aumont y Marie, 2002). Desde el cual promovieron su generalización y popularización.

Al mismo tiempo, surgieron polémicas que provenían del feminismo, formalizadas en múltiples textos que coincidían en “usar la teoría del aparato para repensar la dimensión psíquica del cine como si tuviera como función

principal la de ‘estabilizar’ al sujeto masculino y, por tanto, trabajar en nombre del patriarcado” (Elsaesser, 2011, 37). Por ejemplo: Mulvey y el placer (Mulvey, 1989); Linda Williams y el deseo (Williams, 1981); Julia Kristeva y lo ominoso (Kristeva, 1982); Mary Ann Doane y la espectacularidad femenina (Doane, 1987); Tania Modleski y el espectador femenino (Modleski, 1988); Jacqueline Rose y Constance Penley con la diferencia sexual (Rose, 1986; Penley, 1989); Kaja Silverman y la voz (Silverman, 1988); Judith Mayne y la espectacularidad (Mayne, 1993); Joan Copjec y la mirada (Copjec, 1994); Michelle Aaron y el sadomasoquismo (Aaron, 2007); Teresa de Lauretis y la pulsión (De Lauretis, 2008), entre otras.

Sin embargo, a mediados de los 90, nació una iniciativa llamada *Post Teoría*, cuyo fundamento era el cognitivismo, en la que David Bordwell y Noël Carroll se propusieron redefinir los estudios de cine a través de distintas disciplinas para marcar el “fin” de la *Teoría*, entendida como “un cuerpo abstracto de pensamiento” que se caracterizó por su predominancia e ímpetu totalizante, centrado en el espectador ideal en lugar del público real (Bordwell & Carroll, 1996). A decir verdad, esta iniciativa se había puesto en marcha desde unas décadas antes; cuando el post estructuralismo se introdujo en la *Teoría* (Maltby, 1996), y se formalizó a mediados de los 80; cuando Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson propusieron el neoformalismo como alternativa (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1985) y Carroll publicó su *Mystifying Movies*; para criticar las “modas y falacias” en las teorías contemporáneas del cine, cuyo primer blanco fue la *Teoría* (Carroll, 1988).

Independientemente de la opinión que se tenga sobre el psicoanálisis o el cognitivismo, es preciso subrayar que -dado el abuso y la falta de rigurosidad en las teorías psicoanalíticas del cine- si se trata de analizar los motivos de los personajes o los “efectos” psicológicos en los espectadores de cine resultaría más conveniente hacerlo desde el segundo; tal como Murray Smith en *Engaging Characters* (Smith, 1995). Pues el psicoanálisis es más que una mera psicología que sirve para dar sentido y significación a los fenómenos culturales, y por ello conviene reservarlo de cualquier vulgarización delirante que pretenda aplicarlo para el “entendimiento” y la explicación de fenómenos mentales cotidianos; tal como intentó Freud con justa razón.

Aunque es preciso reconocer que el tan anhelado debilitamiento de la *Teoría* llegó, pero no sólo por la iniciativa “posteórica” -como sus ávidos promotores hubieran querido-, sino como efecto de una inercia interna que incluyó críticas como la feminista. Ya que la utilización del psicoanálisis por parte de los nuevos desarrollos teóricos de fin de siglo acabó por descentrarlo del problema del espectador y llevarlo a otros más diversos y específicos, principalmente relativos a los estudios culturales, como el cuerpo, la otredad, la diferencia, la post colonialidad, etc.

En respuesta a la iniciativa de la *Post Teoría*, Slavoj Žižek publicó *The Fright of Real Tears* (Žižek, 2001), donde, además de realizar una crítica que revivía las polémicas del neoformalismo con relación al cognitivismo y el cientificismo que varios -entre ellos Bill Nichols- habían señalado desde los 90 (Nichols, 1992), pretendió resucitar el concepto de la sutura, para así reafirmar la vigencia de las teorías psicoanalíticas del cine. Revival que fue apoyado por Copjec (1994) y posteriormente por Todd McGowan; quien reconoció que las teorías psicoanalíticas habían descuidado conceptos muy importantes, reafirmando la tesis de que lo real “nunca aparece en la teoría psicoanalítica del cine de los 70” (McGowan, 2007, 3).

378

El devenir de este renacimiento de la teoría psicoanalítica del cine es resumido por Matthew Flisfeder en su libro *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film* (Flisfeder, 2012). Y la sutura -concepto inaugural del tratamiento teórico- recientemente ha tomado nuevos bríos, ya que Georges Butte (2017) la ha replanteado a partir de la fenomenología; disciplina que, como el cognitivismo de Bordwell y Carroll, ha sido antagónica del psicoanálisis y el neomarxismo en los estudios cinematográficos. Desde esa perspectiva, Vivian Sobchack argumenta en contra de las teorías psicoanalíticas, al afirmar que “de forma menos programática que el psicoanálisis, la fenomenología permite una lectura crítica de la práctica cinematográfica real que podría hacer que se consideren tanto las películas específicas como sus espectadores no en términos de determinadas estructuras psíquicas de identificación [como hace el psicoanálisis], sino de prácticas posturales, motoras y espaciales tal y como se viven tanto interoceptiva como objetivamente” (Sobchack, 1992,161). Aseveración que sugiere que el psicoanálisis aborda una práctica cinematográfica irreal,

ilusoria e imaginaria, dada su raigambre teórica centrada en el espectador y el inconsciente. Y que no está tan equivocada considerando que las teorías psicoanalíticas del cine no son, en *stricto sensu*, psicoanalíticas.

Aunque cabe replicar que oponer fenomenología a psicoanálisis no es muy prolífico ni interesante, pues abordan objetos diferentes. Y reconocer que el tratamiento teórico experimentó una transformación en el siglo XXI, que permitió actualizar las discusiones, introducir conceptos reprimidos y enriquecer el campo. Aunque si la mayoría de las elaboraciones siguen siendo tan parciales y poco psicoanalíticas es porque los teóricos no han entendido que -al ser un campo tan singular- para hablar y escribir de y desde el psicoanálisis primero hay que analizarse, pues no basta leer libros.

Un ejemplo paradigmático de lo anterior es *Embodied Encounters: New approaches to psychoanalysis and cinema*, compilación donde el objetivo principal es usar el psicoanálisis como “una herramienta para interrogar a la imagen en movimiento, pero también, y quizás más importante, para examinar nuestras identidades, memorias y posiciones en la cultura” (Piotrowska, 2014). Es decir, no hay una definición ni postura clara de lo que es el psicoanálisis, ni siquiera una concepción operativa del psicoanálisis del que parten y, por consiguiente, lo usan como un mero saber referencial e instrumental que incluso “examina” nuestras identidades. Es decir, su psicoanálisis es en realidad una psicología.

La compiladora, Agnieszka Piotrowska, advierte que sus intenciones son “insistir en la validez de diferentes enfoques psicoanalíticos en la academia y fuera de ella y en la creencia de que la noción de corporeidad y el inconsciente pueden mantenerse juntos en el mismo espacio” (Piotrowska, 2014, 5). Y afirma que si las perspectivas desde las que se abordan las películas son diversas, es porque le interesa la libertad intelectual para pensar cómo es que un espectador puede sentirse tocado por el cine sin ser tocado realmente. Es decir, se pregunta cómo puede haber cuerpo sin contacto físico, pero no tiene una orientación clínica ni mucho menos ética.

Como se puede ver, el tratamiento teórico es libre, temático, diverso y se vale de un corpus académico interdisciplinario muy consistente, pero sin orientación psicoanalítica clara. De ahí que su principal problema sea que, a pesar de haber contribuido a la introducción y divulgación de conceptos

psicoanalíticos en todo el mundo y en muchas áreas de conocimiento, como no fue fundado ni es desarrollado por practicantes ni analizantes, sino por especialistas de diversos campos de las humanidades y las ciencias sociales, los conceptos psicoanalíticos pierden su densidad, porque no están planteados con el rigor ni la advertencia necesaria. Y aunque muchos de sus teóricos citan puntualmente e incluso de memoria a Freud y a Lacan, no están familiarizados ni mucho menos actualizados sobre las problematizaciones del psicoanálisis lacaniano. Ni tampoco están orientados con relación a lo que leen ni como lo están interpretando. Por lo que, empero, en la misma proporción en que surgen y se desarrollan nuevas teorías psicoanalíticas del cine, se alejan cada vez más del psicoanálisis lacaniano.

380 Así, lo que sucede con la mayoría de las elaboraciones del tratamiento teórico y las películas que analiza remite a la pregunta lacaniana “¿[p]or qué no hablan los planetas?”, que respondió diciendo que se les había tapado la boca con la ciencia (Lacan, 2004). Pregunta que aquí se podría replantear como: ¿por qué no hablan las películas?, y se podría responder: porque a falta de psicoanálisis, se les llena de significación y se hacen ilustrativas con la única finalidad de verificar hipótesis científicas, en lugar de conservarlas como enigma y buscar una forma de hacer a partir del sinsentido y el vacío que representan, dando espacio para el acontecimiento de alguna verdad traumática.

GREMLINS

No puedo concluir este ensayo sin al menos plantear un caso concreto y singular, que no sea un libro, donde se pueda mostrar que el propio análisis determina la forma en que se analiza al cine y que es necesario un análisis personal y un trabajo en comunidad para adquirir la advertencia sobre el fantasma y la orientación necesaria para analizar películas lacanianamente. Por lo que, al ser el personaje más reconocido en los intersticios de la relación de los estudios de cine con el psicoanálisis tomaré el caso Zizek.

Admito que la tesis es muy polémica, pues, fuera del dispositivo del pase, al menos hasta hoy no hay otra forma de dar cuenta de que alguien se haya

analizado. Sin embargo, considero que sostenerla no implica afirmar que nadie que no haya atravesado por esa condición testimonial que Lacan estableció en 1967 puede hacer análisis lacanianos de películas (Lacan, 2012), sino sólo advertir que sus análisis tendrán ciertas características; ya que, como he afirmado, las interpretaciones pueden ayudar a identificar si alguien está o no advertido de lo real, en qué momento de Lacan se encuentra fijado y cuánta sed tiene de sentido.

En primer lugar, llama la atención que a pesar de ser de los pocos teóricos que se sabe que se han expuesto a un tratamiento laciano con un laciano, que han estudiado y teorizado desde el psicoanálisis desde hace décadas e incluso han abanderado un movimiento reivindicativo del mismo en las teorías del cine, pareciese que Žizek interviene las películas desde cierta in advertencia analítica, pero con mucha teoría; lo que lleva a preguntarse qué lugar le otorga a lo real, y a ubicarlo en un limbo entre el tratamiento teórico y el fantasmático. No obstante, el autor se concibe a sí mismo como laciano. Es decir, hace un semblante de que ocupa un lugar de advertencia analítica, que regularmente cae cuando se leen sus libros; pues el delirio teórico obtura lo real.

Es bien conocido que el filósofo-psicoanalista (articulación que resulta en un oxímoron y en una revelación) asistió a sesiones de análisis con Miller, donde experimentó cierta renuencia a relacionarse con lo inconsciente, a partir de la siguiente confesión:

Mi regla estricta, mi único principio ético, era mentir sistemáticamente: inventar todos los síntomas, fabricar todos los sueños [...] Era la neurosis obsesiva en su forma más pura. Como nunca se sabía cuánto iba a durar, siempre estaba preparado para al menos dos sesiones. Tenía un miedo increíble a lo que podría desvelar si realmente entraba en análisis. ¿Y si perdía mi frenético deseo teórico? ¿Y si me convertía en una persona corriente? (Boyton, 2001).

Cualquier neurótico que tenga una experiencia particular con el psicoanálisis, e incluso cualquier neófito que haya leído un poco sobre la neurosis obsesiva, sabe que a los obsesivos no se nos facilita asociar libremente, pues

suele haber una resistencia al inconsciente que incluso lleva a planear guiones de diván para evitar hablar de lo realmente importante. Freud da un perfil muy detallado de esas patologías en distintos textos, uno de los principales es “Inhibición, síntoma y angustia” (Freud, 1998j). Y lo mismo sucede con varios artistas, que han argumentado que analizarse les podría quitar el “talento”, por eso huyen del psicoanálisis para refugiarse en el arte como “terapia personal”, para alejarse de los críticos que buscan interpretarlos a través de sus obras. Un ejemplo es Michael Haneke, quien lo argumenta en una entrevista con Michel Cieutat y Philippe Rouyer (Cieutat & Rouyer, 2018), y otro es David Lynch, quien dijo a Charlie Rose haber ido sólo una vez a tratamiento y preguntado directamente a su psicólogo si ese “proceso” podría afectar su creatividad, a lo que el “especialista” le respondió que sí (Lynch, 1997).

382

El problema de esa respuesta fue que eso nunca se sabe previamente y responder así significó satisfacer una demanda; acto para el que el psicoanalista lacaniano no está autorizado y por lo que, a posteriori, se sabe que quien lo atendió no era lacaniano. Pues si bien era posible que Lynch, eventualmente, “perdiera” la creatividad, todo dependía de la dirección de su análisis. Casos famosos como el de Max Horkheimer, quien se analizó con Karl Landauer (uno de los discípulos de Freud) para curar “una incapacidad para disertar sin un texto preparado” (Jay, 1989, 154), muestran que cuando el paciente busca resolver algo muy específico y el terapeuta se limita a llevarlo hacia ello sin prolongar el análisis más de lo necesario, las cosas pueden funcionar. Y a pesar de que Martin Jay afirma que fue “más un ejercicio educativo que terapéutico” (Jay, 1989, 154), es una prueba de que es posible concluir un tratamiento a modo, así como que “no hay otra resistencia al análisis que la del analista mismo” (Lacan, 2001, 568). Asimismo, permite hacer una analogía con el psicoanálisis aplicado al cine -tanto fantasmática como teóricamente-, pues cuando el analista de películas da las respuestas en lugar de dar tiempo y dejar responder a un filme es quizá porque se resiste a analizar y se convierte en psicólogo.

Ahora bien, si la respuesta “tendría” que haber sido abierta es precisamente porque desde un psicoanálisis lacaniano no se puede saber de antemano, así como tampoco se sabe en relación a qué está la creatividad en cada uno. Y si algunos otros, como James Joyce, pudieron prescindir de una terapia y

refugiarse o arreglarse en su *sinthome* (Lacan, 2005c), fue gracias al caso por caso, a la singularidad tan preciada por el psicoanálisis. Por lo anterior, es posible conjeturar que si muchos artistas que recularon por razones similares se hubiesen analizado probablemente se hubiesen arreglado en relación con el exceso que padecían, e incluso pudiesen haberse evitado la pena de morir. Además de que probablemente no hubiesen perdido sus facultades artísticas articuladas con su “deseo”. Piénsese en el caso de cineastas como Rainer W. Fassbinder o Tony Scott; por especular sobre un par cuya muerte probablemente se hubiese evitado con un tratamiento.

Regresando a Zizek, como no se sabe nada del sujeto sino por su propio discurso, si -a pesar de su enorme sapiencia y experiencia en el mundo del psicoanálisis- el filósofo psicoanalista ha reculado de una forma tan “ejemplar” a relacionarse con lo inconsciente y a sostener su análisis lo suficiente, inventando “escenarios y sueños cada vez más complicados”, para engañar y retar a su analista, pareciese que no ha logrado “roer” los huesos de un análisis (Miller, 1998). Y lo mismo sucede con sus aproximaciones al cine, pues no ha podido todavía “modificar su uso” y, por consiguiente, al no saber cómo hacer con ellos suele tergiversar las teorías con los filmes; tal como cuando se ha confrontado al diván y ha obturado la asociación libre con el saber referencial y consistente.

Infiero lo anterior porque estoy construyendo un caso a partir de sus dichos y, desde su enunciación, en sus análisis no suele dejar hablar a las películas, no las sabe escuchar, no se apuesta a sí mismo por el acontecimiento, no evidencia ni reconoce que le representan traumas o enigmas. Es decir, se complica con lo real, con lo insostenible del no saber. Quizá por esa razón en sus análisis de películas no distingue entre el psicoanálisis y la filosofía; ya que les impone un sentido premeditado a partir de todo aquello que ha leído -justo como los guiones que preparaba para Miller-, porque no está dispuesto a que las películas le causen “enigma”; significativo con el que comienza Lacan el texto sobre Lol V. Stein (Lacan, 2010).

A partir de lo anterior, Zizek me permite ilustrar aquello que he señalado desde el principio, a saber, que todo analista se relaciona con el cine como con su propio análisis, sus pacientes y el propio psicoanálisis.

Asimismo, a pesar de su erudición, el filósofo psicoanalista pareciese no haber reparado ni *dialectizado* con lo que significa la antigua reserva freudiana de no vulgarizar al psicoanálisis a través de su *imaginarización* en el cine, ni con el desinterés lacaniano por hacer análisis de cine. Al contrario, ha sido uno de los grandes promotores de esa generalización, misma que sistemáticamente realiza a través de ejemplos y analogías que aparecen tanto en sus libros como en su documental *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006). En el cual, por más de dos horas, interpreta de manera silvestre sus fantasías y, como si fuera Kay -la chica "freudiana" de *All That Heaven Allows* (Sirk, 1955)-, cita sin prurito, ilustra a través de personajes y escenas, y realiza reduccionismos de conceptos estableciendo correlatos imaginarios de las teorías en varias películas.

384

Tal vez Zizek sea el paradigma de un extraño caso de un "lacaniano perdido", como él mismo ha llamado a los que no aceptan "efectivamente a Lacan" (Zizek, 2001, 2), extravió que responde a su condición de "filósofo-psicoanalista". Pues, a diferencia del psicoanalista francés -cuyas citas, referencias y comentarios al cine Motta y Laso ubican, categorizan y analizan en sus libros y son puntuales y brevísimas, no son sistemáticas y no alcanzarían ni para hacer un solo libro- no se orienta por lo real, ha escrito varios libros sobre cine y hasta actuado en un filme lleno de reduccionismos, en los que no sólo ignora el método lacaniano, sino también la advertencia freudiana que consideraba cualquier proyecto relacionado con el cine como "una traición incuestionable a sus teorías" (Sklarew, 1999, 1245). Hay que recordar que Ernest Jones ubicó el distanciamiento de Abraham por haber contribuido con el guion de *Geheimnisse* (Jones, 1957). Así como lo que Lacan pensaba de las libertades para con la "letra" de Freud y su reducción a "un uso de rutina" (Lacan, 2009a, 234).

Además, preguntando al caso Zizek qué representa la aplicación del psicoanálisis al cine, en su libro sobre las películas de Alfred Hitchcock responde que: "es productivo para la teoría" (Zizek S., 2008, 14). Afirmación que permite subrayar tres cosas: 1) que le interesa más la consistencia que la verdad. Pues no es sin consecuencias hacer a Hitchcock amo del significado y la significación en aras de establecer condiciones de posibilidad para el despliegue de las teorías psicoanalíticas que reiteran que "todo significa algo en sus películas";

2) que esa sed de sentido a través de la cual el libro de Žižek “participa de modo irrestricto en esa locura” no es lacaniana, sino filosófica; 3) que utilizar el psicoanálisis para interpretar al cine de esa forma que toma como principio que “el único modo de producir algo real en la teoría es aferrarse al máximo a la ficción transferencial” sólo puede ir en contra del propio psicoanálisis. Pues tiende a psicologizarlo o, como decía Freud, caricaturizarlo. Y habría que añadir que lo caricaturesco se debe resignificar en el sentido que Lacan daba a la psicología en 1955, a saber, como lo más antinatural (Lacan, 2000).

Aunque lo peor no es su caso, sino las consecuencias que tiene, pues pasa lo mismo con algunos de los que lo leen o ven en pantalla, sin orientación, preparación ni advertencia, pero con mucha transferencia. Dilettantes que, a manera de Gremlins bajo el agua bendecida por su divinidad, brotan como síntomas del propio Žižek y reproducen discursos rebosantes de erudición, pero vacíos de psicoanálisis, suelen hacer como si entendieran lo que dice y lo repiten irreflexivamente, sin haber atravesado por el estudio sistemático de los textos, el trabajo con los otros ni el análisis personal. Y que ni siquiera pueden distinguir entre síntoma y *sinthome*, como advierte Richard Maltby (1996). Así, fieles a su maestro y creador, independientemente de que se rehúsen al análisis o que lleven muy pocos años en el dispositivo, se asumen con la suficiente advertencia y calidad analítica para “practicar” y “enseñar” psicoanálisis a través del cine de una manera esencialmente filosófica y nulamente lacaniana.

Lo anterior me permite concluir que el hecho de que las teorías de cine no sean hechas por practicantes ni analizantes orientados y advertidos tiene funestas consecuencias, la más importante es que nunca podrán ser lacanianas, pues: 1) por más ilustradas que sean, privilegian lo imaginario y lo simbólico, y, aunque utilicen conceptos lacanianos incluso de la última enseñanza, en el acto de interpretar ignoran lo real; 2) aplican la teoría como un canavaggio, desde el cual todo estaría predispuesto a ser identificado (Comanducci, 2018), y buscan la verificación conceptual para ser meramente autocomplacientes con sus prejuicios teóricos (Thompson, 1988). Sin reconocer que el arte, para Lacan, no es interpretable; y 3) al hacer teorías que pretenden cierta universalización, pierden de vista que el psicoanálisis es todo lo contrario. Pues se basa en el tratamiento de lo singular, caso por caso.

Por lo que, en sentido estricto, no podría haber ni siquiera diversas teorías psicoanalíticas del cine, sino sólo teorías psicoanalíticas individuales de películas, una por una.

Así, reitero, mientras más avanzan, se sistematizan y se consolidan las teorías psicoanalíticas del cine -cuya producción ha resultado verdaderamente prolífica para los estudios de cine y los diversos campos con los que colinda y por ello ha sido realmente imposible apreciar aquí- menos psicoanálisis lacaniano hay en ellas, porque menos se ocupan de la singularidad y de lo real.

LA DESPEDIDA

386

Para finalizar, espero haber mostrado que las tres formas de tratamiento del psicoanálisis tienen particularidades que las distinguen claramente, así como que la orientación del tratamiento, a partir de la aplicación de principios muy específicos, determina los resultados; no sólo en el cine, sino en el propio diván. También espero que este brevísimo y puntual recorrido haya sido interesante, ilustrativo y aliciente, no sólo para promover un abordaje más responsable de la relación del psicoanálisis con el cine, y una advertencia sobre las diversas implicaciones que tiene el lugar que el analista ocupa al momento de asumirse como tal y ejercer una interpretación de una película; análogo a lo que puede pasar cuando interviene en la interpretación de un analizante de manera fantasmática o teórica en un diván, sino para mostrar que el psicoanálisis es una *praxis* tan compleja y singular que hay que tomársela muy en serio.

Empero, confío en que este capítulo servirá como advertencia de que hay que tener mucho cuidado al relacionarse con el psicoanálisis desde cualquier disciplina y, sobre todo, al aplicarlo a las películas, pues cualquiera puede acabar convirtiendo el ejercicio en una confesión no pedida ni mucho menos atractiva. Y, por último, quiero señalar que ningún analizante debe perder de vista que las películas y las utilidades que generan no sólo se encuentran en las salas de proyección y las industrias culturales, sino también en los consultorios y los bolsillos de muchos psicoanalistas, que aun hoy

permanecen atrapados -como lo estaban Metz y Baudry- en el Lacan de los 50. Década que pudo haber sido muy prolífica para Hollywood, pero no resulta conveniente para los pacientes del siglo XXI, porque los conmina a permanecer encerrados en un “espectro” de sentido similar a una sala de cine de mediados del siglo XX, de la que nunca van a salir y en la que permanecerán voluntariamente (vi)viendo las mismas películas de su infancia junto con las de sus analistas.



FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- AARON, M. (2007). *Spectatorship. The Power of Looking On*, London, Wallflower Press.
- ABRAMS, N., & HUNTER, I. (2021). "Kubrick and Psychoanalysis" en N. Abrams, & I. Hunter, *The Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*, New York, Bloomsbury Publishing Inc, (pp. 271-280).
- ALLEN, R. (1985). *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, New York, Cambridge University Press.
- ALTHUSSER, L. (1996). *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, México, Siglo XXI.
- AUMONT, J., & MARIE, M. (2002). *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- BAUDRY, J.-L. (1986). "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" en P. Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press. (pp. 286-298).
- BORDWELL, D., & CARROLL, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, D., STAIGER, J., & THOMPSON, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Routledge.
- BOYTON, R. (26 de Marzo de 2001). "Enjoy your Zizek" en lacan.com [https://www.lacan.com/zizek-enjoy.htm consultado el 1-05-22]
- BRANDELL, J. R. (2004). *Celluloid couches, cinematic clients: psychoanalysis and psychotherapy in the movies*, New York, SUNY Press.
- BRANSON, C. (1987). *Howard Hawks: A Jungian Study*, Santa Barbara, Capra Press.
- BROOKS, P. (2018). "Psychoanalysis and Melodrama" en C. Williams, *The Cambridge Companion to English Melodrama*, New York, Cambridge University Press. (pp. 466-511).
- BUTTE, G. (2017). *Suture and Narrative*, Ohio, The Ohio State University Press.
- CARROLL, N. (1988). *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press.
- CHODORKOFF, B., & BAXTER, S. (1974). "Secrets of a Soul": An Early Psychoanalytic Film Venture, *American Imago*, 31(4), 319-334.
- CIEUTAT, M., & ROUYER, P. (2018). *Haneke por Haneke*, Madrid, El mono libre.
- CLARK, R. W. (1982). *Freud the man and the cause*, London, Granada Publishing Limited.
- COHEN, A. J. (2004). "Woody Allen and Freud" en J. Brandell, *Celluloid Couches, Cinematic Clients: Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies*, New York, SUNY Press. (pp. 101-124).
- COMANDUCCI, C. (2018). *Spectatorship and Film Theory. The Wayward Spectator*, Warsaw, Palgrave.
- COMOLLI, J.-L. (2016). *La cámara opaca*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.

- COPJEC, J. (1994). *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, London, The MIT Press.
- CREED, B. (1998). "Film and Psychoanalysis" en J. Hill, & P. Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies* New York, Oxford University Press, (pp. 77-90).
- DE LAURETIS, T. (2008). *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*, New York, Palgrave.
- DOANE, M. A. (1987). *Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Indianapolis, Indiana University Press.
- ELSAESSER, T. (2011). "What Is Left of the Cinematic Apparatus, or Why We Should Retain (and Return to)" en *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 31(1-2-3), 33-44.
- ESCOBAR, A. (2014). "Psicoanálisis y cine. Una propuesta reivindicativa" en L. Zavala, *Cine y Educación*, México, Tipos Gráficos, (pp. 219-235).
- ESCOBAR, A. (2018a). "El club de la pelea o como dejar de padecer de sí mismo para padecer de cinismo" en A. O. Mantecón, *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine*, México, Editorial Notas Universitarias, (pp. 288-303).
- ESCOBAR, A. (2018b). "Ojos bien cerrados: la 'sublime adaptación' de lo ominoso" en *El ojo que piensa*, año 12, núm. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 23, (pp.143-158).
- ESPAÑA, P., & ALQUICIRA, M. (2002). *Cine y Psicoanálisis. Antología del cine comentado y debatido*, México, Circulo Psicoanalítico Mexicano.
- EVANS, P. W. (1998). *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós.
- FALZEDER, E. (2002). *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1925*, New York, Karnac.
- FLISFEDER, M. (2012). *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York, Palgrave Macmillan.
- FREUD, S. (1970). *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- FREUD, S. (1986). *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, S. (1998a). "La herencia y la etiología de las neurosis" en S. Freud, *Obras Completas*. Tomo III, Buenos Aires, Amorrortu, (pp. 139-156).
- FREUD, S. (1998b). "La interpretación de los sueños", en S. Freud, *Obras completas*. Tomo IV Buenos Aires, Amorrortu, (pp. 1-612).
- FREUD, S. (1998c). "El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen", en S. Freud, *Obras Completas*, Tomo IX, Buenos Aires, Amorrortu. (pp. 1-80).
- FREUD, S. (1998d). "Cinco conferencias de introducción al psicoanálisis" en S. Freud, *Obras completas*, Tomo XI, Buenos Aires, Amorrortu. (pp. 1-52).
- FREUD, S. (1998e). "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" en S. Freud, *Obras completas*. Tomo XI, Buenos Aires, Amorrortu, (pp. 53-128).
- FREUD, S. (1998f). "Lo inconsciente" en S. Freud, *Obras completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu, (pp. 153-214).

- FREUD, S. (1998g). *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, S. (1998h). “Conferencias de introducción al psicoanálisis” en S. Freud, *Obras Completas*, Tomo XV Buenos Aires, Amorrortu. (pp. 1-72).
- FREUD, S. (1998i). “Lo ominoso” en S. Freud, *Obras completas*. Tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, (pp. 215-252).
- FREUD, S. (1998j). “Inhibición, síntoma y angustia” en S. Freud, *Obras Completas*, Tomo XX, Buenos Aires, Amorrortu, (pp. 71-164).
- FREUD, S. (2008). *Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FRIEDBERG, A. (1990). “An Unheimlich Maneuver Between Psychoanalysis and the Cinema: Secrets of a Soul” (1926) en E. Rentschler, *The Films of G. W. Pabst*, New Brunswick, Rutgers. (pp. 41-51).
- FUDÍN, M., & ESPINO, G. (1998). *Psicoanálisis y Cine. Cuestiones clínicas en personajes de películas*. Buenos Aires, Letra Viva.
- GIFFORD, S. (2004). “Freud at the Movies, 1907-1925: From the Piazza Colonna and Hammerstein’s Roofgarden to The Secrets of a Soul” en J. R. Brandell, *Celluloid Couches, Cinematic Clients. Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies* New York, Sunny Press, (pp. 126-142).
- GIUSTI, C., & BARBAGELATA, N. (2004). *Psicoanálisis y cine. Un dispositivo en extensión*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- HARTMANN, H. (1964). *Essays on Ego Psychology*, New York, International Universities Press.
- IZOD, J. (1992). *The Films of Nicholas Roeg. Myth and Mind*, London, Palgrave Macmillan UK.
- JARQUE, C. (2021). *Cine y Psicoanálisis*, Toledo, Ledoria.
- JONES, E. (1957). *The Life and Work of Sigmund Freud*, Volume II, New York, Basic Books.
- JONES, E. (2006). *Vida y obra de Sigmund Freud*, Barcelona, Anagrama.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- LACAN, J. (1989). *Seminario 22*, R.S.I. Buenos Aires, EFBA.
- LACAN, J. (2001). “La dirección de la cura y los principios de su poder” en J. Lacan, *Escritos 2*, México, Siglo XXI, (pp. 565-626).
- LACAN, J. (2004). *Seminario 2. La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, J. (2005a). *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, J. (2005b). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, J. (2005c). *Seminario 23. El sinthome*, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, J. (2008). *Seminario 16. De un Otro al otro*, Buenos Aires, Paidós.

- LACAN, J. (2009a). "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" en J. Lacan, *Escritos 1*, México, Siglo XXI. (pp. 231-310).
- LACAN, J. (2009b). "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" en J. Lacan, *Escritos 2*, México, Siglo XXI, (pp. 509-558).
- LACAN, J. (2009c). "Juventud de Gide" en J. Lacan, *Escritos 2*, México Siglo XXI, (pp. 703-726).
- LACAN, J. (2010). *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial.
- LACAN, J. (2012a). "Radiofonía" en J. Lacan, *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, (pp. 425-472).
- LACAN, J. (2012b). "Proposición del 9 de octubre de 1967" en J. Lacan, *Otros Escritos*. Buenos Aires, Paidós. (pp. 261-277).
- LAMOVSKY, C. S. (2005). *¿Y dónde está el piloto? Letrafonía* (2), pp. 103-105.
- LANGDALE, A. (2013). *Hugo Munsterberg on Film_ the Photoplay_ A Psychological Study and Other Writings*, New York, Taylor and Francis.
- LASO, E. (2017). *El ojo maravilloso, (Des) encuentros entre psicoanálisis y cine*, Buenos Aires, IRojo Editores.
- LEBEAU, V. (2001). *Psychoanalysis and Cinema*, New York, Columbia University Press.
- MALTBY, R. (1996). *Hollywood Cinema*, Cambridge, Blackwell Publishers.
- MARCUS, L. (1998). "Cinema and Psychoanalysis" en J. Donald, A. Friedberg, & L. Marcus, *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, New Jersey, Princeton University Press, (pp. 240-246).
- MÁRQUEZ, C. (2018), *La disciplina del comentario de textos*, Buenos Aires, Independiente.
- MAYNE, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*, New York, Routledge.
- MCGOWAN, T. (2007). *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*, New York, State University of New York Press.
- METZ, C. (2001). *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós.
- MILLER, J.-A. (1966). *La suture. Cahiers pour l'analyse* no. 1, 39-51.
- MILLER, J.-A. (1993). *Siete observaciones sobre la creación*, Granada, Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis, 1-5.
- MILLER, J.-A. (1998). *El hueso de un análisis*, Buenos Aires, Tres Haches.
- MILLER, J.-A. (2003). *Matemas II*, Buenos Aires, Manantial.
- MILLER, J.-A. (2010). *Conferencias porteñas. Tomo 2*, Buenos Aires, Paidós.
- MILLER, J.-A. (2018). *Del síntoma al fantasma y retorno*, Buenos Aires, Paidós.
- MILLER, J.-A., & RABINOVICH, D. (1984). *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma. La teoría del yo en la obra de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Manantial.
- MODLESKI, T. (1988). *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, London, Methuen.

- MOREL, G. (2011). *Pantallas y sueños*, Barcelona, Ediciones S&P.
- MOTTA, G. (2013). *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- MULVEY, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*, New York, Palgrave.
- MÜNSTERBERG, H. (1970). *The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, New York, Dover Publications.
- NICHOLS, B. (1992). "Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory" en J. Gaines, *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*, North Carolina, Duke University Press, (pp. 49-78).
- LOUDART, J.-P. (1969). *La suture. Cahiers du cinéma* no. 211, 36-39.
- PARKER, B. (2014). *The Western Film and Psychoanalysis*. *Film Quarterly*. Vol. 68. No. 2, 22-30.
- PAULOZKY, D. (30 de Julio de 2021). "¿Por qué Cine y Psicoanálisis?" en *Revista digital PSIne ¿Por qué Cine y Psicoanálisis?* [<http://revistapsineci.com> consultado el 1-05-22]
- PENLEY, C. (1989). *The future of an illusion: film, feminism, and psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PEUCKER, B. (29 de febrero de 2008). "Secrets of a Soul: A History of Psychoanalysis and Cinema", Philoctetes Center. [http://philoctetes.org/Past_Programs/Secrets_of_a_Soul_The_History_of_Pschoanalysis_and_Cinema#Transcript consultado el 1-05-22]
- PIOTROWSKA, A. (2014). *Embodied Encounters. New approaches to psychoanalysis and cinema*, New York, Routledge.
- RANK, O. (1971), *The double. A psychoanalytic study*, North Carolina, University of North Carolina Press.
- RECALCATTI, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado.
- REGNAULT, F. (1995). *El arte según Lacan*, Barcelona, Atuel-Eolia.
- ROSE, J. (1986). *Sexuality in the Field of Vision*, New York, Verso.
- ROUDINESCO, E. (2008). *Philosophy in Turbulent Times. Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze, Derrida*, New York, Columbia University Press.
- SAALSCHUTZ, L. (1998). "The Film in its Relation to the Unconscious" en J. Donald, A. Friedberg, & L. Marcus, *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, New Jersey, Princeton University Press, (pp. 256-260).
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2007). *La cultura psicoanalítica en el cine negro americano*. RMC, 27-34.
- SANDIS, C. (2009). *Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious*, *Europe's Journal of Psychology* 3, 56-81.
- SARTRE, J.-P. (1985). *Freud. Un guion*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHEJTMAN, F. (2013). *Sinthome: ensayos de clínica psicoanalítica nodal*, Buenos Aires, Grama.

- SCHNEIDER, S. J. (2004). *Horror Film and Psychoanalysis*. New York, Cambridge University Press.
- SHAW, D. (2012). "Psychological Determinism in the Films of David Cronenberg" en S. Riches, *The Philosophy of David Cronenberg*, Kentucky, The University Press of Kentucky, (pp. 113-124).
- SILVERMAN, K. (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press.
- SINGH, G. M. (2009). *Film after Jung: post-Jungian approaches to film theory*, New York, Routledge.
- SKLAREW, B. (1999). *Freud and Film: Encounters in the Weltgeist*, JAPA, 1239-1248.
- SMITH, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, New York, Oxford University Press.
- SOBCHAK, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, New Jersey, Princeton University Press.
- STAIGER, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, New Jersey, Princeton University Press.
- STRAUVEN, W. (2006). *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- TARRATT, M. (2012). "Monsters from the Id" en B. K. Grant, *Film Genre Reader IV* Austin, University of Texas Press, (pp. 381-401).
- THOMPSON, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, New Jersey, Princeton University Press.
- TORRES, M. (2006). "Todos contra la pared", en Revista Digital *Virtualia*, 2-5 [<http://www.revistavirtualia.com/articulos/536/mesa-de-presentacion-de-virtualia-en-el-palais-de-glace/todos-contra-la-pared> consultado el 1-05-22].
- WILLIAMS, L. (1981). *Figures of desire: a theory and analysis of surrealist film*, Urbana, University of Illinois Press.
- ZAFIROPOULOS, M. (2006). *Lacan y Levi-Strauss o el retorno a Freud (1951-1957)*, Buenos Aires, Manantial.
- ZAICZIK, C. (2013). *Bajo la piel del personaje*, Buenos Aires, Letra Viva.
- ZIMMERMAN, D. (2011). *Contornos de lo real*, Buenos Aires, Letra Viva.
- ZIZEK, S. (2001). *The Fright of Real Tears*, London, BFI Publishing.
- ZIZEK, S. (2008). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial.

FILMOGRAFÍA

ADLON P. Y ADLON D., (Dirección). (2010). *Mahler auf Der Coach* [Película].

DANTE, J. (Dirección), (1984). *Gremlins* [Película].

DESPLÉCHIN, A. (Dirección), (2013). *Jimmy Picard* [Película].

FIENNES, S. (Dirección), (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Película].

GREENE, D. B. (Dirección), (1984). *The Secret Diary of Sigmund Freud* [Película].

GRIFFITH, D. W. (Dirección), (1915). *The Birth of a Nation* [Película].

HITCHCOCK, A. (Dirección), (1945). *Spellbound* [Película].

LASO, E., & MICHEL FARIÑA, J. J. (Dirección), (2019). *Freud. De lo sublime a lo ridículo* [Película].

LUMIERE, A., & LUMIERE, L. (Dirección), (1895). *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* [Película].

LYNCH, D. (1997). *David Lynch in interview with Charlie Rose*. (C. Rose, Entrevistador).

LYNCH, D. (Dirección), (1997). *Lost Highway* [Película].

ORISTRELL, J. (Dirección), (2004). *Inconscientes* [Película].

RESNAIS, A. (Dirección), (1959). *Hiroshima mon amour* [Película].

394 SCOTT, R. (Dirección), (1979). *Alien* [Película].

SIRK, D. (Dirección), (1955). *All That Heaven Allows* [Película].

WEGENER, P., & RYE, S. (Dirección), (1913). *Der Student von Prag* [Película].

WILCOX, F. M. (Dirección), (1956). *The Forbidden Planet* [Película].



ARACELI SONÍ SOTO. Doctora en letras modernas con especialidad en hermenéutica y literatura por la UIA, México. Maestra en letras iberoamericanas por la UNAM. Profesora de licenciatura, maestría y doctorado en la UAM-X. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Publicó el libro, *Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético*, múltiples artículos sobre literatura, arte, cine, diseño, comunicación. En 2022 coordinó el libro: *Diálogos interartísticos entre cine y literatura*.

DARÍO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ. Doctor en Ciencias Sociales por la UAM-X. Profesor de licenciatura y posgrado, coordina el Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño en la misma institución. Realiza investigaciones sobre arte, diseño, cine y ciencias sociales. Coordinó el proyecto colectivo: *La experiencia humana en el arte de los siglos XX y XXI* y actualmente: *Intertextualidad entre el arte y el diseño de la comunicación gráfica*. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

DEL TEATRO al cine.

El héroe ante la epidemia en *Edipo rey* de Pasolini

Araceli Soní Soto y Darío González Gutiérrez

RESUMEN

El paso de una obra trágica al cine, de acuerdo con Siegfried Kracauer y André Bazin, presenta dificultades debido a las cualidades artísticas de los dos medios de expresión y a las restricciones del drama para su representación cinematográfica; no obstante, Pasolini realiza, de manera exitosa, la película *Edipo rey* escrita por Sófocles. El artículo retrocede en la historia e incursiona en la conformación del drama trágico y en sus características, cuyas bases se encuentran en la repetición de los rituales que instituyeron las normas de la convivencia social y que, posteriormente, originaron el mito, cuya narrativa se fundamenta en los conflictos de la condición humana. Se puntualiza en la importancia del mito de Edipo, al develar las dos prohibiciones fundamentales de la sociedad: el asesinato y el incesto. El artículo desemboca en el estudio del papel de la epidemia, tanto en la obra teatral como en la película *Edipo rey*; en la primera, la enfermedad constituye una tragedia individual, en el filme adquiere el estatus de tragedia colectiva, gracias a los recursos empleados por el cineasta.

397

PALABRAS CLAVE: Teatro, cine, drama trágico, mito, Pasolini, *Edipo rey*, cualidades cinemáticas.

FROM THEATER to Film.

The Hero in front of the Epidemic in *Oedipus Rex* of Pasolini.

398

ABSTRACT

In accordance with Siegfried Kracauer and André Bazin, the translation of a tragic work to the cinema has difficulties owing to the artistic qualities of the two expression means and to the restrictions for the cinematic representation of the drama. Nevertheless, in a successful way, Pasolini realized the film *Oedipus Rex*, by Sophocles. The article goes back in history and studies the composition and features of the tragic drama; its bases are founded in the repetition of the rituals that set up the rules of the social life and later give rise to the myth, whose narrative is founded in the conflicts of the human condition. It's underlined the importance of the Oedipus myth, which uncovers the two fundamental prohibitions of society: murder and incest. The paper results in the study of the epidemic role, in the theater work as in the movie *Oedipus Rex*; in the first, the illness is an individual tragedy, in the film it's a collective one, owing to the director resources.

KEYWORDS: Theater, cinema, tragic drama, myth, Pasolini, *Oedipus Rex*, cinematic features.

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos ancestrales las epidemias acompañaron a la humanidad. La historia y la literatura de la Antigua Grecia refirieron a ellas: Tucídides escribió sobre la de Atenas en el año 429 a.C., fecha cercana a la aparición de *Edipo Rey* de Sófocles, probablemente inspirada en ella, aunque a esta última se le adjudica un carácter mítico (Vara, 2011, 197). La maldición de los dioses es similar a la que Homero (2016, 73-77) relata en la *Ilíada*, cuando Febo Apolo ataca con flechas al ejército griego, esparce la peste y llena la pira de cadáveres.

Edipo rey es una obra trágica, en ésta la epidemia representa la condena del dios Apolo sobre la ciudad de Tebas y es parte del orden cósmico al que se enfrenta el héroe trágico. Sobre el mito de Edipo escribieron Esquilo, Sófocles y Eurípides, dos se perdieron y perduró la de Sófocles; los romanos Séneca y Julio César relataron sus propias versiones. A lo largo de la historia de la literatura y del arte, *Edipo rey* motivó innumerables representaciones: adaptaciones dramáticas, novelas, poesías, composiciones musicales, óperas, piezas de ballet, esculturas y pinturas. Hasta 1996, por lo menos se realizaron nueve películas con base en esta tragedia (Harrauer y Hunger, 2008, 272), entre ellas la de Pier Paolo Pasolini, en 1967.

Para el desarrollo del tema se aborda, en primer lugar, la relación entre el teatro y el cine con base en las nociones de Siegfried Kracauer y André Bazin; ambos destacan las diferencias entre estos medios de expresión y exponen las dificultades de la adaptación del teatro en el cine de acuerdo con sus respectivas cualidades artísticas. Los dos autores enfatizan en las restricciones del género trágico para su representación cinematográfica, sin embargo, proponen algunas formas para realizarla y dan cuenta de películas que aprovecharon los rasgos teatrales de manera exitosa. En este artículo, se observa la manera en que Pasolini siguió ese camino.

En la segunda parte se explica el paso del ritual al drama trágico. Gracias a la repetición periódica de actos ceremoniales se instituyen las normas de la convivencia social. En la Antigua Grecia el ritual pasó al mito, a la épica y a la tragedia; narrativas basadas en cinco conflictos de la condición humana: individuo

y sociedad, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, vivos y muertos, seres humanos y dioses. En este apartado también se exponen los rasgos del drama trágico y se puntualiza en la importancia del mito de *Edipo*, al develar las dos prohibiciones fundamentales de la sociedad, provenientes del ritual: el asesinato y el incesto.

El entramado conceptual de los apartados anteriores da paso al tercero, relativo al papel de la epidemia en la obra teatral y la película *Edipo rey*. La enfermedad constituye, en la primera, la base de la tragedia individual, mientras en el filme adquiere el estatus de tragedia colectiva por la forma en que Pasolini emplea los recursos del cine. La película tiene notables cualidades cinematográficas: es el resultado de la afortunada conjunción de las propiedades de los medios de expresión teatral y cinematográfico, de lo cual se da cuenta en las conclusiones.

DEL TEATRO AL CINE

400

El estudio de *Edipo rey* de Pasolini¹ exige una revisión de la estrecha y antigua relación entre cine y teatro, géneros que comparten su carácter dramático, entendido aquí como una sucesión de acciones ordenadas a partir de un conflicto (Robles, 2014, 52). La obra de Sófocles es un drama trágico y en cuanto tal, el personaje se enfrenta al designio de los dioses y a un desenlace funesto dentro de lo cual se inscribe la epidemia en Tebas. El teatro es el arte específico del drama y el cine participa de este rasgo en gran parte de su producción fílmica. A partir de esta similitud, en este apartado se observarán las diferencias entre los dos medios de expresión con el fin de advertir la manera en que Pasolini recrea la obra de Sófocles, a pesar de las dificultades que muchos teóricos han detectado en el diálogo entre el teatro trágico y el cine. Para tratar el tema recurrimos, fundamentalmente, a los aportes de Siegfried Kracauer y André Bazin, quienes abordaron el fenómeno con detalle.

¹ *Edipo Re* es el título original de la película. Para su comercialización en lengua castellana se le llamó *Edipo, hijo de la fortuna*.

Nuestras observaciones se fundan en las relaciones espacio-temporales de cada medio de expresión, ya que permiten advertir algunas de sus fundamentales diferencias. El espacio y el tiempo articulan la forma y el contenido en las obras artísticas, lo cual implica que en el traslado de la obra teatral al cine se altera el sentido, pues si la obra de origen se enuncia de acuerdo con los rasgos de la forma de su medio de expresión, lo que se dice en el texto de llegada, dadas sus propias características, proyecta sus significados de manera diferente. Jean Mitry (1998, 426) dice respecto a la adaptación: en “las significaciones del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido muy distinto, y las cosas significadas son de naturaleza muy diferente”. En el cine la amplitud de espacios incide en la libertad de acción y, en consecuencia, en el punto de vista que proyecta; por esta razón André Bazin (2017, 162) dice que trasladar al “cine una obra de teatro será dar a su decorado la amplitud y la realidad que la escena no podía ofrecerle materialmente”; agrega, además, que el espectador, gracias al cambio de plano, valora, de manera distinta, el trabajo del actor.

401

En el espacio teatral las acciones dramáticas se expresan con la primacía de la palabra, con decorados en lugares reducidos y artificiales, mientras que en el cine se añade a la dramatización la amplitud espacial proyectada por la cámara.² La artificialidad del decorado teatral es totalmente incompatible con el realismo innato del cine según Bazin (2017, 168). Las paredes formadas como una caja de tres lados donde se desarrolla la escena, las falsas perspectivas, los bocetos de fachadas con clavos y madera contrastan con el realismo del cine, cuya naturaleza es de origen fotográfico. En este sentido Siegfried Kracauer (215, 272) califica al argumento teatral como anticinematográfico,³ debido a que en

² Bazin dice que los prejuicios del público que identifica el cine con la amplitud de decorados y con la posibilidad de recurrir a escenarios naturales, en los que la acción se mueve de un lugar a otro, contribuye a la preocupación de los cineastas (Bazin, 2017, 163). Esto es cierto, sin embargo, no olvidemos que el propio cine es el que ha establecido en el público los códigos en las formas de verlo. Por esto, pensamos que son las posibilidades técnicas del medio cinematográfico, las que originalmente propiciaron este rasgo.

³ Siegfried Kracauer (2015) en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* redonda en las propiedades del medio de expresión cinematográfico, cuyo origen es la técnica fotográfica, mediante la cual se registra la realidad física.

una adaptación de este género al cine, este tiende a ceñirse de sus rasgos. El autor piensa que los filmes pueden alcanzar validez estética si se edifican a partir de sus propiedades básicas, mediante el registro y la revelación de la realidad física, al igual que la fotografía; a esto lo nombra cualidades cinematográficas (Kracauer, 2015, 62). Agrega el autor, que esa realidad visible debe reflejar el flujo de la vida, esto es, el transcurso del tiempo en un entramado verosímil, análogo a lo que ocurre en la vida real. La especificación de las propiedades del cine le otorgan su legitimidad estética y permiten establecer sus diferencias con otros medios de expresión.

Lo anterior establece claras diferencias entre los dos medios; sin embargo, Kracauer (2015, 63-63) afirma que se pueden trasladar a la pantalla alucinaciones o imágenes psíquicas, representar estructuras rítmicas, narrar una historia de interés humano, etcétera, que no corresponden al realismo, siempre y cuando se sometan a la preocupación sustancial del mundo visible, cuyo equilibrio estético depende del dominio de la representación física u objetiva⁴ dentro de la continuidad diegética. Aun con esto, el teórico comparte con Proust la idea de que la clase de teatro menos adecuada para su tratamiento cinematográfico es la tragedia clásica, dada su composición rígida y cerrada, su específico propósito en cuanto al desarrollo del drama y el significado de la historia alrededor de una idea central, por lo cual constituye un gran desafío para los medios fotográficos (Kracauer 2015, 272 y 278) como el cine. Desafío, que según Bazin, se ha resuelto en varios casos: la película *Enrique V* (1944) de Laurence Olivier, basada en la obra isabelina de Shakespeare y *Les parents terribles* de Jean Cocteau (1948), asentada en su obra teatral, resolvieron de manera exitosa la dialéctica entre el realismo cinematográfico y las convenciones teatrales. El acierto de estas realizaciones fue subrayar esas convenciones en lugar de ocultarlas: *Enrique V* muestra en el filme a los espectadores de la obra teatral y

⁴ Muchas de las observaciones de Kracauer y de Bazin respecto a la incompatibilidad del teatro y el cine se fundan en lo que se llamó el teatro filmado en los orígenes del séptimo arte; la cámara fija sustituía al espectador debido a las limitaciones técnicas; los avances en esta materia introdujeron recursos que convirtieron al cine en un medio de expresión artístico autónomo. El teatro filmado se promovió en 1908 por el movimiento *film d'art* (Kracauer, 2015, 272-274; Bazin, 2017, 152-157).

los palcos, para proyectar al público la idea de estar frente a un filme histórico del teatro isabelino. Mostrar ese juego de convenciones se opone a la ilusión teatral y da paso a la forma realista. En *Les parents terribles* ocurre algo similar: la cámara respeta la naturaleza del decorado teatral, únicamente se encarga de aumentar su eficacia al revelar lo que por este medio no es posible advertir. La unidad de tiempo y de lugar en esas películas se produce gracias al movimiento de la cámara, mediante el cual el cine se pone al servicio del teatro.

En *Edipo rey* de Pasolini también se subrayan los rasgos teatrales, sobre todo, en la parte final del segundo bloque, cuya intención es exaltar las características de la obra de Sófocles. A reserva de ampliar este punto en el análisis, es claro que Pasolini aprovecha los recursos del cine para expandir y enfatizar sus contenidos, así como para adicionar otros: otorgarle vigencia al mito trágico en la era moderna. No se propuso únicamente trasponer los contenidos a otra forma artística, sino enaltecer el carácter teatral y trágico de la obra mencionada junto con sus corolarios psicológicos, con las cualidades del cine o la realidad visible captada por la cámara.

De esta manera el filme se pone al servicio de la obra teatral, a la cual Pasolini le imprime su sello personal de acuerdo con sus propósitos. En *Edipo rey* se advierte la adecuada articulación entre espacio y tiempo: la extensión de los lugares, el horizonte y la amplitud del paisaje desértico de Marruecos, donde se recrea el drama, se ensamblan con el tiempo arcaico del mito trágico, en contraste con el espacio reducido de cualquier representación teatral, en la que la temporalidad espacial se experimentará de manera más artificial.⁵ Kracauer confirma lo que ocurre en *Edipo rey* de Pasolini:

Los interludios teatrales incluidos en películas que son por demás realistas asumen una función cinematográfica en la medida que ponen de relieve el flujo de la vida [...]. Por paradójico que parezca, lo teatral normalmente ajeno a la esencia del

⁵ Dentro los rasgos que Kracauer (2015, 66-104) nombra cinematográficos o propios del cine están la representación de grandes multitudes, los movimientos en las calles con sus transeúntes, las persecuciones, pero también los amplios paisajes y el firmamento. La visibilidad de objetos pequeños se pierde en el teatro, hay cosas de este, que se sustituyen por objetos reales en el cine (Kracauer, 2015, 275).

medio expresión cinematográfico, adopta una función estética positiva si se le emplea para realzar lo no escenificado (Kracauer, 2015, 105).

En el final de la cita anterior, lo no escenificado refiere a lo que el teatro, por sus características, no puede mostrar y, en cuanto los interludios se puede decir que, la parte final del segundo bloque se compone de un conjunto de interludios teatrales; varias de las secuencias reproducen diálogos a la manera de parlamentos teatrales: solemnes y exaltados, en los que para denotar el cambio de sujeto en la interlocución se utilizan contraplanos; un recurso conocido del cine para agilizar la diégesis en los casos en que el intercambio verbal constituye una parte fundamental de la trama fílmica. Por otra parte, los contraplanos cuando se enfocan al rostro realzan la gestualidad tal y como ocurre en el teatro.

404 Uno de los elementos del teatro que no puede sustituir el cine es la experiencia placentera del público ante la presencia física de los actores, así porten un disfraz o emitan una voz actuada como la de un comediante. Las acciones dramáticas están estrechamente vinculadas a los actores y sus relaciones, y se ubican, al igual que en el cine, en coordenadas espacio-temporales. El teatro se ve y se escucha en el aquí y en el ahora de la representación; en el cine, en cambio, la pantalla funge como medio entre la presencia concreta o la ausencia de quien actúa.

La imagen en movimiento, dada su génesis fotográfica, constituye más bien su huella, su identidad amoldada al tiempo de su captura. Al respecto Bazin (2017, 178-179) afirma que lo que se pone en juego es una modalidad psicológica diferente: el teatro se construye sobre la conciencia recíproca de la presencia del espectador y el actor, el cine es un espectáculo que nos ignora.

La presencia de los actores en el teatro se vincula con su esencia humanística: las pasiones, los conflictos, las creencias del hombre; por esto, lo específicamente teatral pone el acento en la energía dramática proyectada por los personajes mediante el diálogo, menos que en la acción. En el cine los personajes emiten la palabra a través de enunciados, a veces de manera discontinua y no siempre con reciprocidad, tal y como ocurre en la vida cotidiana; las palabras se combinan sincrónicamente con las imágenes, los sonidos y en conjunto construyen el desarrollo diegético mediante el montaje. Esa oralidad no expresa la totalidad del sentido, por lo cual las significaciones que proyecta el cine son más ambiguas

e indeterminadas a diferencia del teatro en el cual ocupa un papel preponderante al interior de su estructura. Christian Metz afirma:

La palabra teatral es Verbo porque es soberana y crea la diégesis, ya que el decorado es demasiado pobre para sostener por sí mismo la ficción dramática: la palabra cinematográfica no es Verbo porque está sometida y forma parte de la diégesis, mundo fictivo casi real que se nutre, ante todo, de la riqueza de las imágenes (Metz, 2002, 62).

Esto es, la palabra rige la diégesis teatral, la fragmenta en bloques que se suceden con rapidez e intensidad; en el cine los diálogos se enlazan con la banda sonora en sincronía con la banda de imágenes. Los momentos dramáticos sólo constituyen una parte del filme, son fragmentos y, al igual que en la novela, la acción se mueve en el vaivén de los diálogos del *continuum* narrativo.

En el paso del teatro al cine la mayor dificultad no radica en el traslado de la intriga para lograr la verosimilitud, sino en cambiar el énfasis verbal a otro medio dramático, en el que los actores pueden desempeñar un rol equivalente a los ambientes y a los objetos inanimados, malignas escaleras mecánicas, automóviles desquiciados, sombreros, sillas, que pueden desempeñar el status de personajes;⁶ esto no significa que un actor no pueda ser el eje protagónico del drama. Respecto al tratamiento cinematográfico de un argumento teatral, Kracauer (2015, 279) dice que un director se enfrenta a dos tareas: “plasmar la historia como totalidad, incluidos sus propósitos, y seguir la tendencia realista; muchas películas cumplen con la primera, pero no logran explorar el mundo que nos rodea”.⁷

405

⁶ Por ejemplo, los objetos pequeños, poco visibles en el foro teatral, en el cine, gracias a los acercamientos de la cámara, pueden adquirir valor protagónico: un sombrero, un bastón o un botón en algunas películas de Chaplin adquieren vida propia y se constituyen en los motivos principales de alguna secuencia. De igual manera que las multitudes pueden suplir la importancia de algún personaje.

⁷ En *The Informer* de John Ford, basada en una novela, se exhibe una niebla simbólica, cuya función es indicar, señalar la idea de la intriga, lo cual disminuye su carácter cinematográfico. Otras películas como *Le rouge et le noir*, de Claude Autant-Lara o *Death of a Salesman*, de Lazlo Benedek son potencialmente ajenas al medio de expresión, se ajustan a la historia, pero inducen al espectador a la claustrofobia (Kracauer, 2015, 260).

Tanto el teatro como el cine emplean signos visuales y auditivos para proyectar el mundo ilusorio de la ficción: las luces se apagan antes de iniciar la función, la luminosidad se concentra en la escena o en la pantalla y el espectador ingresa a otra realidad distinta a la de su cotidianeidad, sin embargo, sus percepciones varían por los rasgos de cada medio y, al mismo tiempo, porque cada experiencia es individual. Paradójicamente, la ilusión en el cine se funda en su carácter realista, mientras en el teatro las convenciones están tácitamente admitidas por el público (Bazin, 2017, 185) a excepción de la presencia del actor. De aquí que Kracauer (2015, 275) afirme que el universo de la escena teatral es una réplica inconsistente del mundo en que vivimos, pues representa partes de él basadas en el diálogo y la actuación en una intriga de sucesos y experiencias humanas. El realismo en el cine refiere, según hemos visto, a lo que se muestra, a lo que podemos ver, al espacio, a la naturaleza, a una construcción verosímil similar al transcurso de la vida. Al constituir una dramaturgia de la naturaleza, el cine, que aprovecha las cualidades del medio, se compone con símbolos en espacios abiertos, tal y como dice Bazin (2017, 188): “el murmullo de una simple rama de álamo agitada por el viento bastará para evocar todos los bosques del mundo”. El teatro, en cambio, se recrea en un espacio orientado hacia el interior, en lugares cerrados, donde el espectador participa en el juego de sus convenciones para vivir una experiencia, en la que los parlamentos suplen a la naturaleza.

406

Añadiremos ahora algunas observaciones respecto a la recreación de los contenidos trágicos en el cine. Se ha dicho que los diálogos son los principales portadores del significado en el drama trágico y que este carece de una correspondencia con el mundo físico del cine, debido a que es una entidad mental difícil de representar en forma visual. Los sucesos mentales o psíquicos, tales como el sufrimiento, la culpa, así como los conceptos se comunican en forma más adecuada por un medio más directo y convencional como las palabras. Estas, al pasar al cine se sustituyen por imágenes cambiando el foco de atención hacia otro tipo de relaciones que se desvían del significado central de la obra teatral. Para Kracauer (2015, 328 y s.) la tragedia es “una experiencia única, una entidad mental de enorme significado” y presupone un cosmos ordenado y finito. Este universo cerrado, regido por creencias míticas, principios morales

e irracionales constituyen las bases del conflicto, le otorgan su carácter trágico y su fuerza significativa; en esto se funda la construcción de la trama, la actuación de los personajes y sus diálogos. Estos inscriben el sentido de culpa del héroe, con la que se identifica el espectador en la búsqueda de su propia inocencia; lo que ningún género artístico logra con tanta intensidad como el teatro trágico (Bentley, 1995, 242). Dado que la culpa es la razón de ser del drama trágico y un asunto totalmente subjetivo, el decorado y los objetos están destinados a vigorizar el drama e iluminar los sentimientos interiores de los protagonistas. En cambio, los contenidos del cine se articulan en la materia visible: árboles, calles, paisajes, incompatible con la idea de cosmos: el todo ordenado en el universo de los dioses, lo cual establece una importante diferencia entre los contenidos de los dos medios de expresión.

Kracauer (2015, 329) advierte que toda tragedia cinematográfica incluye una tormenta simbólica aprovechada por la realidad física del cine; este simbolismo en *Edipo rey* es la epidemia de Tebas, cuyas imágenes lo dotan de calidad cinematográfica, tal y como lo observaremos en el análisis. El final de un drama trágico tiene un fin absoluto, definitivo: el tiempo se detiene ante la muerte del héroe o el castigo ejemplar e irremediable; el cine, en cambio, se inclina por la continuidad, por el flujo de la vida (Kracauer, 2015, 330). El fin absoluto en la tragedia de Sófocles se concreta con el destierro, el sufrimiento y la culpa; en el filme, sin embargo, Edipo ya ciego transita por las calles de ciudades modernas tocando la flauta como un vagabundo, pues Pasolini aprovecha la cualidad cinematográfica de continuidad. Otro aspecto más: mientras en la tragedia no hay cabida para lo imprevisto o lo fortuito, el cine subraya las contingencias humanas, siempre y cuando no obedezcan a la predeterminación de los dioses o el destino, ya que en la tragedia fílmica la intriga debe tener un contenido comunicable en sus propios términos y los designios divinos son poco propicios para visibilizarse. La misma intriga se preserva en uno y otro medio de expresión, pero cuando las imágenes resultan impotentes, las palabras ocuparán su lugar. La tragedia en la pantalla exige un cambio de énfasis, pues en el cine lo esencial es que sea la imagen la que nos trastorne y esto es lo que ocurre en el filme que nos ocupa.

DEL RITO AL DRAMA TRÁGICO

408

Desde tiempos primordiales el ser humano se confrontó con la naturaleza para resguardarse de sus amenazas, controlarla y obtener lo necesario para subsistir. Ante fenómenos que no entendía elaboró sistemas de creencias, rituales y mitos que explicaran y justificaran sus acciones. El proceso de civilización siguió la lógica del dominio no sólo de la naturaleza externa, también de la interna, de las pulsiones humanas que desafían el orden social. Con los primeros rituales totémicos se acordaron pactos fraternos que regularon la sexualidad y la violencia, y garantizaron la sana convivencia. Freud (2007, 135-162) afirma que el tótem simboliza al padre primordial que reprimió a la horda: acaparó a las hembras y expulsó a los hijos; en venganza, cuando los desterrados crecieron lo asesinaron y se propusieron no repetir su despotismo. Los rituales siguen una secuencia y en su punto culminante sustituyen el asesinato del tirano por el sacrificio del animal sagrado. Primero, los participantes imitan al tótem -con cantos, música, bailes, tatuajes-, después lo sacrifican y, posteriormente, comen su carne y beben su sangre para adquirir sus propiedades favorables, como la fuerza y la inteligencia, y estrechar lazos fraternos; con esto sellan un convenio con dos mandamientos fundamentales: la prohibición de matar y la exogamia, es decir, la interdicción de las relaciones sexuales con miembros del sexo opuesto dentro de la misma horda.

El ritual se constituye así en el fundamento del proceso cultural: su recreación periódica recuerda y solidifica las restricciones de conducta y el pacto social (Freud, 2007, 135-162). Los mitos articulan las secuencias de los rituales en narrativas que explican de manera simbólica las interrelaciones de los miembros de la horda -su concreción como cuerpo social-, sus vínculos con la divinidad totémica y con las fuerzas naturales que amenazan al grupo. Robert Graves lo explica de esta manera:

Por mito auténtico se puede definir la reducción a taquigrafía narrativa de una pantomima ritual representada en festivales públicos y recogida pictóricamente en muchos casos en las paredes de templos, vasijas, sellos, tazones, espejos, cofres,

escudos, tapices, etc. [...] Sus temas eran arcaicos hechizos mágicos para fomentar la fertilidad o la estabilidad de un reinado sagrado (masculino o femenino [...]), así como modificaciones a los mismos en función de las circunstancias (Graves, 2002a, 12-13).

El reinado femenino con un régimen matrilineal predominó en la región griega hasta finales del segundo milenio y terminó con la invasión de los patriarcales helenos, lo que se representó en narrativas de héroes que vencen a seres mitológicos femeninos: Belerofonte mata a la Quimera y Perseo decapita a Medusa. En otras latitudes, el babilónico Marduk mata a Tiamat. Graves (2002a, 19-24) escribe que los mitos pierden vigencia con el patriarcado: a partir de entonces se crean leyendas históricas y con el tiempo se convierten en la “historia común”. En los regímenes matrilineales, al morir el rey su poder pasaba al hermano de la reina, por lo cual, el mito de Edipo representaría un caso fallido de transición al patriarcado, pues Creonte, el hermano de Yocasta, se impone a Edipo, el hijo del rey Layo (Graves, 2002b, 15).

En los mitos encontramos héroes que se enfrentan a un monstruo, ya sea un dragón, un león, una serpiente para obtener o lograr algo, como la liberación de una doncella, la captura de un tesoro, el término de una peste. Los seres malignos representan las fuerzas de la naturaleza que el ser humano controla en su proceso civilizatorio, lo que incluye a la misma naturaleza humana: en el nivel social un pueblo enemigo, en el psíquico las pulsiones agresivas y sexuales (Kurnitzky, 2021, 32-48; 2001, 16). El triunfo sobre esto último se logra con los dos mandamientos fundamentales: la prohibición del asesinato y del incesto.

Friedrich Nietzsche (1870, 581; 1874, 613) explica cómo en la Antigua Grecia los mitos se convirtieron, a través de generaciones, en historias populares: la literatura los articuló en relatos épicos, como *La Ilíada* y *La Odisea*. Posteriormente se transformaron en tragedias que se representaron en el teatro. Jane Ellen Harrison (2013, 101-136) explica la transición: cuando decayó la fe en los rituales agrícolas -aburridas ceremonias carentes de sentido- Pisítrato promovió la inclusión de los poemas homéricos en los rituales hasta que acabaron por desplazarlos. Los poemas se tornaron en dramas trágicos y sus representaciones sustituyeron la fiesta primaveral dedicada a Dionisos, conocida como ditirambo. En la India,

en la Europa de la Edad Media y en otras culturas se dieron transformaciones similares, del ritual sagrado pasaron al arte dramático (Harrison, 2013, 13).

Las tragedias conservan la esencia del mito: la confrontación de la cultura con la naturaleza externa e interna: el mundo hostil y las fuerzas pulsionales. La profundidad de sus explicaciones les da su conocida generalidad y perennidad en Occidente, constatada en incontables reproducciones significativas en las artes: obras de teatro, pinturas, esculturas, películas, poemas, novelas. George Steiner (2009, 36-123) menciona que Hegel incorporó el *ethos* trágico en su pensamiento dialéctico y que la *Antígona* de Sófocles fue fundamental en sus reflexiones sobre las relaciones del individuo con el Estado y sobre la estética y la ética, discusiones continuadas por los pensadores del siglo XIX. A principios del XX, gracias a las aportaciones del psicoanálisis, el mito de *Edipo* se vuelve más importante en el diálogo filosófico, científico y artístico. Steiner argumenta que la tragedia griega perdura, se representa y sirve de fuente para innumerables variaciones gracias a su acertada explicación de la condición humana condensada en cinco conflictos entre oponentes: individuo y sociedad, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, vivos y muertos, seres humanos y dioses.⁸ A partir de la tragedia se derivan géneros literarios y artísticos que tratan estos problemas, pero no logran su profundidad psicológica y filosófica. El autor escribe que las obras de Shakespeare parten de conflictos ya planteados y que el mito de Don Juan, de Tirso de Molina,⁹ es la única “invención arquetípica por obra de un autor individual”.¹⁰

410

Hegel no sólo fundamentó su pensamiento en la tragedia, según Steiner (2009, 40-58), también elaboró una teoría sobre ella y no como algo accesorio, sino como base para probar y validar sus “grandes principios del historicismo”. Aclara que los fundamentos de esta teoría -las relaciones del ateniense con la naturaleza, con los dioses, con la sociedad y consigo mismo- derivan en nociones

⁸ Steiner (2009, 275) considera que *Antígona* es la tragedia más completa, pues es la única que abarca los cinco conflictos.

⁹ Pseudónimo de fray Gabriel Téllez.

¹⁰ Algunos teóricos de la literatura plantearon que Hamlet, Fausto y el Quijote también serían creaciones arquetípicas, pero Steiner (2009, 160-161) constata sus antecedentes en los mitos griegos.

sobre la ley y el castigo que se reflejan en la predestinación culposa, generada por el conflicto entre el héroe y el Estado que divide su personalidad en dos identidades: la individual y la pública.

La condición heroica implica la conciencia de la gravedad de los actos cometidos, lo que ocasiona la ruina del individuo, pero sólo así se realiza, adquiere dignidad y encuentra su lugar en la historia. La teoría hegeliana trata la dialéctica de los deseos individuales y familiares contra las leyes del Estado, y de los intereses de los vivos contra los muertos. La potencia de sus explicaciones es vigente: para Steiner (2009, 58) no existen reflexiones importantes sobre el tema que no la tomen en cuenta; su dualismo está implícito en filósofos y poetas como Hölderlin, Nietzsche, Scheler, Kierkegaard. Las aportaciones de Nietzsche cambiaron la idea de que la causa de la tragedia era el desgarramiento del héroe y desde entonces se le suele atribuir a sus defectos o a su falta de adaptación al medio (Bentley, 1995, 256).

El mundo regulado por las divinidades predomina en la tragedia griega: se impone sobre la anécdota compuesta con los conflictos fundamentales de la condición humana. El héroe suele pertenecer a las clases dominantes y es motor del cambio social; sus acciones desafían el orden establecido, lo que genera la atmósfera densa en la que sucede rápidamente el conflicto, mientras el coro -representante de la sociedad- le advierte los riesgos y los peligros de sus actos. Pero el héroe no escucha y, de manera apasionada, se obstina en cumplir sus intereses y deseos: persevera en una conducta que desemboca en un desdichado final. Defiende causas nobles o designios divinos y para alcanzarlos viola alguna ley, pero se topa con los poderes absolutos que, finalmente, lo sacrifican como medio de expiación, lo cual alivia su culpa.¹¹ No hace falta un villano como en el melodrama, pues el héroe se traiciona a sí mismo y se convierte en su propio antagonista (Bentley, 1995, 247). Una enunciación que Tiresias le dirige a Edipo lo sintetiza: “Creonte no representa ningún peligro para ti, sino que el único peligro tuyo eres tú” (Sófocles, 2011, 218).

¹¹ Para Bentley (1995, 268) el sacrificio y la expiación de la tragedia trascienden el sufrimiento y la capacidad de soportarlo del melodrama.

El ditirambo representó la vida tribal: el coro personificó la colectividad sin darle relevancia al individuo. Harrison (2013, 129) explica cómo esto se invirtió en la saga trágica: el héroe domina la trama y brilla sobre el pueblo, fondo de la acción; al separarse del coro se diferencia de la sociedad y confronta al sistema dominante que, finalmente, lo derrota. En el mito el proceso de individuación ya era fundamental, Horst Kurnitzky (2001, 31) lo enfatiza con una de las soluciones de Edipo al acertijo planteado por la Esfinge, causante de la epidemia que asola a Tebas: a la pregunta sobre el animal que primero anda en cuatro patas, después en dos y finalmente en tres, Edipo responde: “Yo”. En otras versiones la repuesta es: el ser humano que gatea con cuatro patas cuando es bebé, camina con dos cuando es adulto y al final de su vida utiliza una más en forma de bastón. En el drama de Sófocles (2011, 219), Edipo destaca su individualidad al reprocharle a Tiresias no adivinar el enigma: “En cambio *yo*, Edipo, el que según tú no sé nada, nada más llegar le puse freno acertando con mi inteligencia y sin aprenderlo de las aves, *yo* precisamente a quien tú intentas expulsar”.¹²

412

En el drama trágico el héroe, con una personalidad fuertemente individualizada, no tiene reparos en trasgredir el orden moral para alcanzar sus ideales o satisfacer sus pulsiones y desemboca en una situación extrema que lo acorrala. La trama condensa acontecimientos que se suceden rápidamente: el orden instituido le pide cuentas al héroe sobre los males cometidos; le reprochan las consecuencias de sus actos y le imponen la ley general que rige a todos por igual. La atmósfera densa y cerrada no da lugar a lo fortuito: todos los elementos -verbales, visuales, sonoros- se articulan para representar las reflexiones morales, históricas y sociales que exaltan el sentido aciago de la trama (Kracauer, 329-330). El cúmulo de creencias míticas y normas morales generan una gran tensión en el ambiente y le transmiten terror y profunda conmoción al receptor. En este escenario acosador, el héroe se ve obligado a tomar decisiones extremas y continúa cometiendo errores que no tendrán reparación; en medio del desastre experimenta la anagnórisis, es decir, el reconocimiento de

¹² Subrayado nuestro.

sus faltas. La intensidad de la acción sube con sus continuas infracciones y la tragedia adquiere un tono vigoroso que refleja los conflictos del protagonista con la sociedad, los muertos, los dioses, las mujeres o los hombres, los jóvenes o los viejos. La dualidad de lo íntimo y lo público se refleja en el choque de la sociedad representada por el coro que, finalmente, explica las acciones de expiación (Alatorre, 1999, 47; Robles, 2014, 509).

La repercusión psicológica que este género dramático ocasiona en los espectadores es el motivo por el cual los griegos lo llamaron *tragedia*, palabra derivada de *trágos*, que significa macho cabrío, referente a Dionisos, dios del vino. Al respecto, Xavier Robles (2014, 49) escribe: “la tragedia, como género dramático, trastorna los sentidos de los personajes a semejanza del alcohol, como una embriaguez que purgará al espectador de sus pasiones y conductas oscuras”. El público, con su inherente sentido de culpa, se identifica con el héroe que comete errores y malas acciones en su lugar: con el castigo paga las consecuencias, expía las culpas inconscientes.

LA EPIDEMIA EN *EDIPO REY*

La peste en Tebas en el mito de *Edipo* que Pasolini llevó a la pantalla, con base en el drama de Sófocles, define el contexto y desencadena el destino del héroe; constituye una tormenta simbólica de su convulsivo estado interior, pues el desastre colectivo, que muestran las imágenes, causado por la peste, se atribuye a su conducta. De aquí que Kracauer diga que las tormentas simbólicas son un rasgo de casi todas las representaciones cinematográficas de tema trágico. La epidemia simboliza el mal que yace en el héroe, quien para acabarla tendrá que pagar por sus actos con el exilio o la muerte.

La fábula de *Edipo rey* de Pasolini refiere a que los reyes de Tebas, Layo y Yocasta, guiados por la profecía del oráculo, encomiendan a su criado asesinar a su hijo recién nacido, pues éste matará a su padre. El criado no lo mata, sino que lo abandona en el monte Citerón; un pastor lo recoge y se lo entrega a los reyes de Corinto. Al pequeño lo nombran Edipo, que significa pies hinchados, pues al encontrarlo sus pies estaban atados. Crece sin conocer su origen, pero

le siembran la duda y, para disiparla, consulta al oráculo de Apolo en Delfos. Este no resuelve su sospecha, en cambio predice su destino: matará a su padre y se casará con su madre con quien tendrá hijos. Para evitar la maldición, Edipo no regresa a Corinto con sus padres y emprende su camino al azar. Durante la travesía se topa con un carruaje en el que viaja Layo, su verdadero padre, junto con cinco hombres, quienes intentan quitarlo del paso. Se desata una pelea en la que Edipo mata a Layo y a sus agresores a excepción de uno: el lacayo que lo abandonó en el monte. Se acerca a Tebas; la peste asola la ciudad causada por la Esfinge;¹³ Edipo acaba con ella, gracias a lo cual se casa con la reina Yocasta, viuda de Layo, y se convierte en rey. Años después la peste vuelve y el oráculo dicta que se debe expulsar o matar al responsable de la muerte de Layo para acabarla. Edipo busca al asesino y, paso a paso, descubre que la profecía se ha cumplido, Yocasta se suicida, Edipo se saca los ojos y abandona el palacio.

414

Los contenidos de la intriga son, prácticamente, los mismos que los de la obra de Sófocles, lo que cambia es su organización, la puntualización de muchos de sus significados con el apoyo de los recursos del cine y algunas adiciones de sentido del cineasta. El filme sigue un orden casi lineal y se estructura en tres bloques: un prólogo que alude al nacimiento de Edipo, recreado en la casa de un pueblo en la región de Lombardía, Italia, en los años treinta del siglo xx; un segundo bloque que desarrolla la obra de Sófocles de manera fiel, filmada en Marruecos, que termina con la salida de Edipo del palacio; finalmente, Pasolini agrega un epílogo sobre la vida del personaje, posterior a su exilio, acompañado por un lazarillo en lugares de Italia de los años sesenta: en Bolonia, en Milán y en la misma casa donde inicia el filme.¹⁴

La organización de los contenidos de la obra de Sófocles sigue, también, un orden lineal, pero comienza cuando Edipo ocupa el trono; los acontecimientos de su pasado se van intercalando a modo de analepsis, a medida que Edipo indaga sobre quién asesinó a Layo. La petición del pueblo, reunido para pedirle su ayuda en el abatimiento de la enfermedad, que ha vuelto, desencadena las

¹³ Monstruo mitológico con cuerpo de león, alas de ave y cabeza de mujer.

¹⁴ Barroso (2000, 101) y Viano (1993, 173-174) dan cuenta de las locaciones.

acciones, encaminadas a purificar el mal. Al igual que en el filme, paso a paso se aclara la verdad con el consecuente destino trágico del héroe. El coro, durante el desarrollo de la trama, funge como un personaje colectivo: los ciudadanos de Tebas cantan los sucesos al margen de la acción y aluden, también, a la peste.

La composición de la película de Pasolini, tal y como se ha descrito, denota la integración de dos temporalidades: una moderna recreada en locaciones de Italia y otra en la Grecia antigua, filmada en Marruecos. Esta estructura devela las intenciones del director: la revaloración del mito en cuanto patrimonio cultural colectivo, su transición de una época a otra a lo largo de la historia y su vigencia en nuestra contemporaneidad: la rivalidad de los varones con sus padres, los deseos inconscientes de incesto con la madre, las consecuencias de las acciones de los gobernantes sobre sus pueblos, la **búsqueda de culpables fuera de nosotros mismos constata la actualidad del mito**. El propio Pasolini dijo que *Edipo rey* tuvo mucho en común con su vida y que su realización fue una oportunidad para extirpar sus demonios.¹⁵

El primer bloque del filme, con casi 12 minutos de duración, recreado en Lombardía y referido al nacimiento de Edipo, ocurre en una familia burguesa en los años treinta, durante el fascismo en Italia. La primera imagen, una piedra en primer plano, indica el camino hacia Tebas en un paraje que nos ubica en la Antigua Grecia. Enseguida, la escena se sitúa en la casa de Lombardía con un plano que atraviesa la ventana de una habitación y muestra el nacimiento del niño, quien, en una escena posterior, aparece recostado en la hierba sobre una manta, rodeado de un campo verde y extenso, follajes de árboles en perspectiva, captados con planos generales y una larga panorámica circular. La madre corre con sus damas de compañía, pasea, amamanta satisfecha a su hijo mientras su rostro, en primer plano, delata los presagios del futuro del niño y su debate interior entre el amor a este y los celos de su esposo. En planos subsiguientes, en las afueras de la casa aparece el padre: un

¹⁵ Pasolini dijo: “El rencor del padre hacia el hijo lo he sentido más claramente que la relación entre hijo y madre [...], ésta es una relación puramente interior, privada [...], en realidad metahistórica, y por ello ideológicamente improductiva, mientras lo que hace la historia es la relación de odio y amor entre padre e hijo” (Oswald Stack en Barroso, 2000,104).

militar de rostro severo que mira rígidamente a su vástago, quien le sonrío con ingenuidad. Los textos escritos en la pantalla delatan sus pensamientos: “tú estás aquí para ocupar mi lugar en el mundo, enviarme a la nada y robarme todo lo que tengo, [...] ya me robas el amor de la mujer que amo”. El niño llora sin que por esto, el padre modifique su actitud.

Este pasaje instala al espectador ante al contenido edípico aludido por Freud y los referentes autobiográficos de Pasolini.¹⁶ El padre de Edipo, en esta parte del filme, es un militar en la época del fascismo, al igual que el del cineasta; ninguno de los dos hijos tuvo el amor de su padre. Esta animadversión en la tragedia de Sófocles se representa con el parricidio por designio del destino. Hasta este momento, los significados proyectados se realizan con recursos del cine: amplios y coloridos espacios exteriores, una reluciente iluminación, los cohetes y las luces artificiales; todo esto ambientado en la era moderna y no en la antigüedad.

416 Lo que alude a la obra de Sófocles es el planteamiento del complejo de Edipo y lo que podría considerarse anticinemático son los rótulos escritos en la pantalla ante la imposibilidad de mostrar con la realidad física del cine los pensamientos del militar. Hacia el final de este prelude -que transita a la historia de Edipo escrita por Sófocles- el niño duerme mientras sus padres asisten a una fiesta, se despierta solo, llora y se asoma al balcón; mira hacia la ventana de enfrente donde aparecen las siluetas de sus padres que bailan a contra luz. Los cohetes y las luces artificiales truenan y relampaguean, a modo de metáfora del estallido en llanto del niño ante la imagen de sus padres. La fiesta concluye, la pareja regresa y hace el amor mientras Edipo la escucha y sufre; ambos padres, tirados sobre la cama, boca arriba se sumergen en sus pensamientos, el padre se levanta de manera repentina y jala con brusquedad los pies del niño. De golpe el filme nos ubica en el monte Citerón. El arrastre de los pies funge como una especie de telón que da paso a la parte filmica de la obra de Sófocles.

El segundo bloque, que a su vez se divide en dos partes, abre con una panorámica del inmenso desierto de Marruecos, en este, un hombre camina, lleva

¹⁶ En una entrevista a Pietro Pintus, Pasolini aclara que *Edipo Rey* es un filme autobiográfico. Aunque nació en 1922, sitúa el prólogo en los años treinta, pues es la época de sus primeros recuerdos de infancia (Radio Televisione Italiana, 2015).

en su hombro una lanza -de donde pende un niño, amarrado de pies y manos- con la cual, se supone, lo matará. Abandona al recién nacido en ese inhóspito paisaje donde se arrastran las serpientes, regresa y se cruza con un pastor que escucha el llanto del niño. Siguen su camino en silencio, sólo alternan la mirada; el ovejero ayuda al niño, lo tranquiliza y lo conduce a Pólipo, rey de Corinto, quien lo recibe como un regalo de los dioses y lo lleva con su esposa. Una bella secuencia muestra a Edipo niño con sus amorosos padres adoptivos, en la que el intercambio coloquial y la música coadyuban a la emotividad familiar. Una elipsis suprime la vida infantil del héroe y vemos a Edipo adulto despedirse de sus padres para emprender su viaje a Delfos, después de que un compañero en el lanzamiento de disco le siembra la duda respecto a su origen¹⁷ y debido a un sueño intranquilo que no logra descifrar.

La despedida parece definitiva, Edipo debe cumplir con su destino escrito por los dioses. En esta parte los enunciados verbales se han suplido por imágenes, hasta que Pólipo recibe al niño; después la pareja real dialoga en forma coloquial, lo cual evidencia que Pasolini concibió el guion pensando en las cualidades de su medio de expresión. Estos pasajes poco tienen que ver con los decorados teatrales, los espacios cerrados y la solemnidad de las palabras. La inmensidad del desierto y del cielo, la casi ausencia de diálogos, la visibilidad de la arquitectura del reino de Corinto confirma las características cinemáticas del filme, aun cuando el vestuario de los personajes nos recuerda al teatro.

Edipo llega Delfos, un conglomerado de gente, a pleno sol, yace ante el oráculo. Hombres y mujeres con ramas en las manos bordean la fila encabezada por Edipo, quien camina en dirección al único árbol del lugar, bajo el cual se encuentra la sacerdotisa rodeada de un séquito de hombres, algunos con máscaras, otros con largos atuendos, que realzan los códigos del teatro. Edipo inclina la cabeza ante la adivina que porta una máscara grotesca e instituye el ritual antes de revelarle a Edipo su destino. Después de escuchar sus augurios,

¹⁷ En la película quien dice a Edipo que no es hijo legítimo de los reyes es su compañero en el lanzamiento de disco, enojado porque Edipo hizo trampa. En la obra de Sófocles lo hace un hombre borracho en un festín. A su vez, en ésta el lacayo de Layo entrega al recién nacido al pastor, en tanto que en la película el sirviente lo abandona.

el personaje se aleja, camina entre la gente, la música de flauta y las percusiones contribuyen a entender la tempestad interior del héroe exaltando el carácter trágico de la obra: Edipo llora, se oculta el rostro con las manos, se las muerde, se tira en el pasto, da vueltas sobre sí mismo, una y otra vez, denotando su deseo de que el azar dirija su camino en espera de que no sea Corinto. Todo esto se proyecta con imágenes panorámicas alternadas en algunas ocasiones con primeros planos y *big close up* a los ojos de Edipo,¹⁸ sólo un rótulo aparece en pantalla: “¿dónde va mi juventud? ¿dónde va mi vida?” pues sólo las palabras pueden expresar la verdadera preocupación interior del héroe. La sentencia del oráculo: “¡asesinarás a tu padre y te casarás con tu madre!” “¡Vete de aquí, no contamines a esta gente con tu presencia!” incluye los significados del pacto que debe garantizar la cohesión social mediante las dos prescripciones fundamentales: la prohibición de matar y la de sostener relaciones sexuales al interior de la tribu, con sus connotaciones asociadas al mal, abordadas en el apartado anterior. La fatalidad del fallo y el que la víctima del asesinato sea el padre y el que sea la madre con quien Edipo tenga sexo explica su extrema perturbación, dado el alto contenido moral del género trágico. El ritual, tal y como lo dijo Freud, cumple su función al ratificar por medio de símbolos las normas sociales.¹⁹

Durante su trayecto Edipo cumple con la primera parte de la profecía. Pasolini transforma el relato de Sófocles sobre el asesinato de Layo, expuesto mediante un diálogo entre Edipo y Yocasta, en un pasaje verdaderamente cinematográfico, con lujo de violencia y la casi ausencia de palabras. Las percusiones y el sonido de la flauta acompañan el caminar de Edipo hasta antes de encontrarse ante el carruaje en el que viaja Layo, sus cuatro soldados y el lacayo que lo abandonó en Citerón. Un silencio, después, el sonido del andar de los caballos antecede el encuentro. Junto al carruaje, contraplanos entre

¹⁸ Para Maurizio Viano (1993, 179) los constantes cambios entre los planos generales del desierto y los primeros planos y *big close up* del rostro de Edipo son un rasgo estilístico importante del filme. El imponente paisaje del desierto, con su soledad y silencio, simboliza la omnipotencia de los dioses contra la cual el héroe solitario se enfrenta: en su rostro se devela el conflicto.

¹⁹ Ver el apartado “Del rito al drama trágico”.

las caras de Edipo y el lacayo con evidente angustia ante el presentimiento de que la maldición se cumpla, así como contraplanos de los rostros de Edipo y Layo, furioso y prepotente, anuncian la pelea. Layo grita las únicas palabras de este pasaje mientras vemos el movimiento de los animales y escuchamos el sonido de sus relinchos: “¡Quítate! ¡Quítate mendigo! ¡Quítate de en medio del camino! ¡Quítate del camino. Cuidado!” a lo que Edipo niega con la cabeza. El héroe avienta una piedra, corre en retroceso, grita con furia, descansa, pero regresa y mata al primer soldado.

Esto se repite casi de la misma manera con los otros soldados: los gritos enfurecidos de Edipo, las carreras en retorno, los gestos de agotamiento, los sonidos de las espadas, hasta concluir con el asesinato de Layo, enmarcado sólo en la imagen. Se escuchan sus quejidos al momento de morir, la cara del muerto es un símil de la de Cristo en la cruz en clara alusión al cristianismo, quizá para enfatizar en la muerte del padre como sacrificio por la humanidad, ya que el culpable pagará por su pecado y ratificará, con ello, los códigos del buen comportamiento social. Esta secuencia, según Miguel Ángel Barroso (2000, 104), se compone de noventa y ocho planos en un tiempo de ocho minutos treinta segundos, con lo cual Pasolini abolió el plano secuencia en su posterior producción fílmica.

Edipo sigue su trayecto, una larga procesión, que sale de Tebas y entona lamentaciones, huye de la peste. El mensajero de la ciudad informa al héroe que la causante del infortunio es la Esfinge y lo conduce hacia ella; en el camino el profeta Tiresías toca la flauta, recargado sobre una barda de tierra. Se detienen frente a su imagen apacible y el dulce sonido de la música. Edipo se conmueve, sus pensamientos aparecen escritos en pantalla: tus conciudadanos sufren... “Me gustaría ser como tú. Cantar lo que está más allá del destino”. Llega ante la Esfinge, quien desea revelar el enigma de su vida, el héroe se niega a escuchar arrojándola al abismo. Este pasaje difiere del mito, en el cual Edipo debe resolver el acertijo como requisito para la extinción del monstruo. La representación cinematográfica de la Esfinge es teatral, por el disfraz, pero la escena es cinemática: un montículo árido con vista panorámica, los movimientos de la acción por encima de la parquedad del diálogo lo ratifican. El carácter intempestivo de Edipo al eliminar al monstruo confirma su papel

civilizatorio en cuanto héroe individualizado que lucha contra el mal, el cual erradica en pro de la colectividad; sin embargo, surgirán otros: se casará con su madre y regresará la peste como castigo, al transgredir las dos prohibiciones fundamentales: el asesinato y el incesto.

La muchedumbre aclama a Edipo, quien se casará con la reina, gracias a su hazaña heroica. Yocasta lo recibe en las afueras del palacio acompañada de su hermano Creonte y su séquito; todos lujosamente ataviados. El pueblo celebra con cantos, bailes y antorchas al aire libre hasta el anochecer en una secuencia que optimiza los recursos del medio de expresión cinematográfico. Edipo y Yocasta consuman el incesto en el lecho conyugal, al lado de una antorcha que calienta e ilumina de manera tenue la alcoba real.

De inmediato comienza la segunda parte de este bloque, en el que se develan las consecuencias funestas de las acciones del héroe:²⁰ imágenes devastadoras de la peste: planos generales de paisajes desérticos, de tierra estéril con muertos en descomposición, primeros planos de caras carcomidas por la enfermedad y el dolor, zopilotes en el firmamento azul que rondan los cadáveres, con lo cual Pasolini enfatiza en la gravedad del incesto para la comunidad. La repetición del encuentro sexual entre Edipo y Yocasta, en una escena posterior, está sucedida por imágenes luctuosas de gran calidad artística: ritos funerarios con cantos, desfiles mortuorios, piras crematorias y lamentación.

La belleza cinemática de estas imágenes subraya, una vez más, que el incesto es una causa del desastre colectivo y evidencia la fuerza significativa de la realidad física del cine con poderosos efectos estéticos. Las imágenes de la epidemia desvían el sentido del drama de Sófocles centrado en la tragedia de la familia real pues, según se dijo en el apartado “Del teatro al cine”, la sustitución de las palabras por las imágenes cambia el foco de atención hacia otro tipo de relaciones y se aleja del sentido central que caracteriza a la obra teatral.

Mediante el énfasis en la fotografía, Pasolini amplía el sentido de la tragedia individual y familiar y lo convierte, también, en una tragedia del pueblo, víctima de los actos de su gobernante y esclavo de su destino. Por otra parte, se

²⁰ Aquí comienza la obra de Sófocles.

evidencian los conflictos universales del género trágico planteados por Steiner, dada su acertada explicación de los antagonismos de la condición humana entre los individuos y la sociedad, los vivos y los muertos, los dioses y los hombres.²¹

La peste da paso a la representación más enfática de los rasgos teatrales en el filme, cuyos contenidos coinciden con el comienzo de la obra de Sófocles y el orden de su relato. Una multitud encabezada por el sacerdote -líder del pueblo y personificado por el mismo Pasolini- acude al palacio y solicita a Edipo terminar con la enfermedad. El líder enfrenta al rey connotando la lucha de clases entre la realeza y el pueblo, rasgo común en la producción fílmica del cineasta.²² El pasaje abunda en diálogos entre el sacerdote y el rey, a modo de parlamentos actuados, contraplanos de sus rostros, primeros planos de los personajes enmarcados en escenarios teatrales a la salida del palacio. La presencia de Tiresías, el adivino, quien ocupa un papel crucial para dar con el culpable y esclarecer los hechos, también se da mediante el intercambio verbal y solemne, con momentos de exaltada vehemencia y apoyados con múltiples contraplanos de sus caras. Las escenas transitan a los interiores del palacio, donde Edipo y Yocasta dialogan respecto a lo ocurrido en el pasado, ante la imperiosa necesidad de Edipo por conocer la verdad. El intercambio, por momentos, alcanza una extrema exaltación: exagerados gestos faciales y corporales, la fogosidad de la voz de Edipo, los primeros planos de la pareja y los contraplanos de sus caras denotan la intención de Pasolini de enaltecer los rasgos teatrales.

Esta parte agrupa un conjunto de interludios teatrales al interior de la película que asumen una función cinemática,²³ en la medida que contribuye al desarrollo diegético, cuya continuidad se asemeja al transcurrir de la vida; a la vez, porque realza lo que en la escena teatral no se representa con imágenes, sino con parlamentos. En el mismo sentido y desde el punto de vista de Bazin,

²¹ Steiner menciona otros dos enfrentamientos que también están en *Edipo rey*: entre las mujeres y los hombres, y entre los jóvenes y los viejos. Ver el apartado titulado: "Del rito al drama trágico."

²² En una entrevista sobre su filme *Medea*, Pasolini declaró que este conflicto era el rasgo principal de sus películas (Cascone, 2015).

²³ Según las ideas de Kracauer desarrolladas en el apartado "Del teatro al cine".

Edipo rey sería una de las películas, basadas en obras de teatro, bien logradas, al enfatizar los rasgos teatrales en lugar de ocultarlos, tal y como ocurre en las secuencias antes aludidas.²⁴ No obstante, aún en estos pasajes, se incluyen escenas en espacios abiertos con planos generales, para recordarnos que estamos ante la representación cinematográfica de una obra teatral.

En el último bloque, el filme transita de Grecia hacia la Italia de los años sesenta del siglo xx, después de la Segunda Guerra Mundial y del fascismo. Las escenas transcurren primero en la ciudad de Bolonia y después en la industrial Milán. Edipo, expulsado de Tebas miles de años atrás, deambula por los pasillos de los edificios y las calles de Bolonia, ciego y con su lazarillo Ángelo, quien en otro tiempo, lo condujo ante la Esfinge y auxilió al adivino e invidente Tiresías. Sentado en las gradas afuera de la catedral, como un mendigo, toca la flauta con tristeza ante la indiferencia de los transeúntes. Guiado por Ángelo vaga por las calles de Milán en medio del bullicio de las fábricas y los trenes. La profecía se ha cumplido, Edipo vive su tragedia, despojado de sus ropajes de rey y en el exilio. Pasolini, sin embargo, plantea que la vida sigue con sus penalidades y sus dichas; la personificación de Ángelo, quien silva, corre tras las palomas, disfruta del juego simboliza la pureza y la alegría frente a la desgracia, la culpa y el mal. Edipo y su lazarillo llegan a la gran casa que vio nacer al héroe en Lombardía, ahora con las marcas del tiempo.²⁵ Escuchamos la música de la banda militar, la descripción de los prados verdes, los árboles y el ambiente en boca de Ángelo, lo cual denota circularidad de la vida, el eterno retorno.²⁶ El personaje va al reencuentro de su pasado para

422

²⁴ Véase el apartado “Del teatro al cine”.

²⁵ Para Maurizio Viano (1993, 2) en este epílogo se encuentran las cinco claves del discurso de Pasolini: la catedral de Bolonia que alude al humanismo y al cristianismo; las fábricas de Milán al marxismo; la sustitución de Antígona, la hija de Edipo en la obra de Sófocles, por el lazarillo, a la homosexualidad; el regreso a la casa materna al psicoanálisis.

²⁶ En una entrevista con Pietro Pintus, Pasolini explica el simbolismo del epílogo: Edipo, como poeta decadente, toca música japonesa para la burguesía en las escalinatas de la catedral de Bolonia; de la sublimación artística pasa a la elección política ideológica y en las fábricas de Milán toca música revolucionaria para los obreros; al final, inspirado en el recuerdo de su madre regresa a la casa en que nació. En el deambular de Edipo resaltan dos de las principales fuentes teóricas de Pasolini: el marxismo y el psicoanálisis (Radio Televisione Italiana, 2015).

recuperar algo del paraíso perdido antes de que llegue el momento de morir y exclama: “la vida termina donde empieza”.

CONCLUSIONES

Pasolini fue un cineasta interesado en la preservación de las culturas y los lenguajes locales, amenazados por la mercantilización y el consumo capitalistas. Su interés antropológico y su sentido humanista estimularon la realización de una trilogía de películas sobre algunas tragedias griegas.²⁷ En estas exhibe los rituales y los mitos, a los cuales otorga actualidad y universalidad en relación con los conflictos de la condición humana. *Edipo rey*, no sólo alude al mito, sino a los conflictos interiores del director: su extremada afinidad con su madre y la rivalidad con su padre; la obra también refiere a sus inquietudes intelectuales: el marxismo, el psicoanálisis y el complejo de Edipo, principalmente.

Pasolini mostró un marcado interés por los problemas de la sociedad, que manifestó desde su primera película.²⁸ En *Edipo rey* pone en evidencia las repercusiones de las malas acciones de los gobernantes. Por esta razón, le da un giro a la tragedia individual del héroe y de la familia real de la obra de Sófocles, hacia la catástrofe social: la desolación del pueblo a causa de la epidemia. El cineasta realza las secuelas de la enfermedad con los recursos del medio de expresión cinematográfico. Notablemente en dos ocasiones, las escenas transitan del lecho conyugal a la devastación: imágenes de cadáveres en descomposición, cuerpos carcomidos por la enfermedad, zopilotes que rondan a los muertos, ceremonias funerarias, piras crematorias. El que estas escenas sucedan al acto sexual entre Edipo y Yocasta, su madre, ratifica que la peste constituye el castigo por la transgresión de una de las dos reglas intocables en la convivencia social: el incesto. Este acto adquiere mayor relevancia porque, quien lo efectúa, es el gobernante, cuyo pueblo sufre las consecuencias.

423

²⁷ La trilogía se compone por *Edipo Re* de Sófocles (1967); *Medea*, de Eurípides (1969), y *Appunti per un'Orestide Africane*, de Esquilo (1970). La última es una película sobre un proyecto para filmar la tragedia.

²⁸ *Accattone* (1961), trata sobre la delincuencia de las bandas juveniles en la periferia de Roma.

Pasolini pone énfasis en las desavenidas relaciones entre las clases sociales,²⁹ lo cual se suma a los cinco conflictos de la condición humana que George Steiner encuentra en la tragedia griega.³⁰

El cineasta combina de manera acertada las propiedades del teatro y del cine, juega con las temporalidades y traslada a la era moderna acontecimientos recreados hace más de dos mil años. La iconografía del filme contribuye a puntualizar las significaciones de las escenas.³¹ Mediante el uso de rasgos estilísticos como la alternancia de planos generales del desierto de Marruecos, primeros planos y *big close ups* del semblante de Edipo, destaca la convulsión interior del héroe al enfrentar su destino.³² Esto otorga al trabajo alta calidad cinemática que enriquece con juegos, carreras, peleas, bailes, multitudes.

Introduce también, en una parte del filme, interludios teatrales para realzar la tragedia del héroe y de la familia real con el empleo de palabras con intensidad dramática y del verbo en bloques de diálogo que agilizan el desarrollo diegético. Recurre a contraplanos para denotar la alternancia en los diálogos con otros personajes a modo de exaltar sus expresiones faciales. Así, mientras el uso de formas afines al teatro delimita los significados circunscritos a la obra de Sófocles, los recursos cinemáticos las abren: desvían el sentido y se encauzan hacia la producción de los efectos estéticos en los receptores, quienes se identificarán con el héroe.

La última parte de la película, el epílogo, abandona el tono teatral y con el empleo de los rasgos cinematográficos plantea un final abierto que trasciende el argumento trágico: el héroe no muere ni queda abatido por la ceguera: se convierte en el “vagabundo indestructible”³³ que toca la flauta en diversos lugares de Italia en los años sesenta. De esta manera, Pasolini soluciona las dificultades que Kracauer y Bazin estudiaron en la relación entre el teatro trágico y el cine.

²⁹ Una constante del enfoque marxista de las películas de Pasolini, ver el apartado tres.

³⁰ Ver el apartado “Del rito a drama”

³¹ Para Pasolini un director de cine es un creador de iconografías particulares (Betti y Costella, 2001).

³² En esto coincidimos con Maurizio Viano (1993, 179).

³³ Figura icónica de los finales abiertos, como en *Umberto D*, de Vittorio de Sicca (Kracauer, 2015).

Tanto la obra de Sófocles³⁴ como la de Pasolini develan la insensatez humana frente a los fenómenos naturales y sanitarios. Las epidemias son parte de la naturaleza que el ser humano trata de dominar, de aquí que en las mitologías su simbolismo se encarna en monstruos como la Esfinge, al que los héroes deben vencer y en el que el pueblo participa. El avance científico y tecnológico suple al héroe y a los designios divinos en su lucha contra las enfermedades. En venganza, la naturaleza reprimida regresa con nuevos bríos y fuerzas incontrolables, como la pandemia que nos aqueja en estos aciagos tiempos. Los avances del proceso de civilización en su lucha contra la naturaleza, tarde o temprano se revierten sobre la humanidad, así como los monstruos míticos arrojados al abismo regresan con nuevas sorpresas.



³⁴ Nietzsche (1874, 660) supone que Sófocles quiso recrear en *Edipo rey* la culpa del gobernante Pericles, al que responsabilizó de la epidemia de Atenas en el año 429 a.C. Según la conjetura, el castigo de los dioses se debió a la guerra del Peloponeso que provocó por ambiciones de poder. La ceguera de Edipo constituiría la metáfora de la de Pericles ante la catástrofe de la guerra. Aunque no hay seguridad al respecto, coinciden las fechas de aparición de la obra y la época del gobernante.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, CLAUDIA (1999). *Análisis del drama*, México, Escenología.
- BARROSO, MIGUEL ÁNGEL (2000). *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*, Madrid, Ediciones Jaguar.
- BAZIN, ANDRÉ (2017). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BENTLEY, ERIC (1995). *La vida del drama*, México, Paidós.
- FREUD, SIGMUND (2007). “Tótem y tabú” en *Obras completas, Vol. XIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GRAVES, ROBERT (2002A). *Los mitos griegos, 1*. Madrid, Alianza.
- _____ (2002b). *Los mitos griegos, 2*. Madrid, Alianza.
- HARRISON, JANE ELLEN (2013). *Arte y ritual antiguos*, México, Ediciones del Museo Nacional de Antropología.
- HARRAUER, CHRISTINE Y HERBERT HUNGER (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Herder.
- HOMERO (2016). *Ilíada*, Madrid, Alianza.
- KRACAUER, SIEGFRIED (2015). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- 426 KURNITZKY, HORST (1992). *Edipo. Un héroe del mundo patriarcal*, Middletown, DE, Estados Unidos, KDP.
- _____ (2001). *Retorno al destino. La liquidación de la sociedad por la sociedad misma*, México, Colibrí, UAM-X.
- METZ, CHRISTIAN (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), Vol. 2*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós.
- MITRY, JEAN (1998). *Estética y psicología del cine, 2. Las formas*, México, Siglo XXI.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1870). “Introducción a la tragedia de Sófocles” en Sánchez, D. (ed.). (2013). *Friedrich Nietzsche. Obras completas. Escritos filológicos. Vol. II*. Madrid; Tecnos.
- _____ (1874). “Historia de la literatura griega I y II” en Sánchez, D. (ed.). (2013). *Friedrich Nietzsche. Obras completas. Escritos filológicos. Vol. II*. Madrid, Tecnos.
- ROBLES, XAVIER (2014). *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, México, CUEC, UNAM.
- SÓFOCLES (2011). *Tragedias completas*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- STEINER, GEORGE (2009). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona, Gedisa.
- VARA, JOSÉ (2011). “Introducción” a Edipo rey, en Sófocles. *Tragedias completas*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- VIANO, MAURIZIO (1993). *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley y Los Ángeles, Universidad de California.

FILMOGRAFÍA

BETTI, LAURA Y COSTELLA PAOLO (2001). *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno*. Palomar, MC4 Productions, ARTE: Italia. 90 min.

CASCONE, VINCENZO (2015). *I sogno di Medea*. Extempora: Nápoles. 19 min.

PASOLINI, PIER PAOLO (1961). *Accattone*. Cino del Duca, Arco Film: Italia. 116 min.

_____ (1967). *Edipo Re*. Arco Film: Italia. 110 min.

_____ (1969). *Medea*. San Marco Film, Les Films Number One, Janus Film: Roma, París, Frankfurt. 110 min.

_____ (1970). *Appunti per un'Orestiade Africana*. IDI Cinematografica: Italia. 55 min.

RADIO TELEVISIONE ITALIANA (RAI) (2015). *Frammenti di Pasolini... Edipo Re, 1967. Entrevista con Pietro Pintus*. Arco Film Roma, Somafis: Roma. 04:48 min.



Es doctoranda en Humanidades con especialización en Teoría del Análisis Cinematográfico de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X), maestra en Conservación de Acervos Documentales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y licenciada en Sociología de la UAM-X. De 2015 a 2021 colaboró como investigadora para el área de Desarrollo Académico de la Cineteca Nacional de México. Su línea de investigación y aprendizaje se encausa en la teoría y la práctica experimental del cine.

CINE-ENSAYO, potencia interdisciplinaria entre la forma fílmica y las humanidades

Viridiana Martínez Marín

429

RESUMEN

En el presente artículo se reflexiona sobre los vínculos entre el cine y la escritura en las humanidades y las formas en las que a través del medio fílmico: lenguaje, materialidad y técnicas, se pueden formar conceptos y transmitir pensamientos. Estos aspectos, han sido problematizados en las teorías del cine-ensayo y en sus prácticas íntimamente ligadas con el trabajo de la escritura en las humanidades. En el artículo también nos permitimos reposar la mirada en la experiencia de académicas y teóricas como Kim Knowles, Laura Rascaroli y sobre todo Laura Mulvey¹ y su trabajo expandido en la realización fílmica.

PALABRAS CLAVE: Cine-ensayo, Laura Mulvey, escritura académica, humanidades.

¹ Traducciones de la autora.

FILM-ESSAY,

interdisciplinary potency
between the film form
and the humanities

430

ABSTRACT

The author reflects on the links between film and writing in the humanities and the ways in which language, materiality and techniques, concepts and thoughts, are formed and transmitted in the medium of film. These themes have been analyzed in film theories and essays, a practice which is closely linked to the work of writing in the humanities. This text also delves into the experiences that women theorists and academics such as Laura Mulvey and their expanded work in filmmaking.

KEYWORDS: Film-essay, Laura Mulvey, academic writing, humanities, female academics.

INTRODUCCIÓN

El cine es abstracción, experimento, vanguardia, técnica, percepción, lenguaje, sensibilidad y sensorialidad, especulación y efecto, un medio interdisciplinar, “un pensamiento que forma y una forma que piensa” escribe casi poéticamente Jean-Luc Godard (1930-2022) quien también abunda: “Es decir, formas que se encaminan hacia la palabra, con más precisión, una forma que piensa que el cine [ha] sido hecho ante todo para pensar” (Godard, 2014, 130).

Los vínculos entre el cine y la escritura, entre la formación de conceptos y transmisión de pensamientos a través del medio fílmico, son parte de las principales reflexiones entre los planteamientos acerca del cine-ensayo como una forma de cine heterogénea, interdisciplinar e intermedial que participa de métodos similares a la práctica de la escritura reflexiva en las humanidades.

Los estudios sobre el cine-ensayo o filme-ensayo parten de las meta reflexiones sobre la propia práctica, es decir, son un cuestionamiento reflexivo y constante sobre la formación o procesos cinematográficos que se hacen visibles en el resultado audiovisual. Este flujo meta reflexivo viene del ensayo literario y las exploraciones en torno a la escritura como medio para producir formas de pensamiento discontinuas que son estructuradas por conceptos o una idea de base, esto desde los postulados de pensadores como Theodor Adorno y Georg Lukács.

En “El ensayo como forma” de Adorno, escrito entre 1954 y 1958 (Rascaroli, 2017, 5) el filósofo alemán habla de la escritura ensayística como una forma dialéctica que no reflexiona de manera cerrada sobre los conceptos, sino que trabaja su configuración y desarrollo de manera discontinua, Adorno considera que: “todos los conceptos los concreta ya implícitamente el lenguaje en que se encuentran. El ensayo parte de estos significados y siendo ellos mismos lenguaje, los hace avanzar” (Adorno, 2003, 22).

Esta visión de Adorno sobre la articulación implícita de los conceptos en el lenguaje nos abre la puerta para reflexionar en torno a los conceptos que se construyen a través de elementos cinematográficos como el montaje, el sonido, el emplazamiento de cámara, la duración de la toma, el contenido y el



Fotograma extraído del filme *Todo lo sonoro se desvanece en el aire* (Valdez, 2020).

432

empleo de diversos materiales fílmicos para formar visualidades que permiten el avance de determinados conceptos a través del medio fílmico. Estos elementos establecen una diferencia entre el cine-ensayo y el lenguaje escrito, aunque también es conveniente referirnos a las similitudes entre la escritura ensayística y el cine-ensayo puesto que ambos privilegian la participación del lector-espectador mediante una dinámica dialéctica.

La categoría de cine-ensayo tiene sus antecedentes en los escritos de Alexander Astruc quien desde 1948 había escrito un texto muy citado sobre la cámara pluma en el que postulaba la idea de una escritura personal, una precondition del ensayo. Astruc soñaba con un cine que se convirtiese: “en un medio de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito” (Weinrichter, 2007, 34). Posteriormente en 1958, André Bazin se encontró esta forma de cine en *Cartas de Siberia* de Chris Marker: “Un punto de vista documentado, diré que es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es ‘ensayo’ [...] a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta” (Bazin en Provitina, 2014, 82).

Bazin se refirió a la potencialidad del cine como medio para articular y desarrollar escritos históricos, políticos y poéticos en imagen y sonido, para ensayar pensamientos e ideas a través de la imagen en movimiento en un transcurrir poético, además de señalar su devenir transgénerico puesto que el filme-ensayo hace uso de diversos géneros sin tener que remitirse a una narrativa “institucional” o explicativa, sino argumentativo-expositiva.

Más adelante Chris Marker y sus posteriores trabajos visibilizarían con fuerza esta forma de cine. A partir de la década de 1960 la accesibilidad a las cámaras de 16 mm hizo posible que los realizadores dispusieran de manera más libre de los medios para la filmación y el montaje, así entablaron una relación más cercana con el proceso fílmico, paralela al proceso de escritura y sus medios de producción.

Durante la década de los sesenta en un contexto social de cambios, incluidos los paradigmas del pensamiento filosófico, surgió la generación postestructuralista². En este contexto el cine-ensayo se convirtió en una forma de discurso reflexivo que no sólo privilegió una posición subjetiva, sino que puso al “yo” frente a los procesos colectivos. Un ejemplo de ello se puede rastrear en el enfoque de cine-ensayo que se dio con el Nuevo Cine Latinoamericano³: “En su influyente manifiesto del Tercer Cine, Fernando Solanas y Octavio Getino (1976) citan el ensayo cinematográfico como una de las formas privilegiadas para la realización de una práctica cinematográfica revolucionaria, anticolonialista y anticapitalista” (Rascaroli, 2017, 4), particularmente en la película *La hora de los hornos* y el texto *Hacia un tercer cine*, publicado en 1969 año en el que también los estudios sobre cine establecieron de manera más formal

² En oposición al dogma y a la violencia del Comunismo, la generación de 1968 se vuelve directamente al potencial subversivo de los textos de Marx, en modo de recuperar sus raíces anti-institucionales. Su radicalismo se expresaba en los términos de una crítica de las implicaciones humanistas y el conservadurismo político típico de las instituciones que encarnaban el dogma marxista. El antihumanismo emergió como el grito de batalla de aquella generación de pensadores radicales que más tarde habría sido famosa en todo el mundo como “generación postestructuralista” (Braidotti, 2015, 11).

³ Los años que van de 1955, con *Río 40 grados*, de Nelson Pereira dos Santos, a 1973, con *La tierra prometida*, de Miguel Littin, demarcaron un movimiento conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano, el cual fue sustancial en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que expresara con veracidad la violencia de este continente (Gil, 2009, 11).

la noción de cine-ensayo: “En 1969 se publicó la primera edición de la *Teoría de la práctica cinematográfica* de Noël Burch (1981), de [la] cual un capítulo sobre ‘temas no ficticios’ está dedicado a la película de ensayo como un nuevo tipo de documental, uno que Burch encontró por ser particularmente actual y ‘más relevante para las necesidades contemporáneas’” (Rascaroli, 2017, 4).⁴

EL CINE-ENSAYO: ALGUNAS ARTICULACIONES

Tras esta breve introducción sobre la historia del cine-ensayo, puede decirse que no existe una definición cerrada del concepto, la noción se configura desde las líneas con otros medios y disciplinas ya que, como forma dinámica, se encuentra en constante intercambio y modulación con respecto a otros contextos y prácticas. Laura Rascaroli ha sido una de las autoras que ha trabajado ampliamente en la reunión de diversos aportes para construir una teoría del cine-ensayo, desde esa perspectiva reproducimos la siguiente cita:

434

La mayoría de las contribuciones académicas existentes reconocen que la definición de película de ensayo es problemática y sugieren que es una forma híbrida que cruza fronteras y descansa en algún lugar entre el cine de ficción y no ficción. Según Giannetti, por ejemplo, “un ensayo no es ni ficción ni realidad”, sino una investigación personal que involucra tanto la pasión como el intelecto del autor’, el ensayo cinematográfico es un lugar de encuentro para los impulsos del cine documental, de vanguardia y de arte (Rascaroli, 2017, 2).

El cine-ensayo es una forma híbrida que integra narrativas ficcionales y no ficcionales para transgredir los límites genéricos con el objetivo de hacer surgir audiovisuales que sean perceptivas y expresivas sobre formas de

⁴ Nota: Las imágenes que ilustran el presente ensayo fueron extraídas del cortometraje *Todo lo sonoro se desvanece en el aire* (Daniel Valdez, 2020), filme de ciencia ficción sobre el colapso del sistema de suministros del internet en una gran ciudad y en el que la autora de este trabajo asistió técnicamente en la filmación en 16mm.

pensamiento. Este carácter imprevisto en lo que es y no es el cine-ensayo, lo convierte en un ejercicio libre; en un proceso a través del cual las ideas se entrelazan con el medio fílmico y producen audiovisuales que propician disposiciones para desarrollar y reflexionar en torno a una o múltiples ideas de base, incluso Laura Rascaroli ha escrito sobre la “película de ensayo como filosofía futura” (Rascaroli, 2017, 2).

Las prácticas, relaciones e historia de la película de ensayo conservan líneas convergentes con las humanidades, particularmente con el campo de la filosofía que encontró en esta forma de cine, un medio de producción de pensamientos y conceptos distinto a la escritura donde lo audiovisual añade múltiples capas de significación a las ideas formuladas por los realizadores. Laura Rascaroli establece vínculos entre el cine-ensayo y filósofos como Gilles Deleuze quien observaba el potencial de la disyunción audiovisual entre lo que se ve y se escucha para el surgimiento de nuevos significados desde la propia reflexión filosófica:

A partir del convincente análisis de Theodor W. Adorno de la forma de ensayo como crítica de la ideología y a través de un compromiso con las ideas de Gilles Deleuze sobre el cine como imagen del pensamiento, leídas en diálogo con las conceptualizaciones de la película de ensayo por teóricos como Noël Burch y Thomas Tode, en la Introducción sostenía que la película de ensayo es una forma dialéctica que piensa no exclusivamente a través del comentario verbal, sino también a través de una práctica disyuntiva audiovisual y narrativa que crea vacíos textuales en los que se permite que emerjan nuevos significados (Rascaroli, 2017, 23).

435

Mediante el seguimiento de Deleuze, Rascaroli apunta que el cine-ensayo es una forma que puede ser entendida como imagen de pensamiento, cuyas visualidades contienen ideas y conceptos que interpelan al espectador para establecer un diálogo entre las ideas que configuran una red de pensamiento.

Los componentes conceptuales, teóricos y reflexivos en el contenido de una película de ensayo, se articulan de manera similar a la práctica de la escritura académica en las humanidades, mediante la exposición de problemas, preguntas y diálogos conceptuales con otras temporalidades, espacios e ideas, en la

búsqueda de un diálogo con el pensamiento de otro agente, como proceso encarnado en el medio fílmico.

El ensayo fílmico despliega una forma abierta de pensamientos y especulaciones sobre los temas que se trabajan bajo esta forma. La confluencia de materiales fílmicos de diversas procedencias y temporalidades, la yuxtaposición de voces y sonidos entre intersticios de imágenes, son métodos que generan discontinuidad, de acuerdo con Walter Benjamin porque: “la discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido” (Benjamin en Didi-Huberman, 2015, 93).

Es en el ensayo fílmico donde el montaje pone de manifiesto su relación disyuntiva entre imágenes y sonidos a través de la cual, surgen las vías para entrelazar conceptos que viajan entre textos, voces e imágenes. El ensayo fílmico y la heterogeneidad de su forma generan discontinuidad, visibilizan el conflicto como práctica performativa en la que el espectador se vuelve un agente indispensable en el tratamiento reflexivo y conceptual del conflicto detenido en una relación dinámica de pensamiento, el espectador como un practicante del cine-ensayo que complejiza, dinamiza y aporta al conflicto expuesto.

436

Las formas en que los campos de las humanidades y el cine trabajan en el cine-ensayo, generan procesos simbióticos que permiten el avance de conceptos y teorías a través del entrelazamiento de pensamientos que acontecen en el medio fílmico. Los desplazamientos entre los conceptos provenientes de las humanidades que transitan al cine-ensayo, devienen en formas más complejas y generan múltiples significaciones al encuentro con los espectadores, este proceso puede pensarse como una práctica interdisciplinar, de acuerdo con Mieke Bal (2009), para que la interdisciplina se produzca es necesario que un concepto que surge de un campo tenga una migración y mutación al ser repensado desde otro campo:

Un concepto que ha viajado desde una disciplina a otra y de vuelta a la primera. Este itinerario debe llamarse inter-disciplinar en este sentido específico. Llamarlo “trandisciplinar” sería presuponer la rigidez inmutable del concepto, que hubiera viajado sin transformarse; llamarlo “multidisciplinar” sería someter a ambos campos a una herramienta de análisis común (Bal, 2009, 25).

Se sugiere tener presente la cita porque nos será útil para comprender las relaciones que estamos estableciendo en lo que también hemos llamado en el título “potencia interdisciplinar.” El cine-ensayo puede considerarse medio interdisciplinar entre las humanidades y las artes puesto que el cine, como se ha dicho, se considera una forma que piensa, un campo que puede retomar, mutar lo planteado en las humanidades para articular desde sus propios recursos y formas que contribuyen al avance y la problematización de conceptos y temas sobre los que se reflexiona. Asimismo genera posibilidades audiovisuales para exponer, difundir y enseñar las prácticas de investigación y de enseñanza-aprendizaje.

Desde su nacimiento el cine cuenta con una larga historia de prácticas interdisciplinarias con las humanidades en campos como la literatura, la historia y la psicología que han trabajado con el cine a partir de su análisis.

Hay ejemplos de prácticas interdisciplinarias entre la historia y el cine desde finales del siglo XIX. En 1898 Boleslas Matuszewski argumentaba en su trabajo *Una nueva fuente de historia* (Blampied, 2013, 88) que el cine por ser un documento de registro debía considerarse parte de la catalogación y conservación de documentos históricos.

Un texto fundamental de los intercambios entre psicología y cine podemos desprenderlo de *El cine un estudio psicológico* de 1916 (en Elsaesser y Hagener, 2015, 18) de Hugo Münsterberg, donde analiza la técnica y forma empleada en un *corpus* de filmes y los efectos que estos tienen sobre la psique de los espectadores. Estos estudios, formaciones de conceptos y teorías, ayudaron a articular campos específicos de trabajo entre las humanidades y el cine, considerando al segundo como herramienta, como campo de análisis y de experimentación.

Las prácticas interdisciplinarias donde el cine transmuta los conceptos e ideas y converge en un proceso simbiótico con las humanidades, coincide con el contexto de la década que inicia en 1960, época en la que, como se ha mencionado, se dan con fuerza movimientos sociales y políticos que propiciaron movilizaciones epistemológicas como el surgimiento de la generación postestructuralista, la cual representó un giro en lo que se tenía por constituido y propio en disciplinas como la historia, la antropología y la arqueología.

En ese contexto ya es común hablar de un cambio de paradigmas en la constitución de saberes que hasta ese momento cada disciplina había detentado

como exclusivos y casi intransitables, lo que devino en una apertura a la interdisciplina, entre campos como las humanidades, las ciencias naturales y las artes, por ejemplo. Aunque el intercambio ya se practicaba con anterioridad a la década de los sesenta se hizo evidente en casi todas las disciplinas la necesidad de incorporar prácticas interdisciplinarias para la colaboración entre métodos de investigación y resolución de conflictos.

CINE-ENSAYO: INTERMEDIALIDAD Y HUMANIDADES

438

Con esta franca apertura el cine-ensayo puede pensarse como un proceso de traducción, de migración y mutación de pensamientos, conceptos e ideas, de textos teóricos y académicos al medio fílmico, en un proceso interdisciplinar e intermedial, el cual, conjunta múltiples materialidades, tanto las senso-corporales del realizador-investigador en el tratamiento de los materiales audiovisuales, como las experiencias previas en su estructura de pensamiento y de memoria al reflexionar sobre ciertos temas o ideas centrales.

En el proceso de intermedialidad del texto, mismo en el que suelen producirse los trabajos académicos de humanidades, con el cine, se conforma un nuevo enfoque de libertad creativa que complejiza el tratamiento y salidas de temas de investigación, generando así, nuevas posibilidades de producción al interior de las humanidades y en este proceso puede surgir una transformación del campo, puesto que se le añaden redes y vínculos de salida a las cuestiones que son tratadas sólo desde el ámbito académico. Para Kim Knowles, la intermedialidad genera otros procesos sensoriales para la participación dinámica en la experiencia del espectador:

La intermedialidad como término y como paradigma crítico clave ha ganado fuerza desde finales de la década de 1990 en adelante. En su extenso y estimulante estudio, Ágnes Pethő sostiene que la intermedialidad conserva el potencial para “convertirse en una de las principales cuestiones teóricas del pensamiento contemporáneo sobre el cine. En lugar de centrarse simplemente en la hibridación artística como objeto de análisis, los estudiosos contemporáneos han

descubierto las implicaciones teóricas radicales de su aplicación como método, abriendo, en el proceso, nuevas formas de entender la expresión cinematográfica en toda su complejidad híbrida” (Knowles, 2021, 2).

La intermedialidad que surge entre los medios de producción en las humanidades, como lo son la escritura y la oralidad, enfocadas hacia el cine donde convergen materias audiovisuales, propicia el cine-ensayo, lo que lo constituye como un campo interdisciplinar en el que el cine no es una herramienta u objeto de análisis para las humanidades, sino una práctica expandida, un campo de producción de conocimiento-aprendizaje, síntesis y experimentación para los múltiples intereses de los estudios humanísticos, y, a su vez, forma parte de un proceso meta reflexivo donde el cine puede estudiarse desde su propio medio.

En el cine-ensayo se puede identificar la práctica interdisciplinaria por los desplazamientos conceptuales y la forma en que estos se producen. Investigadores de campo de las humanidades como arqueólogos, filósofos y psicoanalistas, por ejemplo, retoman una serie de problemas y conceptos que problematizan a través de la filmación y el montaje, abordando de manera auto reflexiva el medio cinematográfico. Veamos cómo lo escribe Nora M. Alter:

439

Además de ser interdisciplinarias, las películas de ensayo tienden a ser internacionales. Muchos de los practicantes del género se mueven entre culturas, negociando múltiples identidades y posiciones de sujeto. Como género transnacional, la película de ensayo ofrece a los cineastas una forma de escapar de los circuitos simbólicos inherentes a sus culturas nacionales y conectarse con un mundo social y político más amplio (Alter, 2018, 6).

Las negociaciones de identidades y posiciones de sujetos que los investigadores-realizadores llevan a la práctica en el cine-ensayo, forman uno de los elementos más relevantes de este campo interdisciplinario, pues la enunciación subjetiva que en ocasiones puede ser problemática ante los requerimientos académicos de objetividad, adquiere un nuevo enfoque de mayor libertad que sitúa al sujeto en la investigación, diluyendo el sentido binario entre sujeto-objeto.

El objeto y sujeto trabajan de manera entrelazada a partir de la confrontación entre puntos de vista e ideas contenidas en las imágenes, voces y sonidos, lo que pone un contrapeso disyuntivo y de conflicto que es la esencia del ensayo. En este entramado sujeto-objeto, el análisis y la producción teórica a través de la materialidad filmica, origina nuevas significaciones que hacen partícipe al espectador, practicante del cine-ensayo, pues esta producción genera a su vez, el medio de difusión y confrontación de lo expuesto en la proyección, de acuerdo con Mieke Bal:

Por tanto, los objetos que analizamos enriquecen tanto la interpretación como la teoría. Así pues, la teoría puede pasar de ser un rígido discurso maestro a convertirse en un objeto cultural vivo. De esta forma podemos aprender de los objetos que constituyen nuestro campo de estudio. Y por esta razón [es] que los considero sujetos (Bal, 2009, 33).

440 Este planteamiento en el cine-ensayo, propicia la disolución entre objeto y sujeto, donde el realizador-investigador de las humanidades puede, a través del cine, situarse desde el interior y exterior de su objeto de estudio, en un transcurrir dinámico para producir saberes encarnados, es decir, que revelen la participación del sujeto en el proceso de investigación, análisis, producción y confrontación de los saberes obtenidos.

LA ENCARNACIÓN DE SABERES Y SUJETOS EN EL CINE-ENSAYO

La noción de *encarnar* más que encontrarse ligada a la representación, implica asumir la comprensión del mundo desde el involucramiento del sujeto en un conocimiento que se forma de adentro hacia a fuera: interior; así como desde afuera hacia adentro: exterior-alteridad, como relación contradictoria pero necesaria para el ensamblaje de redes que comprenden un conocimiento objetivo.

Ahora bien, se pretende considerar a la objetividad no como universalidad, sino como un *constructo* que va desde la parcialidad hacia la interacción política.



Fotograma extraído del filme *Todo lo sonoro se desvanece en el aire* (Valdez, 2020).

Bengoya Sáez escribe citando a Donna Haraway: “El problema de la objetividad, entonces, no se debe tanto a la necesidad de conocer el mundo en el sentido de explicarlo y, así, dominarlo, como a la necesidad de transformarlo. De ahí que Haraway afirme que: “[e]n las categorías filosóficas tradicionales, se trata quizás más de ética y de política que de epistemología” (Haraway en Sáez, 2017, 97).

Asimismo, la posición subjetiva y la enunciación de pensamientos situados⁵, en el proceso de investigación-realización dentro del cine-ensayo, puede diluir la carga autoral puesto que como método, se desarrolla potencialmente para llevar los saberes y problematizaciones académicas hacia prácticas y diálogos con los receptores practicantes del cine-ensayo lo que se configuraría en una forma de interacción política.

⁵ Como referencia al conocimiento situado de Donna Haraway podemos citar a Begonya Sáez: “lo que se pone en cuestión aquí no es ya la naturaleza del objeto de conocimiento, sino la implicación del sujeto en el conocimiento mismo, en la medida en que dicho sujeto constituye y es constituido a la par en el proceso de conocimiento, es decir, en la medida en que no es ajeno al mismo” (Sáez, 2017, 95).

La encarnación de saberes y sujetos situados en el cine-ensayo, está asociada con el uso de la voz en *off*, texto en pantalla y presencia corporal del investigador-realizador, lo que marca la objetividad en el resultado de estos procesos es que, la investigación, constitución y problematización de saberes, es visible en la forma fílmica en la yuxtaposición de los materiales audiovisuales y en las relaciones intersubjetivas, dialógicas y colaborativas entre realizador-investigador-filme-espectadores. Citemos nuevamente a Laura Rascaroli:

En la película de ensayo, el enunciador se expresa con mayor frecuencia a través de una narración en *off* y, a veces, también aparece físicamente en el texto; a menudo, aunque no siempre, el ensayista da la voz en *off* y, cuando esto es visible, también toca el cuerpo en pantalla. La visibilidad física del enunciador a través de marcadores del yo del realizador aumenta la impresión de un enunciado en primera persona y su identificación con un sujeto real extratextual: el director. Sin embargo, [algo] con frecuencia tan sencillo [como] la identificación es problematizada intencionalmente por la película de ensayo, en vista de una desacreditación de la autoridad que deja espacio para una estructura retórica más abierta y dialógica (Rascaroli 2017, 35).

442

Elementos como la presencia física o la voz del realizador-investigador en el cine-ensayo, añaden capas de significación en la interacción con los receptores, esto debido a que en el movimiento de ideas y conceptos entre el anudar de imágenes en movimiento, los estímulos sensoriales y de pensamiento se expanden al encuentro con los espectadores. Es decir, la materialidad fílmica que es el medio en el que se conducen y producen conceptos e ideas, interactúa con los receptores de una manera dialógica que, además, interpela al espectador en su percepción sensorio-corporal debido a los estímulos audiovisuales que produce, por lo que el espectador se vuelve partícipe y practicante de la producción de la forma del cine-ensayo.

Con el objetivo de afianzar lo expuesto hasta aquí, me referiré a la idea de Laura Mulvey sobre los filmes teorías, como llamó a su producción fílmica en compañía del también teórico Peter Wollen, en películas como: *Penthesilea* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1977) y *AMY!* (1981). Dice ella:

Tanto Peter como yo estábamos muy emocionados por la oportunidad de transferir las ideas teóricas en las que habíamos estado trabajando en ensayos a una forma visual. Nos inspiraron las posibilidades de lo que eso significaba y dónde nos posicionábamos dentro de los debates de la época (...). El desafío era cómo trabajar dentro de la estética de un contracine, pero también tratar de comenzar a sacar las cosas de, por así decirlo, una pura negatividad para sugerir otros tipos de estrategias y trayectorias estéticas (Mulvey en MacDonald, 1992).

En esta referencia Laura Mulvey toca varios puntos, el primero se refiere a su trabajo de investigación donde, a través del ensayo académico, ella y Wollen⁶ realizaban diálogos y aportaciones dentro de la teoría del cine desde el estudio de sus temas de interés como lo son el feminismo para Mulvey, y el cine experimental y psicoanálisis para ambos. A pesar de que Laura Mulvey opta por llamar filmes teóricos a sus películas, ella apunta que su proceso intermedial del ensayo-académico al medio fílmico, estaba guiado por sus ideas teóricas sobre el lenguaje y análisis fílmico: “Tanto Peter como yo escribíamos sobre el cine desde una perspectiva teórica antes de que imagináramos que haríamos películas nosotros mismos. Sin embargo, nuestra escritura fue ‘ensayística’” (Mulvey, 2017, 315).

443

La razón por la que se puede establecer un vínculo entre el cine-ensayo y la producción fílmica de Mulvey y Wollen, además del proceso intermedial de la escritura ensayística al audiovisual, es el contexto de sus producciones y la influencia que recibieron del cine experimental y del trabajo de Jean Luc Godard quien, como se ha mencionado, se considera uno de los mayores pensadores y promotores de la forma de cine-ensayística.

Recurramos nuevamente a Mulvey: “Me gustaría sugerir aquí que si nuestras ‘películas teóricas’ compartieron las características formales del ensayo, fue, en primera instancia, debido al contexto particular del movimiento de cine experimental de la década de 1970 en el Reino Unido” (Mulvey, 2017, 315).

⁶ Peter Wollen es también conocido por su texto: “Las dos vanguardias’, esta pieza polémica fue un intento de formular una teoría de la práctica experimental en el contexto del creciente debate intelectual sobre el cine como forma de arte y, a pesar de las diversas críticas que recibió a raíz de su publicación, sigue siendo un referente clave para pensar en la intervención material como gesto político” (Knowles, 2020, 54).

Esta influencia del cine experimental proviene de lo que Peter Gidal denominó “película estructural/materialista” en 1976 en “Theory and Definition of Structural/Materialist Film”, trabajo en el que refiere a un grupo de películas y sus realizadores que tienden a la abstracción, a lo no narrativo, y que hacen evidente el uso del dispositivo filmico. Kim Knowles lo explica así:

La noción de película estructural/materialista de Gidal se basó en la descripción de la tendencia estructural de P. Adam Sitney en su estudio del cine de vanguardia estadounidense de 1943 en adelante. Surgido durante la década de 1960 a raíz de las películas de larga duración de Andy Warhol, el filme estructural, sugiere Sitney, “insiste sobre su forma, y el contenido que tiene es mínimo y subsidiario del esquema” (Knowles, 2020, 55).

444

Esta insistencia por la forma del cine estructural/materialista, influiría en Mulvey y Wollen para pensar desde la teoría y su producción académica, prácticas de lo que en su momento ella denominó estética de *contracine*. Es decir, aquellas prácticas que permiten el desarrollo de una forma y contenido que no se vea constreñida al lenguaje dominante institucional.

El rechazo a las formas narrativas e institucionales generó como ya lo vimos reacciones de *negatividad* (o discontinuidad para el cine-ensayo) desde donde se producen elementos para el análisis de un conflicto, en palabras de Mulvey: “Godard hablaba de un regreso a cero. Para Peter y para mí, *Penthesilea* fue nuestro regreso a cero (en esa época la llamaba la película ‘de la tierra arrasada’), una película que negaba los placeres habituales del cine al espectador” (Mulvey en MacDonald, 1992). Los placeres habituales del espectador a los que Mulvey se refiere, son la estrategia narrativa y el montaje basados en la continuidad, también conocida como *raccord*, sin embargo, tanto como en el cine experimental, como en el cine-ensayo, el *contracine* de Mulvey y Wollen utiliza la discontinuidad y yuxtaposición para problematizar pensamientos e ideas, para movilizar al espectador a través de estímulos audiovisuales disonantes ante las expectativas por narrativas convencionales.

Además del cine experimental, la influencia de Godard en Mulvey y Wollen, puede observarse en la práctica de realización cinematográfica con los

medios disponibles como forma meta reflexiva de pensar el cine desde el cine mismo, donde las ideas y conceptos viajan entre los intersticios del montaje. Pensemos que esos nodos que también contienen sonidos e imágenes sirven para transmutar y reflexionar sobre el cine, uno de los temas constantes en la obra de Godard, sobre todo en sus películas de finales de la década de 1960: “*El desprecio* dirigió su atención hacia el ‘doble reflexivo’. Junto con obras representativas de Bergman, Fellini y Antonioni, la película de Godard se distancia de ella misma y se acerca a nosotros, mientras se observa su propio proceso de fabricación” (Elsaesser y Hagener, 2015, 96). Una de las características del cine de Godard es introducir como elemento de discontinuidad la develación técnica de los procesos de un filme dentro de la narrativa para producir relaciones materiales audiovisuales que den forma a sus pensamientos sobre el propio cine. Por su parte, Mulvey nos comenta que...

...Peter se preocupaba cada vez más por las películas radicales de Godard de finales de los sesenta y principios de los setenta, el New American Cinema, los nuevos cines europeos radicales, el Cinema Novo de Brasil, etc., también llegaban al Reino Unido a través de festivales temporadas especiales, etc. Todos estos cines, y quizás Godard, sobre todo, demostraron que se podían hacer películas sobre ideas y representaciones del pensamiento y que la parafernalia de las grandes producciones no era necesaria ni relevante (Mulvey, 2017, 315).

445

Estas reflexiones de Mulvey sobre la realización, nos dan perspectiva para pensar en la articulación en la que las prácticas del cine-ensayo y su estrecha relación con el cine experimental, pueden ser un medio para la expansión y generación de otros materiales de producción teórica a través de la forma-contenido fílmica. El proceso de intermediación entre la producción teórica-académica regularmente expresada por medio de la escritura, el discurso (ponencias, congresos, conferencias, etcétera) y la enseñanza, en diálogo con los procesos de constitución de un filme, deben plantearse desde el vínculo que se desea entablar con los espectadores. Volvamos a Mulvey:

Uno de los objetivos de la película [es...] que la gente debe estar preparada para hacer el mismo esfuerzo y abordar una película de la misma manera que lo haría con un libro. Es un texto, y así como cuando las personas leen un libro están preparadas para seguir leyendo o están preparadas para encontrar dificultades, también deberían hacerlo en una película (Mulvey, 2017, 317).

La realizadora también escribe contra la presupuesta pasividad del pensamiento en los espectadores del cine predominante industrial donde se utilizan múltiples recursos de producción para enfocar la atención en la espectacularidad, sin embargo, aunque esto no implique que el espectador carezca de una relación reflexiva con el filme, para que la película de ensayo pueda funcionar como medio expandido de la teoría en humanidades, debe cuestionar desde la realización sus métodos técnicos y las decisiones estéticas que deben ser visibles en el contenido en función de hacer avanzar los postulados teóricos expuestos hacia el encuentro con el espectador, en las soluciones que Wollen y Mulvey tomaron para sus filmes, ella apunta:

446

Nuestros principios de trabajo indican influencias híbridas, así como un compromiso con una estética de hibridación. Las películas deben ser heterogéneas, divididas en capítulos, compuestas por muy diferentes tipos de material que deben incluir metraje encontrado, dirección directa a la cámara y un primer plano de especificidad media. Las películas tenían que ser híbridas en su citación de otras artes, citando, por ejemplo, artes visuales e incluyendo música, pero también, probablemente lo más importante, incorporando palabras y lenguaje, como imagen y voz. También tenían que incluir algún elemento de narración y actuación (Mulvey, 2017, 317).

Los métodos de Mulvey y Wollen, recuerdan lo propuesto por el cine-ensayo como proceso de intermediación, hibridación y montaje discontinuo entre planos, temporalidades y materiales, en adición a la yuxtaposición de imágenes, voces y sonidos divergentes para generar conflictos que complejicen o encuentren posibles vías de resolución en el proceso dialógico con los espectadores. Sin embargo, con esto no se quiere decir que todo cine-ensayo está generado a partir de teorías o especulaciones filosóficas, pero sí que se

conforma en el montaje de materiales heterogéneos, temporalidades y medios divergentes que generan intersticios por donde las ideas y conceptos se articulan y hacen surgir desde el cine, gestaciones y elucubraciones teóricas, lo que lo convierte en un medio potencial para las prácticas expandidas de la producción teórica en las humanidades, como señala Laura Rascaroli:

La película de ensayo es performativa en la medida en que no presenta su objeto como un dato estable, como evidencia de una verdad, sino como la búsqueda de un objeto, que es él mismo mutante, incompleto y perpetuamente esquivo y, por lo tanto, profundamente incierto y problematizado (2017, 188).

El objeto del cine-ensayo es mutable e inestable porque el cine es un medio de producción teórica y no sólo de difusión, de sumario de hallazgos o confrontaciones académicas, tiene también que ser útil como proceso de transmutación del propio objeto de estudio que involucre activamente al realizador. Al finalizar los procesos, el objeto se verá transformado debido a su transitar y reflexividad añadida por el medio fílmico.

Como muestra de la intermediación entre teoría y forma fílmica, y la manera en la que estos problemas teóricos se transmutan en los procesos de realización es posible referirnos a *Riddles of the Sphinx* (1977). En este filme Mulvey y Wollen exploran la relación de una pequeña con su madre desde un plano doméstico y la entrada de la niña a un plano simbólico⁷ desde el uso del lenguaje del psicoanálisis lacaniano mediante un enfoque feminista. Chris Fennell hace un buen análisis de la cinta⁸:

⁷ “La cuestión de la maternidad también era central. Aquellos de nosotros en el movimiento de mujeres que estábamos interesados en el psicoanálisis y Freud sentimos que sus teorías le daban un vocabulario al tipo de cosas que nos interesaban. Entonces, si sentías que las cuestiones sobre la opresión de las mujeres tenían que ver con la sexualidad, la maternidad, el hogar, la transición del niño fuera del mundo de la madre al mundo de lo que Lacan llamaría el orden simbólico, si creía que esos aspectos de la vida social eran importantes para explorar como un lugar de opresión de las mujeres, entonces el psicoanálisis era realmente la única forma de entrar” (Mulvey en Fennell 2017).

⁸ <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/laura-mulvey-riddles-sphinx> [Consultado el: 22-04-22].

La película está construida en 13 capítulos brechtianos que examinan el papel de la madre en torno al mito del encuentro de Edipo con la Esfinge. Estos van desde tomas experimentales de grano plateado hasta las propias lecturas de Mulvey a la cámara y una serie de tomas panorámicas lentas de 360 grados, que tienen como objetivo romper el patriarcado de la narrativa y desarrollar una nueva relación entre el espectador y el sujeto femenino (Fennell, 2017).

Mulvey y Wollen utilizaron el lenguaje del psicoanálisis para abordar desde una postura crítica y feminista las problemáticas del orden patriarcal respecto a la sexualidad, la maternidad y el trabajo femenino en el hogar y la vida social, para ello, sus intereses teóricos se enlazaron con sus decisiones formales, por ejemplo, la elección de las tomas panorámicas en 360 grados que descolocan el punto de vista fijo del espectador, lo que anula el placer habitual de inicio y fin de una toma secuencial y la continuidad basada en ejes de 180°, en palabras de Mulvey:

448

El movimiento circular de la cámara se terminó por sí solo y una vez más excluyó cualquier cuestión de edición y puso en duda el punto de vista. Y también tenía una especie de elegante resonancia con la feminidad, lo circular, lo cíclico, la claustrofobia, el espacio doméstico. El lenguaje y la relación de las mujeres con el lenguaje patriarcal fue, probablemente, la idea central que atravesó la película (Mulvey en Fennell, 2017).

Simbólicamente la circularidad y la maternidad tienen conexiones en la expresión corporal de la forma del vientre durante la gestación, además, lo cíclico se manifiesta en los problemas que aparecen en el proceso de separación de una madre y su hija al ingresar en el orden simbólico, en adición a ello, las tomas en 360 grados, comunican la posición feminista de no enfocar la cámara en una mujer y no utilizar el zoom para evitar las manifestaciones técnicas del cine que privilegian el placer visual patriarcal objetivando a los cuerpos femeninos a través de la fragmentación, es decir, decisiones que surgen de la negatividad hacia el cine industrial, aspectos que un par de años antes del filme Mulvey había estudiado en su artículo académico: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, (1975).



Fotograma extraído del filme *Todo lo sonoro se desvanece en el aire* (Valdez, 2020).

La intermediación de las teorías de Mulvey desde lo expuesto en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” hacia el cine, en colaboración con Wollen, funciona como expansión de sus pensamientos que generan transmutaciones donde la teoría viaja y se complejiza por el medio fílmico, esto porque el audiovisual propicia otras formas de interacción y diálogo con el espectador. La escritura académica y ensayística, a diferencia de la literatura narrativa es más argumentativa que descriptiva por lo que depende del sensorio aculturado y la memoria de los lectores para atender a un involucramiento sensitivo y corporeizado del texto, al realizar la intermediación del trabajo académico al cine se potencializan las relaciones sensoriales y referencias motoras que propician disposiciones para que los pensamientos puedan ser encarnados por los espectadores, generando un diálogo carnal que se entabla entre el filme y el espectador, como Vivian Sobchack señala: “Es decir, no experimentamos ninguna película sólo a través de nuestros ojos. Vemos, comprendemos y sentimos películas con todo nuestro ser corporal, informado por la historia completa y conocimiento carnal de nuestro sensorio aculturado” (2004, 63).

El medio escrito y oral genera relaciones sensoriales con los receptores del ámbito académico. Sin embargo, la intermediación al audiovisual se construye con el objetivo de generar estímulos sensoriales y de pensamiento a partir de las posibilidades filmicas de encuadre, duración de la toma, montaje, yuxtaposiciones y efectos como la ralentización, sonidos, voz y *flicker* (efecto de parpadeo). En el caso de *Riddles of the Sphinx*, la teoría está en forma metalingüística, más allá del texto, en la presencia de la cámara y las tomas panorámicas en 360°, en adición a la música y las voces. Así lo explica Mulvey:

Cada toma es una panorámica de 360 grados que pone en primer plano y desnaturaliza el trabajo de la cámara. Al mismo tiempo, el motivo del círculo, presente tanto en el trabajo de cámara como en la música de Mike Ratledge, encaja perfectamente con las preocupaciones generales de la película: la naturaleza circular de los problemas relacionados con la maternidad en la sociedad patriarcal (Fennell, 2017).

450

Si bien Laura Mulvey y Peter Wollen hacen una separación de sus filmes teorías con el cine-ensayo, en este caso hay un vínculo entre ambas formas puesto que, en *Riddles of the Sphinx*, persisten elementos ensayísticos como la heterogeneidad de imágenes y aunque la voz reflexiva no está en primera persona, se considera que el ensayo filmico, reflexiona desde una posición situada y entrelazada con los objetos sobre los que cavila.

Aunque puede decirse que no todas las películas de ensayo debaten un objeto histórico específico, me parece que cada película de ensayo reflexiona sobre su relación con su objeto tal como se ve en el tiempo y la historia. El ensayista cinematográfico es siempre a la vez crítico y metahistoriador, cuyo compromiso con un objeto es también un reflejo de la brecha, ya sea cognitiva, temporal, cultural o vivencial, que lo aleja de ese objeto y de cómo puede la película negociar tal brecha. Y porque el ensayista filma en primera persona, ya sea en singular o en plural (Lebow, 2012), su reflexión sobre el objeto histórico también es siempre necesariamente política (Rascaroli, 2017, 189).

En las decisiones respecto a las posiciones de la cámara y la puesta en escena que Mulvey y Wollen tomaron, persiste la presencia de sus reflexiones autorales, no como una postura o voz subjetiva, sino como una negociación colectiva entre sus intereses teóricos y como manifestación de un posicionamiento necesariamente político, por ello los filmes teorías y el cine-ensayo pueden relacionarse.

El ejemplo de *Riddles of the Sphinx* involucra campos como el psicoanálisis, así como estudios feministas y sobre cine, lo cual es una muestra de la potencia interdisciplinaria para las humanidades generada con el medio fílmico. Los estudios sobre cine pueden valerse de sus propios medios para expandir sus teorías y materialidades en prácticas donde los investigadores puedan elaborar filmes reflexivos partiendo de las relaciones que buscan formar con los espectadores, haciéndolos practicantes del cine-ensayo.

Regresemos a Godard mediante una oportuna reflexión de David Oubiña:

Godard explica su proyecto:

Para mí
la gran historia
es la historia del cine
es más grande que las otras
porque se proyecta
(Capítulo 2^a “Seul le cinéma”)

La hipótesis es tan arbitraria como productiva: el cine es la única de las artes que puede contar su historia con sus propios medios (Oubiña, 2003, 17).

451

Por esta razón, el cine es un medio que puede potencializar el proceso interdisciplinario en cuanto a medios proyectivos, de difusión y diálogo. La realización audiovisual implica un entrelazamiento de estímulos sensoriales que propicia en primera instancia, relaciones corporales que conforman pensamientos compartidos desde el filme con los espectadores. Particularmente para los estudios sobre cine, el cine-ensayo sería una forma eminente para articular materialidades heterogéneas como; textos, discursos, fotografías, reemplazo de archivos fílmicos, sonidos, voces, en una continuidad que no dependa de la

temporalidad o de los ejes, sino desde las reflexiones o planteamientos teóricos que *hacen avanzar*⁹ una o varias ideas.

Riddles of the Sphinx es una muestra de cómo los investigadores de las humanidades pueden expandir sus prácticas interdisciplinarias en los procesos de realización audiovisual, hoy en día, los equipos de filmación, edición y exhibición son más asequibles para los académicos, porque la difusión y proyección de los resultados siguen teniendo mayores posibilidades de salida dentro del propio campo. El cine-ensayo por su manufactura, a través de pensamientos y estímulos sensoriales, puede ser una vía que establezca un intercambio encarnado de la investigación académica con los receptores.

Me parece que los centros de producción universitarios podrían implementar estrategias para la generación de prácticas audiovisuales colaborativas e interdisciplinarias, estableciendo disposiciones para que este tipo de experiencias se lleven a cabo y sean valoradas como un medio de producción teórica con validación por los organismos de trabajo académico y así facilitar los encuentros colectivos entre disciplinas humanísticas, tal como Mulvey y Wollen aprovecharon los medios de producción y difusión de la universidad donde trabajaban: “A Peter siempre le interesó el cine de vanguardia de una manera en la que probablemente yo no lo había estado. El profesor que dirigía el departamento en Northwestern planteó un desafío, por así decirlo, a Peter, y dijo: ‘Si estás tan interesado en la vanguardia, aquí hay todo este equipo que puedes usar. ¿Por qué Laura y tú no hacen una película de vanguardia? Así lo hicimos’” (Mulvey en Fennell, 2017).

452

CONCLUSIÓN

El cine-ensayo es una forma interdisciplinar entre cine y teoría, no sólo de las humanidades, sino como potencia de producción para los múltiples campos académicos. El trabajo de las ideas y conceptos a través del medio fílmico

⁹ Subrayado a partir de lecturas de Theodore Adorno.

sucede desde la producción estética, cuando se piensa en la forma que la película tendrá, en la articulación del montaje (imagen y sonido) y la reunión de diversos archivos. En estos procesos intermediales entre la teoría y el audiovisual es donde los conceptos y teorías atraviesan una transmutación, se desarrollan en una forma audiovisual. Por tanto, el cine-ensayo resulta un lugar idóneo para el pensamiento humanista y la expansión del trabajo académico hacia formas de intercomunicación sensibles que interactúen a través de estímulos sensoriales con los receptores, por ello, se puede decir que más que espectadores el cine-ensayo genera practicantes que problematizan y colaboran en el proceso expandido de la formación y desarrollo de conceptos e ideas mediante el medio fílmico.



FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR (2003). "El ensayo como forma" en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 11-34.
- ALTER, NORA (2018). *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York, Columbia University Press.
- BAL, MIEKE (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*, Murcia, Cendac.
- BLAMPIED ANTHONY (2013). "Boleslaw Matuszewski: An unknown Pioneer of cinema" en *Journal of film preservation*, (núm. 8), pp.111-112.
- BRAIDOTTI, ROSSI (2015). *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia*, Buenos Aires, Biblos.
- ELSAESSER THOMAS, HAGENER MALTE (2005). *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- FENNELL CHRIS (2017). *Laura Mulvey remembers shooting avant-garde classic Riddles of the Sphinx*, London, British Film Institute [<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/laura-mulvey-riddles-sphinx>, consultado el: 01-08-2021].
- GIL OLIVO RAMÓN (2019). *Cine y liberación el nuevo cine latinoamericano (1954-1973): fuentes para un lenguaje*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- GODARD JEAN-LUC (2014). *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra.
- KNOWLES KIM, SCHMID MARION, EDITS (2021). *Cinematic Intermediality Theory and Practice*, Edimburgo, Edinburgh University Press Ltd.
- KNOWLES KIM (2019). *Experimental Film and Photochemical Practice*, Suiza, Palgrave Macmillan.
- MACDONALD, SCOTT (1992). *Entrevista con Laura Mulvey* [<http://www.elumiere.net/especiales/mulvey/entrevistamulvey.php>, consultado el: 01-08-2021].
- MULVEY LAURA (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, Oxford, Núm. 16.3 Autumn, pp. 6-18.
- MULVEY, LAURA (2017). "Riddles as essay film" en *Essay on the Essay film*, Nueva York, Columbia University Press, p. 314-321.
- OUBIÑA DAVID (2003). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Buenos Aires, Paidós.
- PROVITINA GUSTAVO (2014). *El cine-ensayo La mirada que piensa*, Buenos Aires, La marca editora.
- RASCAROLI, LAURA (2017). *How The Essay Film Thinks*, New York, Oxford University Press.
- SÁEZ TAJAFUERCE, BEGONYA (2017). "Saberes situados" en *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* (60), Barcelona, Univeritat Autònoma de Barcelona, p. 93-108.
- SOBCHACK VIVIAN (2004). *Carnal Thoughts Embodiment and moving image culture*, Los Angeles: University of California Press.

WEINRICHTER ANTONIO EDIT (2007). *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra, Colección Punto de Vista.

FILMOGRAFÍA

Valdez Puertos Daniel (2020). *Todo lo sonoro se desvanece en el aire*. México [<https://vimeo.com/466465561> s/f].



Es doctor en Historia del Arte con especialidad en cine, maestro en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras y licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Tiene otra licenciatura en Coreografía en Danza Contemporánea y Artes escénicas del ENAT-INBAL. En su formación cuenta con cursos y diplomados en materias de arte, educación artística, comunicación y cultura. Fue bailarín de la Compañía Nacional de Danza Folclórica y del Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández. También fue director artístico y coreógrafo de la compañía de Danza Contemporánea *Ballet Independiente* subsidiada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 1.

LA DANZA en el cine mexicano: una narrativa histórica, plástica y significantes en el cine de cabareteras y rumberas (1946-1954)

J. Alberto Cabañas

457

RESUMEN

La danza en el cine mexicano: una narrativa histórica, plástica y significantes en el cine de cabareteras y rumberas (1946-1954), es un trabajo que estudia la expresión dancística en el cine de cabareteras y rumberas de la época de oro del cine mexicano. El análisis revisa películas de un periodo de auge de un cine dancístico-musical. El estudio se centra, específicamente, en el tratamiento significativo y plástico de la danza y el cuerpo femenino, así como su relevancia en la imagen cinematográfica que aparece como parte de la narrativa y estructuras dramáticas mediante la recurrencia de la danza de raíz afrocaribeña. En este discurso cinematográfico la danza cabaret se aprecia como principio y eje narrativo de los filmes, y como parte de un planteamiento seductor, erótico; a la vez que transgresor y pecaminoso, desde las estructuras dramáticas de los propios filmes.

PALABRAS CLAVE: Cine, danza, cuerpo, narrativa y estructura dramática.

THE DANCE in the Mexican cinema of cabareteras and rumberas. Historical narrative, plastic and signifiers 1946-1954

458

ABSTRACT

This text focuses on the historical narrative, visual language and signifiers of the dancing expressions of cabaret and rumba dancers in the golden age of Mexican cinema of 1946-1954. The text reviews and analyses the forms and narratives of the Mexican movies in a time of heyday for a cinema about dance and musicals. The study focuses specifically on the way the female body was depicted in terms of significance and visual treatment of dance. Emphasis is also placed on the relevance of these kinds of films in the as well as its relevance in the cinematographic image that appeared as part of the narrative and dramatic structure of dance with Afro-Caribbean roots. In this cinematic speech, cabaret dance is appreciated as the principle and narrative axis of the films, and as part of a seductive, erotic approach, both transgressive and sinful, from the dramatic structures of the films themselves.

KEYWORDS: Cinema, dance, body, narrative and dramatic structure.

INTRODUCCIÓN

En este ensayo se revisa el tratamiento plástico y significativo en el que la danza, entendida como arte del movimiento del cuerpo en el espacio, es retomada por el cine como un discurso paralelo a sus estructuras dramáticas y especificidades narrativas. El trabajo considera el significado que la danza toma en el cine de cabareteras y rumberas del México de los años cuarenta y cincuenta del Siglo xx, un cine donde la danza de influencia afrocaribeña contribuyó a la significación dramática de las películas de cabaret en un contexto cultural, económico y político característico de la época. La propuesta de análisis toma como punto de partida la imagen del cuerpo y la danza femenina para analizar diversos significados que el movimiento bailado expone como narrativa sobre la mujer, en estrecho vínculo con la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado. Esto es, estudiamos la representación y la narrativa de la danza en el cine mexicano desde una valoración histórica, plástica y social mediante las figuras de cabareteras y rumberas.

459

Fernando Muñoz describe a las rumberas como mujeres pertenecientes a una conceptualización de género que la cultura popular urbana asoció a la imagen de la mujer en el cine con la idea del trópico exuberante y lo prohibido: “Las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compás del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados: del harem tropical, [al] cabaret que despliega escenografías [o] a sofisticadas casas de prostitución” (Muñoz, 1993, 15).

Un eje del trabajo de la amplia producción del cine de cabareteras es su relación con fuertes signos de abundancia y poder simbolizados en la pantalla grande durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) y que en muchos contextos está considerado como el auge de la llamada modernidad mexicana, que muestra la efervescencia de la vida nocturna en la Ciudad de México desde el ángulo cinematográfico (Fuentes y Rustrían, 1985, 30). Este sexenio se caracterizó también por el desarrollo de la infraestructura urbana y la proliferación de centros nocturnos de varios tipos para todos los gustos

y estratos sociales en la ciudad (Jiménez, 1991, 17-40). En ese marco observamos diversos aspectos de orden político, cultural, urbano, social y económico que coexistieron con el desarrollo de una práctica dancística de estilos y géneros musicales bailados. Aquí se pondrá foco en el origen afrocaribeño que predominó y que enriquece a este cine con un poderoso elemento dancístico-musical.

DANZA, "PECADO", CUERPOS "PÚBLICOS" Y TRANSGRESIÓN

460

Cabe destacar que la danza en el cine responde a significados diversos. En las primeras películas el baile formaba parte del prostíbulo o la casa de citas, como en los casos de *Santa* (1931) de Antonio Moreno, Rosario en *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler y *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard. Lo cierto es que en el periodo que abarca este texto la rumbera baila mucho en los filmes en los que se advierte un cuidado por el cuerpo y la imagen, además de que casi siempre canta porque representa a una vedette. Desde luego que está implícito el sentido de la prostitución, pues se vende por dinero a los hombres, pero en su cuerpo y los ritmos que ejecuta ya se advierte el dominio de la danza en la pantalla grande.

De este cine musical, revisamos los diversos tratamientos que desde la especificidad cinematográfica y su narrativa, se le otorga a la danza; narrativa que desde la configuración de la imagen propone la fragmentación y unicidad del cuerpo en el plano, a través de secuencias y movimientos de cámara, así como de una reconfiguración plástica y dramática del sentido de la danza en el cuadro. El lenguaje cinematográfico organiza a la danza y el cuerpo para resignificarlos desde los diferentes planos propuestos, siempre acordes con la estructura dramática de las diferentes historias y la narrativa dominante. En esta narrativa del cuerpo y la danza en el cine, aspectos como los planos abiertos, hacen aparecer a la mujer como propuesta de cuerpo público en el contexto del cabaret. Así mismo, estos cuerpos bailan y aparecen en acercamientos y movimientos de cámara para ser narrados

y descritos desde la dinámica de los planos medios. Se suma a ello la configuración de la subjetividad de los personajes femeninos por medio de planos cerrados.

El discurso y narrativa de la *seducción* y transgresión de la danza en el cine de rumberas, se tornará, en el terreno de la representación, en el clímax de fortaleza física, psicológica y simbólica de la mujer que baila. Estas especificidades serán contempladas, en términos religiosos, como pecaminosas.

La consideración religiosa en torno al cine se contempla aquí a partir del sugerente Jean Baudrillard y su asociación de *lo maligno*, como “una estrategia del Diablo”, “[un] artificio del mundo llevado al cuerpo, pues la *seducción* no es del orden de la naturaleza sino del artificio, nunca del orden de la energía sino del signo y el ritual. La seducción vela por destruir el orden de Dios aún cuando éste fuese el de la producción o el deseo” (Baudrillard, 1989, 9).

La imagen femenina se expresa como experiencia del deseo masculino desde la configuración de un planteamiento de imágenes de transgresión y artificio en el correlato erótico-seductor en del cine analizado. En este orden: seducción y moral social, la danza queda asociada a todo tipo de desequilibrios entre los que aparece el desamor, la violación, la enfermedad y el engaño como parte de ese discurso perturbador que el cine otorga a sus historias.

El ritmo y danza de origen afroamericano que en la época se asoció con connotaciones pecaminosas por el catolicismo permea la subjetividad del mexicano (Guerra, 1975, 20-22). Se vive en un auge musical y dancístico que en el cine cobra forma con signos y reminiscencias de rituales negros traídos del Caribe, fundamentalmente de Cuba. Mismos que invaden al cuerpo y lo magnifican en la pantalla grande como seductor, erótico, provocativo, libre y libertino, a la vez que “indecente” y “delictivo” desde el uso que se le da en múltiples coreografías y temáticas de cada título.

La irrupción de estos ritmos se aprecia en el mambo, el bolero, la conga y la rumba, que surgen como convergencia de signos históricos, políticos y sociales exhibidos como espejo, reflejo intelectual y estético de la época que le dan a las rumberas un estatus de exotismo. Cabe decir que también hay un estrecho vínculo con elementos árabes y anglosajones.

EL SINCRETISMO TROPICAL DE LA DANZA EN EL CINE DE RUMBERAS

Los prejuicios hacia personajes que desafían las convenciones sociales provienen porque las rumberas se exponen desinhibidas, libres, sin remordimiento o culpa. Asimismo, este cine se conforma de aspectos que tienen una relación difícil con la fe católica y la doble moral de las clases llamadas cultas. La danza expone desde la imagen una lucha encontrada de cuerpo y mente, conducta y emoción, moralidad e inmoralidad, maldad y bonhomía, interrelacionados como un sincretismo que recorre el cuerpo femenino desde su apariencia y piel, hasta la manifestación de actos y expresiones del deseo carnal, así como de gestos en movimiento que se magnifican en la especificidad del lenguaje cinematográfico.

462

La dualidad danza/rito tiene una larga data y en función de su contexto histórico diferentes significados. Cabe destacar que en México, este binomio también refleja sumisiones y subversiones, choques y coaliciones culturales arraigados a los usos y costumbres del cuerpo femenino. Por ejemplo en su texto *La Danza en México durante la época de la Colonia*, Maya Ramos señala que el choque de concepciones del universo indígena y europeo provocará una nueva composición de identidades de lo prohibido que con el mestizaje del México colonial, independiente y moderno cobrará vigencia en las expresiones culturales. El sincretismo quedaba encarnado al cuerpo y, por supuesto, la danza como actividad que privilegia al cuerpo también evidenciará el resultado de ese mestizaje. La danza se convirtió desde entonces en *pecadora* o *evangelizadora*, y el cuerpo en *santo* o *pecador* pues al desaparecer las manifestaciones rituales y emblemáticas, los restos de estas danzas se tornaron en instrumentos privilegiados de la evangelización. La danza se manifestó como asunto de poder y control y como tal los españoles la integraron a su política moral y colonizadora. Las prohibiciones para los indígenas fueron en aumento en la época colonial, las danzas que en un principio fueron evangelizadoras como las “nescuitiles”, comenzaban a desviarse de sus objetivos pues mostraban “grandísimos pecados”, “irricciones vanas”,

“imponderables inconsecuencias”, etcétera. Se trata de danzas que fueron cediendo ante la euforia popular; la resistencia cultural desviaba el sentido evangelizador para provecho propio y las formas de control se convertían en una práctica corporal que desafiaba el poder español y al de la iglesia católica (Ramos, 1979, 44-45).

Otra faceta que tiene eco en este cine son las resonancias culturales de origen pagano en la concepción de las clases altas y conservadoras que también visibilizan el erotismo y la sexualidad. Recalquemos: en la mayoría de los bailes ejecutados por las cabareteras se observa una “tropicalización” caracterizada por la semidesnudez, el vértigo del movimiento corporal y las temáticas de origen negro y ritual, es decir, danzas ajenas a la moral conservadora y católica que causaban incomodidad.

Coplas, congas, danzones, rumbas, mambos y bailes de jazz desbordan en el cine la sensualidad de mujeres y hombres. En estas danzas y sus significados irreverentes, abiertos o metafóricos, la seducción, el erotismo o el autoerotismo se hace presente en la pantalla grande; un autoerotismo que se expresa en gestos bailados de caricias íntimas al propio cuerpo desde las pistas de cabaret.

463

Braudillard menciona a la seducción como una categoría de lo corporal que:

[...N]o se puede interpretar en términos de relaciones psíquicas ni en términos de represión o de inconsciente pues escapa a la rigidez de las estructuras del Psicoanálisis, sino en términos de juego y representación, de desafío y de relaciones duales, así como de estrategias de las apariencias desde lo corporal. Un universo en donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino sino lo que seduce a lo masculino (Baudrillard, 1989, 15).

Con base en este razonamiento la cabaretera que *exhibe* aparece en la representación y narrativa cinematográfica, como la fortaleza y el vigor de la mujer, en forma de un acto de provocación y transgresión moral, cargada de poder y artificio.

Estos son aspectos de la danza en el cine que el género cinematográfico de cabareteras y rumberas pone de relieve en películas como *Noches de perdición*

(1951) de José Díaz Morales, *El sindicato del crimen* (1953) de Juan Orol o *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, entre múltiples títulos de películas en donde la danza es parte fundamental del discurso erótico narrativo.

En *Aventurera*, Elena (Ninón Sevilla) baila diversas coreografías a lo largo del filme, pero hay una en particular en la que simula bailar en un mercado persa. En este montaje los compradores y su clientela se compone de hombres adinerados que son atraídos por Elena con un baile con muchos guiños de autoerotismo o masturbación en los que la bailarina expresa mediante contorciones, caricias propias y relajamiento del rostro, una provocación dancística que parece incitar a la posesión de su cuerpo; una provocación sexual y erótica que invita al “consumo” de la esclava en venta.

UNA CONSTANTE EN LAS CINTAS DE RUMBERAS LA MUJER COMO OBJETO

464

Por lo regular en los filmes de la época la danza queda asociada a la prostitución, violación y pobreza como formas inéditas de la maldad y del desequilibrio social y mental de la mujer que ha caído en desgracia. Historias que el cine lleva a la pantalla con la exposición reiterada del cuerpo seductor, erótico y transgresor. En una primera lectura observamos que casi todas las rumberas llegan al cabaret por haber sido engañadas, violadas, o porque la pobreza y abusos de los hombres no les ofrecieron una mejor opción. La joven es forzada a tomar el camino de la humillación y permanecer al acecho de una clientela masculina que la circunda.

Jean Baudrillard también analiza que la ironía y el juego de la seducción en la mujer se pierden cuando lo femenino se instituye como objeto sexual ante el hombre, incluso cuando la mujer es expuesta para denunciar su opresión. En este sentido señala que “se trata de una eterna artimaña del humanismo de las luces que apunta a liberar al sexo siervo, las razas siervas, las clases siervas en los mismos términos de su servidumbre ¡Que lo femenino se convierta en un sexo de pleno derecho! Absurdo si no se plantea en términos de sexo o en términos de poder” (Baudrillard, 1989, 23).

En la práctica de sus danzas la rumbera es reducida a objeto visual de placer para su clientela. Este cine narra y representa uno de los principios y mecanismos sociales que asocia a la mujer y sus danzas con la *caída* en el bajo mundo. La danza queda así vinculada a la desgracia personal de algunas mujeres y se asocia a recursos de sacrificio y sobrevivencia. La bailarina cabaretera, aparece reducida meramente a cuerpo, objeto de placer y goce del mundo masculino.

A partir del análisis del libro de Bruno Bettelheim, *Blassures symboliques*, Baudrillard escribe que los hombres han erigido su poder y sus instituciones sólo para contrarrestar los poderes originales muy superiores de la mujer, y agrega:

El motor no es la envidia del pene, al contrario son los celos del hombre del poder de fecundación de la mujer. Este privilegio de la mujer es inexplicable, hacía falta inventar a toda costa un orden diferente, social, político, económico masculino, donde este privilegio natural pudiera ser rebajado. En el orden ritual, las prácticas de la apropiación de los signos del sexo opuesto son ampliamente masculinas: escarificaciones, mutilaciones, invaginaciones artificiales, covada... (Baudrillard, 1989, 23).

465

En películas como *Carita de cielo* (1946) de José Díaz Morales, Lupe (Ninón Sevilla) y su hermano “Chilaquiles” son encarcelados por robar. Una vez ahí, se les envía con un doctor, quien pretende estudiar con ellos la “psicología del delincuente”. Sin embargo, para que ambos puedan sobrevivir, ella entra como bailarina a un cabaret (Ramón, 1989, 30). En *Señora tentación* (1947) de José Díaz Morales, Trini es una joven que ingresa en la vida nocturna del baile por su condición de pobreza. En esta cinta melodramática en la que aparece una ciega, Blanca, interpretada por Susana Guízar, hacen acto de presencia la mentira, los amores ocultos y por supuesto la danza en el contexto de un ámbito de prostitución como salida fácil para evadir o sobrellevar la miseria.

Pero regresemos a *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, Elena quiere conseguir un “trabajo decente” pero es engañada por distintos hombres que sólo

la desean, es vendida con mentiras a un cabaret-prostíbulo y después de ser narcotizada y violada, se convierte en la bailarina de más éxito del lugar. En esta cinta se visibilizan en varios grados los nexos entre desgracia personal, familiar, prostitución y danza. Elena es violada y así se convierte en prostituta bailarina exitosa. La violación y las desgracias de Elena quedan expuestas como respuestas lógicas de venganza de la mujer para despertar los instintos bestiales del hombre alcoholizado del centro nocturno. Las agresiones sexuales que sufre Elena por parte de distintos hombres representan un abuso constante, pero también evidencian a lo masculino como algo residual. Veamos cómo explica Baudrillard *lo* masculino:

Es una formación secundaria y frágil, que hay que defender a fuerza de baluartes, de instituciones, de artificios. La fortaleza fálica presenta, en efecto, todos los signos de la fortaleza, es decir, de la debilidad. Subsiste sólo escudándose en una sexualidad manifiesta, en una finalidad del sexo que se agota en la reproducción o en el goce (Baudrillard, 1989, 22).

466

El erotismo que ejecuta Elena en sus danzas evidencia una connotación de venganza sobre su clientela masculina; una suerte de resistencia no exenta de sufrimiento a pesar de que sus bailes son en extremo provocativos y seductores. Lo cierto es que ella es devaluada a prostituta, término que en la narrativa cinematográfica se usará con frecuencia como sinónimo de bailarina. Elena no sólo es devaluada por el hombre que la engañó, sino por todos los hombres que la ven bailar porque en la trama se entiende que ella ha perdido “la preciosa joya” y con ella su valor como mujer honrada, la “honra” que el cristianismo incita a la mujer a conservar; en otras palabras, la virginidad como símbolo del pudor en una especie de matrimonio con el ideal de Dios. En este sentido, la violación expuesta en el filme sugiere el arrebató del bien máspreciado de la mujer ante la sociedad y la moral religiosa.

Se trata de un caso similar al que observamos en *Perdida* (1949) de Fernando A. Rivero, también interpretada por Ninón Sevilla en el papel de Rosario, quien es víctima de todos los hombres que conoce incluso, escribe David Ramón “del caballero y del hombre que la ve con amor platónico” (Ramón, 1989, 56).

Su padraastro la viola y la lanza al camino de la perdición que la hace llegar al prostíbulo cabaret en donde se convierte en bailarina, seductora, erótica y triunfante (Ramón, 1989, 56).

Una vez más la danza muestra la carga sensual y seductora de la intérprete, mostrada en la pantalla para significar al cuerpo desinhibido, después de ser violentado. La mujer también actúa en el cabaret desprendida del pudor que mostraba antes de su violación.

LA DANZA EN EL CINE COMO UN POSIBLE ARTE TRANSGRESOR DE LA ÉPOCA

Pareciera que las desgracias personales sufridas por las cabareteras en este tipo de cine son sublimadas mediante la danza como una respuesta a la pérdida o arrebató de la moral y el pudor, conductas desviadas de los roles sociales vistos como decentes y morales. La incursión de la mujer en la danza aparece como una respuesta que se inscribe en venganza, materia prima del erotismo y la seducción, de la fortaleza y del impulso destructor que adquiere la cabaretera en el clímax de su vigor físico y emotivo. Y aunque la interpretación de los bailes nunca deja de ser excepcional, la danza no suele señalarse en el cine como un modo transgresor de la bailarina.

467

La danza muestra en todo momento un erotismo que transgrede a las leyes divinas y sociales, enmarcadas por la connotación moral y “malsana” relacionada con la prostitución, la enfermedad mental, la desadaptación social y hasta religiosa. En la narrativa cinematográfica a estas cabareteras bailarinas se les otorga una aureola de fortaleza física e intangible desde la práctica atrayente de sus bailes, pues es a través de éstos que se convierten en seductoras profesionales.

Ellas son mujeres que parece han perdido la honra en el contexto público del cine de cabaret, aparecen frívolas y coquetas, por eso bailan semidesnudas, para mostrar su cuerpo en movimiento, están para seducir y ellos ceden ante su poder intangible de perversidad y goce. La clientela, normalmente constituida por hombres, se desdibuja en ensoñaciones húmedas ante las habilidades e

imágenes corporales de placer y goce de las cabareteras bailarinas en cada una de sus coreografías. En esta imagen de adhesión de la danza a la desgracia individual de la mujer, también aparece el desequilibrio mental asociado al baile de la cabaretera. En películas como *Amor de la calle* (1949) de Ernesto Cortázar, *Cabaret Shanghai* (1949) de Juan Orol, *Carne de cabaret* (1939) de Alfonso Patiño Gómez es la danza y la desadaptación social de la mujer la que la lleva a los bajos mundos del cabaret. La danza aparece como un impulso de pasión y deseos desmedidos sobre la cabaretera y subraya con precisión el desarrollo melodramático del cuerpo en la narración de la historia fílmica.

George Bataille, por ejemplo, asocia el *erotismo* a la *transgresión* y escribe que esta última “no tiene nada que ver con la vida animal; más bien abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, pero, esos límites, ella los preserva. En este sentido, la *transgresión* excede sin destruirlo un mundo profano, del cual el erotismo es complemento” (Bataille, 2002, 70).

468 Una variante de estos filmes proviene de *Aventura en Río*, (1952) de Alberto Gout. En esta cinta el erotismo, la seducción y la danza se vinculan a la enfermedad, concretamente a una de carácter mental: la amnesia. A lo largo de la película el personaje amnésico, Alicia, una vez más interpretado por Ninón Sevilla queda exonerado de todo erotismo y deseo consciente porque pierde la memoria. Sin embargo, fuera de la monotonía del matrimonio Alicia se convierte en Nelly, una prostituta perversa, ambiciosa, fuertemente erótica, bella y sin preocupaciones; quien pierde su identidad para dedicarse a los placeres del cuerpo en los bajos mundos del cabaret.

Río de Janeiro transforma a la dama de clase alta Alicia, en Nelly, la antítesis de la privación sensorial que le impone la vida social a la cual pertenece. Una vida convencional y moral llevada al control de sus instintos y sus comportamientos, a través de normas y códigos de conducta. En este contexto, el entorno urbano y la clase social de Alicia aparecen como una contradicción en la nueva vida de Nelly. El cabaret y todo lo que la protagonista hace dentro de él: venderse, alcoholizarse, prostituirse y bailar se transforma en espacio de liberación sensorial y vida física en donde el cuerpo despierta sus instintos más oscuros y profundos desde la exposición reiterada de números bailados con estilos compulsivos de origen afrocaribeño.

La advertencia entre el *bien* y el *mal* se enmarca desde el inicio de la cinta con letras blancas, grandes y gruesas sobre un fondo oscuro, vale la pena destacar el siguiente enunciado que el director retomó de Víctor Hugo: “En la vida el ser humano está rodeado de dos instintos, el instinto bueno y el instinto malo”. Con estas palabras se representan los polos en conflicto del personaje atenuados por la amnesia. Uno de ellos desde luego es Nelly la misma mujer que bajo los efectos del olvido vive una aventura de asesinatos, robos, delincuencia, que encuadran el erotismo y la seducción como parte de su padecimiento a través de la desinhibición del cuerpo en su conducta perversa, así como en cada una de sus danzas de inminentes características sexuales.

La advertencia tipográfica con la que inicia *Aventura en Río* prefigura la dicotomía de la doble moral a la que nos referíamos al inicio del trabajo, los dos “instintos”, el de Alicia y Nelly, el descenso de la mujer de clase alta a la baja, la moralidad y lo inmoral, el cuerpo vertical y el horizontal. La angustia moral y social de la clase con recursos a la que pertenece Alicia tiene su contraparte pulsional en los bajos fondos en los que Nelly vive una vida de sexualidad y ligereza.

469

En *Aventura en Río* la transposición de la subjetividad perversa y dramática también se aprecia en los atuendos en los que destaca el uso recurrente de plumas en la vestimenta de las bailarinas. Las plumas como investidura femenina también nos ofrecen mensajes en dos direcciones. El plumaje negro evoca la perversidad nocturna, las plumas claras rememoran imágenes sobre la dimensión del vuelo y la claridad de la luz.

OTRAS ASOCIACIONES DE LA DANZA EN EL CINE DE RUMBERAS

La asociación del cuerpo, la danza y los atuendos con plumajes también la observamos en películas como *Conozco a los dos* (1948) de Gilberto Martínez Solares, donde Amalia Aguilar porta en sus bailes un gran tocado de plumas blancas, atavío que armoniza con su belleza y esbeltez que se aprecia en su torso desnudo y estilizado por el ejercicio de la danza, que contrasta con el significado del cabaret y la cabaretera como mujer “mala.”

En la cinta *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta, prácticamente todas las bailarinas que aparecen en la coreografía con la cabaretera salen con tocados de plumas blancas, semidesnudas y con actitudes graciosas y provocativas en sus bailes, como evocando al ave en celo. En *Pervertida* (1945) de José Díaz Morales, la cabaretera Amalia Aguilar muestra, como parte de su vestimenta un tocado de plumas blancas que le adornan la cabeza y el cuerpo en general, a la vez de darle un toque de inmaterialidad y belleza celestial a sus piernas descubiertas y su torso blanquecino y desnudo.

470 Para los años cuarenta la danza tropical y su simbología llevada al atuendo de las rumberas ha invadido la urbe citadina con los ritmos afrocaribeños y su imaginería tropical procedentes de sociedades de origen africano como Haití, Cuba y sus resonancias desde el África profunda. Una imaginería y plástica afrocaribeña en la que el exotismo del trópico tiene que ver siempre con la naturaleza, deidades relacionadas con aves o sencillamente con la belleza y el colorido de las plumas de todo tipo provenientes del mundo mágico y la ritualidad africana. Esta simbología llevada al cuerpo y la danza en el cine de rumberas se puede observar en cintas como *La mujer del puerto* (1949) de Emilio Gómez Muriel, *La diosa de Tahití* (1952) o la cinta *Cabaret Shanghai* (1949) ambas de Juan Orol, *La reina del mambo* (1950) de Ramón Pereda, entre otros filmes del género y la época.

Las protagonistas de esta cinematografía recrean la imagen de mujeres criollas con rasgos, actitudes e incluso fisonomías vinculadas con el trópico: cuerpos voluptuosos, de piernas, caderas y muslos firmes, cinturas por lo regular muy esbeltas, que le permiten al público observar el ideal de cuerpo femenino de esas latitudes así como sus maneras de moverse.

MARIO PRAZ: LAS RUMBERAS Y OTROS SINCRETISMOS

Esta música y danza contrasta con la cabaretera de influencia norteamericana o europea que el cine deja ver como parte de su estructura dramática para significar lo mismo clases sociales que el triunfo de la cabaretera bailarina en

grandes escenarios (Guerra, 1975, 20). En este contexto de influencias y asimilaciones de lo externo y lo propio, el cuerpo y la danza proporcionan otro tipo de energías sincréticas.

Adiestramiento y control de las poses, buena alimentación y evidente buen gusto en la vestimenta que, como en los géneros musicales estadounidenses, hacen que el cuerpo de la actriz no pase inadvertido en la pantalla. En la imagen, la rumbera se constituye en modelo corpóreo de sensualidad, erotismo y seducción. Al respecto, dice Mallarmé, citado por Mario Praz en su texto *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: “El exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual” en donde, según comentan Gautier y Flaubert, se funde y transforma el sueño de las féminas en un clima de antigüedad bárbara y, agrega, donde los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles imaginaciones asumen formas concretas. En este sentido Praz escribe sobre *Cécily*, la diabólica criolla de las narraciones de París, como una mujer “carnosa, esbelta a la vez vigorosa y ágil como pantera, [que] era el modelo encarnado de la sensualidad ardiente que sólo se enciende en los fuegos de los trópicos [...] Todos han oído hablar de estas jóvenes de color, por así decirlo, mortales para los europeos: esos vampiros encantadores que embriagando a su víctima con una terrible seducción [le] absorben hasta la última gota de oro y sangre” (Praz, 1996, 365-371).

471

El *exotismo* dancístico y corpóreo de la cabaretera bailarina, como sugiere Mario Praz, aparece en convergencia con signos nutridos por las culturas negra, indígena y europea. Se trata de un peculiar *exotismo* que se propala en la cultura de masas de las clases medias y bajas, en interacción con el proceso histórico abarcado en nuestro texto.

La articulación de elementos cristianos, folclóricos y extranjeros a través de la danza convierte a la mujer nocturna en un ser exótico. Así, la danza del cabaret genera un lenguaje corporal que reacciona al momento cultural de la modernidad mexicana. Con su presencia fílmica las bailarinas imaginan y le dan cuerpo y movimiento al pasado remoto de reminiscencias africanas, articulándolo con lo novedoso y moderno de la época; la danza sintetiza una suerte de felicidad duradera de los sentidos humanos desde las pantallas de cine.

El *exotismo* expuesto se inscribe en la encarnación abierta del deseo como impulsos primarios de vida. Nuevamente en consonancia con Mario Praz, asistimos a una especie de ideal corpóreo dionisiaco o neoplatónico como ya lo intuía Nietzsche también (Praz, 1996, 370) una idea de cuerpo sensual que somete la mirada masculina a un tipo de religiosidad carnal, y que toma el cuerpo de la rumbera, su belleza y dinamismo como templo y ensoñación.

En este sentido, la rumbera de nuestra filmografía suministra con su imagen corporal el almacén visual de la historia y la mitología del mexicano; establece el marco erótico narrativo que enlaza concepciones y representaciones que sobresalen a través de su narrativa corporal. El *exotismo* de la cabaretera, siguiendo a Praz, alude constantemente al cuerpo como base sensual de su existencia (Praz, 1996, 370-372). Mientras los fundamentos de la cultura católica tienden a la negación del cuerpo a través del misticismo, el *exotismo* de la cabaretera del cine mexicano tiende, por su propia naturaleza física, a la exteriorización sensual y artística a través de la danza. En la rumbera y sus danzas se logra una síntesis de la expresión plástica y motriz del cuerpo con el espacio/tiempo del momento histórico. Podemos decir, junto con Praz, que mientras los códigos morales y civilizadores niegan el mundo de los sentidos, la cabaretera-bailarina los afirma en cada una de sus prácticas dancísticas y actitudes corporales. Ella le confiere a su *expresión cinética*: las dinámicas de su cuerpo y sus sentidos el acto de concreción dancística de una época. Es decir, materializa la historia diacrónica y sincrónica, los mitos y los tiempos de las diversas culturas que convergen en su época desde su movimiento y performática corporal, así como el pensamiento mágico y sus concepciones místicas. Todo queda vinculado a la expresión de su cuerpo en la danza y el cine, en donde la *intención motriz*, se transfigura en un modo de constelación y fantasías, sueños y apariencias que pugnan por la realización del deseo a través de las metáforas bailadas y el dinamismo corpóreo.

En la mayoría de las cintas donde las protagonistas bailan contenidos exóticos del trópico, se aprecian rostros y cuerpos exuberantes. Sólo habrá que nombrar los últimos ejemplos para dar cuenta de ello: María Antonieta Pons en *Konga Roja* (1943) de Alejandro Galindo, *Pasiones tormentosas* (1945) de Juan Orol, Meche Barba en *Mujeres de cabaret* (1948) de René Cardona, *El pecado de*

Laura (1948) de Julián Soler, Amalia Aguilar en *Al son del Mambo* (1950) de Chano Urueta, *Delirio tropical* (1951) de Miguel Morayta y *No niego mi pasado* (1951) de Alberto Gout.

CONCLUSIONES

La filmografía revisada nos remite a la exposición de ese *ideal* del cuerpo *exótico* que enmudece al hombre. Un *ideal* sincrético de la cultura dancística afrocaribeña, anglosajona, europea e indígena, que se podría interpretar como racista en contraste con el esquema corporal del mexicano. Ese sincretismo corporal idealizado y expuesto en la pantalla también suele interpretarse como *lecciones de seducción* nutridas del ambiente cultural de la época. En contrasentido del contexto de la teología moral judeocristiana heredada desde siglos atrás, la representación del cuerpo en la danza se basa en la anatomía para proponer un mundo *ideal* y moral desde el placer. En casi todas las cintas se advierte también que el espectáculo de la razón en las clases altas es tedioso y abrumador, lejano a los deseos del cuerpo vigoroso y fantástico. Las protagonistas exhiben un desenfreno corporal a través del baile, un movimiento frenético que se mezcla con la sangre y el vino del mundo violento del cabaret, los impulsos motores de la voluptuosidad en escena y los sentidos ardientes, opuestos a la penitencia, el arrepentimiento y el ayuno cristiano.

En este cine dancístico-musical, la danza se convierte en un yo corpóreo que esconde detrás del pecado social y divino la liberación del cuerpo y la permanencia implacable de la sensualidad femenina, vista esa sensualidad, erotismo y seducción como los únicos y fugaces valores representados por la danza. La performática del cuerpo en movimiento apreciada en los filmes, se contrapone al misticismo cristiano heredado de épocas pasadas.

La danza de las rumberas viene a constituirse en un foco visual intenso, que trasfiere esa carga inmoral a la exhibición más abierta y detallada del cuerpo semidesnudo y en movimiento. Con la danza también se significan valores morales y sociales de la época y las concepciones de la mujer en México,

pues en diversas películas se hace énfasis en los personajes y su libertad en el acto de bailar. En el clímax de su fuerza, la bailarina de cabaret transforma en valores su vigor, su poder de provocación y su belleza idealizada, como principios de voluptuosidad y seducción que emanan de la danza, por lo regular vinculados a ciertos esquemas de maldad o perversión conferidos desde las estructuras dramáticas de cada filme y nos parece que esa dualidad en permanente diálogo/conflicto puede ser un instrumento para enriquecer desde la danza el debate académico sobre la seducción.



FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD JEAN (1989). *De la seducción*, México, Ed, Planeta. Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo.
- BATAILLE, GEORGE (2002). *El Erotismo*, 3ª Ed., España, Ediciones Ensayo Tusquets.
- FUENTES SOLÓRZANO, FERNANDO Y RUSTRIÁN RAMÍREZ (1985). *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo, 1946-52*, Tesis (Licenciatura En Comunicación) México, UNAM.
- GUERRA, RAMIRO (1975). *Eros baila; danza y sexualidad*, La Habana, Ed. Letras Castellanas.
- JIMÉNEZ, ARMANDO (1991). *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*, México, Plaza y Valdés Editores.
- PRAZ, MARIO (1996). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, 1ra Edición Caracas, 1930.
- RAMÓN, DAVID (1989). *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*, México, UNAM.
- RAMOS SMITH, MAYA (1979). *La danza en México en la Época Colonial*, La Habana, Ed. Casa de las Américas.
- Muñoz, Castillo, Fernando (1993). *Las reinas del trópico*, México, Ediciones y Producciones La Galera. Grupo Azabache.



Doctor en Comunicación, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt). Ex consultor de la UNESCO, del Observatorio Europeo del Audiovisual y de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Trabajó junto a Octavio Getino en investigaciones regionales. Junto a él fundó el Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL-FNCL) y el Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA-RECAM). Referente latinoamericano del Observatorio Europeo del Audiovisual. Trabajó en el instituto de cine de Argentina (INCAA) y en el espacio institucional del Mercosur dedicado a las políticas públicas cinematográficas regionales (RECAM). Autor de dos libros, una veintena de capítulos en compilaciones, cuarenta *papers* académicos y artículos en revistas especializadas publicadas en Estados Unidos, Canadá, España, Italia, México, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Cuba, Ecuador y Uruguay.

Cines de América Latina: **POLÍTICAS PÚBLICAS,** producción y mercados (2000-2019)

Roque González Galván

RESUMEN

El presente trabajo de investigación analiza las políticas públicas cinematográficas en América Latina en el marco de las dinámicas de los distintos eslabones de la cadena de valor y del mercado a lo largo de lo que va del siglo XXI, utilizando los conceptos de neofomentismo y fomentismo¹ acuñados por el autor de estas líneas (González, 2015). Se delimita dicho periodo con el fin de analizar años con cierta homogeneidad, anteriores a la pandemia de COVID-19, cuyo confinamiento produjo bruscos descensos en todos los indicadores cinematográficos, los que (a diciembre de 2022) no se recomponen completamente. La hipótesis central de este trabajo plantea que el neofomentismo -políticas gubernamentales de estímulos de fomento al cine y al audiovisual (especialmente, exenciones fiscales) llevadas a cabo desde la década de 1990- no cambió sustancialmente el mapa de concentración del sector cinematográfico ni incrementó de manera importante el consumo nacional de los filmes nacionales en estos territorios ni su circulación internacional.

PALABRAS CLAVE: Cine latinoamericano, políticas cinematográficas, industria cinematográfica, producción cinematográfica, distribución cinematográfica, exhibición cinematográfica.

¹ Este autor acuñó el concepto de “fomentismo” referido al fomento cinematográfico.

Latin American Cinemas: **PUBLIC POLICIES,** Production, and Markets (2000-2019)

478

ABSTRACT

This research paper analyzes cinematographic public policies in Latin America within the framework of the dynamics of the different links in the value chain between 2000 and 2019, using the concepts of fomentism and neo-fomentism coined by the author of these lines (González, 2015). This period is delimited in order to analyze years with a certain homogeneity, prior to the COVID-19 pandemic, whose confinement produced sharp decreases in all cinematographic indicators, which (as of December 2022) have not been completely recomposed. The central hypothesis of this paper is that neo-fomentism -government policies to promote cinema and audiovisuals (especially tax exemptions) carried out since the 1990s- did not substantially change the concentration map of the film sector nor did it increase significantly neither the national consumption of national films in these territories nor their international circulation.

KEYWORDS: Latin American cinema, film policies, film industry, film production, film distribution, film exhibition.

INTRODUCCIÓN

Los bienes culturales, entre ellos, los cinematográficos, son bienes socialmente beneficiosos que deben ser protegidos por los efectos positivos -o “externalidades positivas”- que tienen en la sociedad a partir de su producción y consumo -difusión de valores, reafirmación de identidades, vehículo para la consolidación de la ciudadanía, pluralidad, entre otros-.

Dos de las particularidades de los bienes culturales consisten en tener características de bien público y de ser producidos en sectores muy concentrados. Con respecto a este último aspecto, el Estado tiene el poder de intervenir en el ámbito cultural con el objetivo de aumentar la eficiencia en un sector donde existen fallas de mercado, tal como sucede en toda América Latina: falla en la competencia, niveles de comercialización y consumo sub-óptimos.

479

En efecto, en el sector cinematográfico contemporáneo de los países latinoamericanos -inclusive los que se encuentran más desarrollados- los distintos eslabones no se entrelazan de manera sustentable: la producción local tiene graves problemas para llegar a comercializarse de manera óptima, por lo que los filmes que llegan a estrenarse lo hacen de manera precaria, reduciéndose las posibilidades de una buena carrera comercial y, por ende, de la recuperación de la inversión.

Esta falla de mercado se explica, en primera instancia, por la concentración en todos los eslabones de la cadena de valor y por la consecuente falla en la competencia.

A su vez, otra de las razones en la falla de mercado para el cine se debe al requerimiento de grandes inversiones en cada uno de los eslabones de la cadena de valor.

Es en este contexto que los Estados nacionales intervinieron, e intervienen, en el sector cinematográfico en gran parte del mundo -intervención que, a su vez, es considerada una “falla de mercado” desde el punto de vista económico.

POLÍTICAS PÚBLICAS, FOMENTO Y NEOFOMENTISMO

Las distintas medidas de apoyo a la actividad cinematográfica fueron -y son- muy importantes para mantener la producción cinematográfica en América Latina y en los distintos países que realizan cine, en un contexto de creciente e intensa competencia global -con las *majors* hollywoodenses como protagonistas.

Las medidas más frecuentes de fomento al sector cinematográfico se dan a la producción, aunque también existen -pero en mucha menor medida- apoyos a la preproducción, a la posproducción, a la distribución y a la exhibición, ayudas que no son homogéneas y varían entre la regulación, el mecenazgo y la promoción.

480

Estas ayudas se basan en variados sistemas, principalmente constituidos por operaciones no reintegrables, como subsidios, adelantos sobre ingresos de taquilla y subvenciones de distintos tipos. En América Latina la mayor parte de las ayudas son selectivas, aunque también existen varias de carácter automático.

Por otro lado, también fueron y son muy utilizadas las políticas fiscales de exención impositiva para estimular la inversión de capitales privados, principalmente, en la producción cinematográfica -aunque también se han aplicado líneas basadas en la renuncia fiscal para fomentar la exhibición y otros eslabones de la cadena de valor-. Se destacan los casos de Gran Bretaña, Canadá y, en América Latina, Brasil -con la sanción de las leyes “Rouanet” (1991) y del Audiovisual (1993)- y, desde 2003, Colombia,² Uruguay, Ecuador y Panamá, entre otros países.

Otras medidas no menos importantes son los sistemas basados en el otorgamiento de créditos “blandos” a la actividad cinematográfica -es decir, con tasas de interés preferenciales-, un sector donde el capital y la banca privada

² A lo largo del texto el lector encontrará una buena cantidad de porcentajes, cifras, resultados y afirmaciones, fruto de toda una experiencia, bagaje e información recabada, construida, analizada y expandida por el autor de estas líneas, quien posee una importante base de datos personal, reunida, construida, analizada y mejorada durante veinte años de experiencia.

son poco propensos a atender las necesidades de la realización cinematográfica -debido al alto riesgo inherente a esta actividad-. Este tipo de ayudas se ofrecen en Francia, España, México, Argentina y Brasil, entre otros países.

En este breve compendio sobre ayudas al sector cinematográfico no puede faltar la “banca cinematográfica”, es decir, experiencias donde el Estado asume el rol de banquero de la actividad cinematográfica. Se destaca la experiencia francesa, la mexicana -entre 1947 y 1979, con el Banco Cinematográfico-, la brasileña -a través de Embrafilme, entre 1969 y 1990- y, en alguna medida, los sistemas español, portorriqueño y colombiano (Getino, 2005) -en estos últimos dos casos, a través de avales dados a los cineastas y productores por parte del Estado-. En Italia sobresalió la experiencia de la Banca Nazionale del Lavoro, con su sección cinematográfica (Harvey, 2005).

Este trabajo entiende como neofomentismo a las políticas cinematográficas contemporáneas llevadas a cabo desde mediados de la década de 1990 en Argentina, Brasil y México, aplicadas luego del desmantelamiento que -a lo largo de la década de 1990- hicieran sus respectivos Estados de las distintas ayudas oficiales al fomento productivo -por ejemplo, al cine- mayormente entre las décadas de 1940 y 1980.

Estas políticas públicas cinematográficas fueron, principalmente, la reforma de la ley de cine en Argentina, que entró en vigencia en 1995; la aprobación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), en México, en 1997 -sumada a la reforma de la ley de cine de este país, realizada en 1998-, y la creación de la Agencia Nacional de Cine en Brasil, en 2001 -amén de la puesta en funcionamiento del Fondo Sectorial, en 2007.

Cabe destacar que en el resto de los países latinoamericanos a lo largo de la década de 2000 se sancionaron legislaciones nacionales de fomento a la actividad cinematográfica que, hasta el momento, no habían existido en ningún período de su historia -Chile, Colombia, Ecuador, Uruguay, Panamá, Nicaragua y República Dominicana son algunos ejemplos.

Esta investigación nombra al período antedicho como neofomentismo en contraposición al fomentismo. El autor incorpora en este último concepto al período de las llamadas “épocas de oro” de determinadas cinematografías latinoamericanas -México, Brasil y Argentina-, donde las políticas públicas

cinematográficas fueron muy activas y tuvieron protagonismo en todos los eslabones de la cadena de valor del sector, y que resultaron fundamentales para coadyuvar a las mejores épocas jamás vividas por sus cines nacionales -en los casos de México y Brasil- (González, 2015).

El presente trabajo busca marcar la diferencia entre los distintos mecanismos y prácticas de fomento estatal realizados a lo largo del siglo xx en América Latina -especialmente, en Argentina, Brasil y México- entre las décadas de 1940 y 1980, y las medidas tomadas en estos países entre finales de la década de 1990 y la década de 2000.

México fue el único país latinoamericano donde el Estado tomó una posición firme y determinada a favor del fomento de su cinematografía, llegando a abarcar todos los eslabones de la cadena de valor durante varias décadas -especialmente, entre 1942 y 1979-. Brasil también tuvo a su Estado apoyando firmemente al sector cinematográfico, involucrándose en todos los eslabones -especialmente, durante la década de 1970-. A su vez, Argentina tiene una tradición de apoyo estatal al cine, aunque nunca alcanzó los niveles de los casos mexicano y brasileño, preponderando siempre la producción.

482

Estas políticas son el germen de lo que este trabajo entiende por fomentismo, y a las que Octavio Getino llama “política nacionalista de proteccionismo industrial” (Getino, 2005, 141) y “gestión industrial integrada” -en este último caso, refiriéndose al fomento del Estado mexicano a favor de su cinematografía:

La experiencia desarrollada por el Estado mexicano en materia de gestión industrial integrada de la industria cinematográfica (producción, distribución, exhibición, preservación, capacitación) fue, durante varias décadas, la única de ese carácter en América Latina, y también entre los países de sistema capitalista (Getino, en García Canclini, 2006, 180).

En este sentido, Getino agrega:

La gestión estatal en materia de promoción y fomento al sector de la comercialización, allí donde se implementó, tuvo una importancia sustancial para el

desarrollo del cine y la cultura -además de la economía- nacional (Getino, en García Canclini, 2006, 199).

Enrique Sánchez Ruiz denomina “políticas activas” a este tipo de gestión estatal (2006: 21), al igual que la investigadora brasileña Hadija Chalupe, refiriéndose en este último caso a Embrafilme y su papel “empresario” volcado “principalmente a las actividades de coproducción y distribución de las obras cinematográficas brasileñas” (2010, 48).³

El experto Edwin Harvey -en su investigación sobre distintos regímenes de fomento en América Latina, América del Norte y Europa (2005)- concluye que la principal característica de un “Estado protector” es la instauración de la cuota de pantalla -refiriéndose tanto a los casos latinoamericanos más salientes donde se ha aplicado (Brasil, México y Argentina) como al de países como Francia, Inglaterra, España y Corea del Sur, entre otros.

Al igual que Chalupe, Harvey también denomina “empresario” al Estado mexicano en las “épocas de oro” de su cine:

El caso de México ha sido único en el sentido de un Estado que durante años ha intervenido directamente como empresario en todas las ramas de la economía del cine, por intermedio del Banco Nacional Cinematográfico y sus filiales (Harvey, 2005, 97).

Para Brasil, Chalupe estructura a través de tres principales variables las características salientes de Embrafilme, el caso más importante de fomento estatal cinematográfico en la historia de ese país:

La primera es la interferencia directa del Estado en la producción, a partir de la elección de los filmes que serían coproducidos por el Estado; la segunda es la verticalización de la cadena económica cinematográfica, actuando como productora,

³ Traducción propia.

distribuidora y exhibidora; y la tercera (...) es la participación patrimonial en la recaudación de cada filme (Chalupe, 2010, 51).⁴

Por su parte, Gustavo Dahl, realizador, periodista, escritor y primer director de la Agencia Nacional de Cine (Ancine), entiende que la “época de oro” de Embrafilme se enmarca en un “desarrollo geiseliano”, haciendo referencia al presidente Ernesto Geisel -que gobernó entre 1974 y 1979, en el período dictatorial que se instauró en Brasil entre 1964 y 1985-, período que se caracterizó por reforzar las políticas “desenvolvimentistas” (desarrollistas) impulsadas por la dictadura.

En el plano cinematográfico Dahl define el “desarrollo geiseliano” a partir de tres indicadores: la conformación de la empresa estatal de cine (Embrafilme), la adopción de una función reguladora adoptada por esta empresa desde mediados de la década de 1970 -Embrafilme había sido creada en 1969- y el reforzamiento de la cuota de pantalla (Dahl, 2010,103).

484 Argentina posee el instituto de cine con un funcionamiento ininterrumpido más antiguo de América Latina, además de una ley de cine con características básicas similares a la legislación francesa de fomento cinematográfico y que, a través de modificaciones, viene fomentando al cine nacional desde hace casi medio siglo. Sin embargo, Argentina nunca tuvo experiencias de un Estado interviniendo de manera tan directa y determinante en todos los eslabones del sector cinematográfico como sucedió en México -principalmente- y en Brasil.

En contraposición a estos casos de intervención directa del Estado en las políticas públicas cinematográficas, en las épocas contemporáneas -década de 1990 hasta la actualidad- encontramos lo que el presente trabajo llama neofomentismo, es decir, políticas públicas cinematográficas surgidas en América Latina a partir de la década de 1990, especialmente en Argentina, México y Brasil -luego del desmonte neoliberal de las políticas públicas cinematográficas fomentistas-, a partir de la presión del sector cinematográfico, pero con

⁴ Traducción propia.

escasas normativas de fomento, las que son muy distintas a las que constituyeron aquel fuerte intervencionismo estatal de las “épocas de oro” en los tres países latinoamericanos antedichos.

El investigador mexicano Rodrigo Gómez habla de “re-regulación” y de “neo-regulación” en un marco temporal similar al neofomentismo, pero desde una óptica distinta a la del presente trabajo: el autor se refiere con estos términos a la apertura privatista que tuvo lugar entre finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990 con respecto a las políticas estatistas de comunicación en Europa y Estados Unidos (“re-regulación”), América Latina y el resto del mundo (“neo-regulación”) (Gómez, 2006, 37-38).

El trabajo inscribe al neofomentismo en la tendencia privatizadora y de apertura de mercado descripta por Gómez, pero también en los intentos estatales para retomar la iniciativa en cuanto apoyo a sectores productivos -en este caso, el cine-, pero con acciones tímidas, que dejan la iniciativa al sector privado.

El investigador Vincent Mosco plantea cuatro instancias en las que actúa la regulación estatal: la comercialización -cuando el Estado establece servicios públicos, tanto en el correo como en los canales de televisión-, la privatización -cuando el Estado comienza a flexibilizar la normativa de la instancia anterior, dando posibilidades a la entrada a agentes privados-, la liberalización -cuando el Estado abre totalmente el mercado a las empresas y a la lógica de la competencia capitalista y el lucro- y la internacionalización -cuando las decisiones estatales comienzan a vincularse en instancias supranacionales de decisión gubernamental (Mosco, 2010, 177-178).

De acuerdo a esta clasificación, Gómez enmarca a la “neoregulación” en la etapa de “privatización”, en términos de Mosco -es decir, a la flexibilización que, durante las décadas de 1980 y 1990, experimentaron las políticas públicas de comunicación (en el caso del escrito de Gómez, referidas a las políticas europeas de comunicación de servicio público, que habían sido puestas en pleno funcionamiento a partir de mediados del siglo xx).

A su vez, Gómez habla de “re-regulación” para el caso mexicano, diferenciándolo del caso europeo en el sentido de que en el Viejo Continente la flexibilización de las políticas de comunicación de servicio público acaecida entre las décadas de 1980 y de 1990 no eliminó la normativa, sino que la modificó

para dar paso a una incipiente privatización, mientras que en el caso mexicano de la cinematografía directamente se eliminó la ley que rigió al sector durante más de cuarenta años para, unos pocos años después, instaurar otra -por presión del sector-, aunque mucho más laxa en términos de protección y fomento estatal, totalmente proclive a la libre competencia y favorable a la concentración y a la “liberalización”, en términos de Mosco.

El neofomentismo se acerca más a la “re-regulación” de Gómez y, sobre todo, al Estado “gestor”, “pasivo” del que habla Hadija Chalupe, refiriéndose a la Agencia Nacional de Cine brasileña (Ancine) nacida en 2001:

[Es un] Estado gestor porque deja de actuar directamente en el mercado cinematográfico brasileño, por medio de su empresa estatal, para asumir la forma de un órgano responsable por la mediación, regulación y fiscalización de los agentes que actúan en el mercado nacional (2010, 21).⁵

486 Chalupe habla de un Estado que en lugar de ejecutar, intermedia; que en lugar de actuar, intermedia y administra, en una lógica más gerencial que de intervención (Chalupe, 2010, 47).

MARCO CONCEPTUAL Y TÉORICO DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

Esta investigación aborda la problemática referida a las políticas públicas cinematográficas, teniendo en cuenta las relaciones de poder que se expresan en el sistema de producción y comercialización del sector cinematográfico.

Para ello, este trabajo se enmarca en las formulaciones teóricas realizadas por la Economía política de la comunicación y la cultura (EPCC).

La EPCC estudia el rol del poder en la producción, en la distribución -especialmente, en este punto (Pendakur, 1990, 2003; Balio, 1993; Curtin, 2011;

⁵ Traducción propia.

Wasko, 2011; Harris, 2018; Cabral, 2020)-. Esta corriente también investiga el intercambio de la comunicación mediada, analizando las relaciones sociales, las estructuras del poder, el proceso por el cual los mensajes se transforman en mercancías y las relaciones entre producción material y producción intelectual. A nivel más básico, la EPCC estudia la manera en que la comunicación y la cultura forman parte del proceso de acumulación de capital, de la estratificación y las desigualdades de clases y de las relaciones entre los centros de poder político y los centros de poder económico (Guback, 1980; Pendakur, 1990; Miller, 2004; Getino, 2005; Sánchez, 2006; Mosco, 2018; Wasko, 2003, 2020).

Estos procesos afectan no sólo al campo de la comunicación sino de la economía política a nivel global, en vista del incremento en la importación de productos mediáticos y del crecimiento de los conglomerados multimediáticos transnacionales -que poseen cada vez mayor control sobre los sistemas de comunicación- (Miller, 2004; Vaughan, 2011; Mosco, 2018; Wasko, 1994, 2003, 2005, 2020). Así, la investigación de este campo atraviesa distintas corporaciones nacionales y multinacionales (empresarias, institucionales, sindicales), organismos gubernamentales y formaciones de clase presentes en los poderes locales y globales.

La economía política debe ser una herramienta que colabore en la praxis de la investigación científica (Mosco, 2009, 2018; Wasko, 2020). Así, busca poner en cuestión la eficiencia de los mercados, la libre competencia, la globalización, entre otras (Guback, 1980; Wasko, 2005, 2020). En el caso del presente trabajo, la economía política sitúa al sector del cine como parte de la industria de la comunicación y de las desiguales relaciones sociales y políticas, tal como plantean algunos autores (Wasko, 2005; Mosco, 2018).

Por otra parte, este artículo analiza las consecuencias políticas, económicas, ideológicas y culturales que se derivan de los procesos antedichos, no sólo describiendo el estado de la industria del cine y de sus políticas públicas, sino también analizando las estructuras de poder en el marco de la sociedad capitalista contemporánea en las que se inserta este sector, a través del estudio del predominio oligopólico de las *majors* de Hollywood, tal como lo hicieron distintas investigaciones de la economía política (McMurria, 2007; Vaughan, 2011; Wasko, 2003, 2020).

Otro tema que se trabaja en la presente investigación es la participación del gobierno estadounidense en la construcción y el sostenimiento del oligopolio mediático (Guback, 1980; Vaughan, 2011; Wasko, 1994, 2003, 2020), además de las consecuencias de ese predominio para las cinematografías de distintos países a nivel global y de las acciones tomadas por esos países para hacer frente a esa situación (Guback, 1980; Pendakur, 1990; Sánchez, 1992, 2000, 2001, 2006; O' Regan, 1996; Trejo, 2009; Curtin, 2011; McKenzie & Walls, 2013; Su, 2014; Meloni et al., 2015; Messerlin & Parc 2017; Collins et al., 2019; Kostovska, 2020).

488 En lo que hace concretamente a la industria internacional del cine, ésta se haya controlada -a excepción de China y la India- por un reducido número de grandes multinacionales, las que, a su vez, son las mismas empresas que actúan en el terreno de la comunicación y los medios, elaborando continuamente sinergias que atraviesan las distintas ventanas de exhibición, los eslabones de la cadena audiovisual -desde la producción hasta el marketing- y sus compañías conglomeradas -de audiovisual, gráfica, mercadeo, conciertos y/o presentaciones, etcétera- (Pendakur, 2003; Miller, 2004; Getino, 2005; Sánchez, 2006; Vaughan, 2011; Mosco, 2018; Wasko, 1994, 2003, 2005, 2020).

En este sentido, observar la expansión del cine a nivel mundial -sobre todo, de Hollywood-⁶ es observar la evolución contemporánea de la globalización (Mosco, 2018; Wasko, 2005, 2020).

Según la economía política del cine -y según postula el presente trabajo- las películas son mercancías producidas y distribuidas dentro de una estructura industrial capitalista, tal como plantean distintas investigaciones (Guback, 1980; Pendakur, 1990; Wasko, 1982, 1994, 2003, 2011, 2020). Esa estructura capitalista también se encuentra concentrada, con una asimétrica división internacional del trabajo audiovisual (Miller y Yúdice, 2004, se refieren a la "nueva división internacional del trabajo cultural"), en el marco de relaciones de poder dentro del sistema cultural y político, con el agregado de que el cine

⁶ Desde mediados de la década de 1910 ya se vislumbraban técnicas de comercialización globales, con decidido apoyo gubernamental (Guback, 1980).

es a la vez producto y servicio intangible (Pendakur, 1990), importante no sólo por su valor de cambio sino por su valor cultural -en cuanto elemento trascendente en la constitución de la identidad y la cultura de los pueblos (Pendakur, 2003; Getino, 1987, 2005; García, 2004; Wasko, 2020)-.

SEGUNDA PARTE

POLÍTICAS PÚBLICAS CINEMATOGRÁFICAS

Desde hace treinta años, en pleno periodo neoliberal, las políticas públicas cinematográficas en América Latina se focalizan casi exclusivamente en la producción. La comercialización, distribución, exhibición, el consumo y la convergencia audiovisual están prácticamente ausentes de las políticas culturales enfocadas en el cine.

489

El “neofomentismo” -estímulos gubernamentales de fomento al cine y al audiovisual engendrados desde la década de 1990 en adelante- es una reparación al neoliberalismo más ortodoxo -aquel que desmanteló las ayudas públicas a este y otros sectores productivos- (González, 2021). Sin embargo, el neofomentismo está lejano al “fomentismo”, participación activa del Estado en la producción, distribución y exhibición cinematográfica entre 1940 y 1980, cuando se produjeron las épocas doradas de dos cinematografías latinoamericanas: la de México y la de Brasil.

El *neofomentismo* permitió incrementar el número de películas en casi toda América Latina, en cantidades como nunca se habían visto. Sin embargo, los flujos de circulación y consumo en torno a la distribución y a la exhibición fueron mínimos: estos dos eslabones vitales de la cadena de valor quedaron prácticamente excluidos de las legislaciones de fomento al cine y al audiovisual (González, 2017).

Durante el *neofomentismo* también se incrementaron los parques de exhibición en América Latina, enmarcados en el concepto estadounidense de multiplex -complejos cinematográficos con un número importante de salas-, mismo que se instaló en todo nuestro subcontinente, especialmente, a partir de la segunda mitad de la década de 1990. En la mayoría de estos países no sólo creció de manera espectacular la cantidad de salas cinematográficas sino también el número de espectadores.

En efecto, la cantidad de cines en la región latinoamericana creció más del doble entre 2000 y 2020: 2.7%. Esta cifra se explica primordialmente por el notable crecimiento del parque exhibidor mexicano que pasó de 2100 pantallas en el año 2000 a 7500 en 2019 (González, 2012, 2017, 2021; Observatorio Europeo del Audiovisual, 2000-2021). Brasil, el otro gran mercado latinoamericano, incrementó 137% el número de sus pantallas. Por su parte, Colombia, que en la última década superó a la Argentina como el tercer parque exhibidor más grande de América Latina -algo impensado décadas atrás-, aumentó en 323% el número de salas entre 2000 y 2019. Argentina, al igual que Uruguay, tiene prácticamente estancada la cantidad de salas de cine desde hace veinte años (González, 2012, 2017, 2021; Observatorio Europeo del Audiovisual, 2000-2021).

490

Sin embargo, a pesar de que creció el número de salas de cine en América Latina no se exhibieron muchos más filmes nacionales, latinoamericanos o que no hayan sido realizados por Hollywood. Tampoco se incrementó la convocatoria de los filmes nacionales o latinoamericanos: al producirse la digitalización de los parques exhibidores -que se consumió mayormente en el período 2008-2015- no se aprovechó la reducción de costos del equipamiento y de las copias -entre otras variables-, no se potenciaron estrategias de comercialización alternativas, ni tampoco los Estados encararon políticas públicas globales, amplias y serias para la digitalización de los cines -especialmente, de los medianos y pequeños exhibidores-. Por el contrario, en términos generales, la digitalización de la exhibición sirvió para reforzar la presencia oligopólica de las multinacionales y grandes empresas de la exhibición cinematográfica -extranjeras o nacionales- en los mercados latinoamericanos.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL APOYO ESTATAL AL CINE Y EL AUDIOVISUAL

La actividad cinematográfica y audiovisual sólo puede llevarse a cabo con el apoyo decidido de los Estados nacionales y/o locales, debido a las cuantiosas inversiones necesarias que este sector requiere, en un contexto de concentración oligopólica de la distribución y la exhibición -principalmente, en manos de las *majors* multinacionales o de grandes empresas asociadas a éstas- y de mercados reducidos -en términos de escala global.

En el *Top 10* de los países con la mayor producción cinematográfica y que poseen altas participaciones de mercado, se observa que ocho de ellos tienen apoyo gubernamental. Con base en análisis realizados a un centenar de países que constituyen la base de datos del Instituto de Estadísticas de la Unesco (González, 2013; Alborno, 2016), se aprecia que los principales países productores de cine -con un alto nivel de producción (80 a 199 largometrajes anuales), o muy alto (200 o más largometrajes)- tienen apoyo de los gobiernos nacionales y/o locales.

Sólo dos de los países con mayor producción y consumos cinematográficos del mundo no cuentan con apoyo estatal al cine: India -el principal productor del mundo- y Japón. En el caso de los Estados Unidos, el sector cinematográfico se beneficia de distintos apoyos gubernamentales -al contrario de lo que afirman muchos detractores del fomento estatal-, tales como subsidios directos -exenciones fiscales, desgravaciones, amortizaciones aceleradas o pagos diferidos- e indirectos -variadas estrategias y presiones políticas y económicas efectuados a países de todo el globo en favor de las empresas estadounidenses (Guback, 1980; Wasko, 2020).

Las medidas de fomento al sector cinematográfico más empleadas se dan a la producción, aunque también existen -pero en mucha menor medida- apoyos a la preproducción, a la posproducción, a la distribución y a la exhibición, entre otras, ayudas que no son homogéneas y varían entre la regulación, la promoción y el mecenazgo (Harvey, 2005; Solot, 2021).

Estos incentivos están compuestos por variados sistemas, principalmente constituidos por operaciones no reintegrables –como adelantos sobre ingresos de taquilla, subsidios y subvenciones de distintos tipos–. En América Latina la mayor parte de las ayudas gubernamentales al cine son selectivas, pero también existen varias de carácter automático.

Por otro lado, desde hace varios años son muy utilizadas las políticas fiscales de exención impositiva para estimular la inversión de capitales privados, principalmente, en la producción cinematográfica, aunque en menor medida se aplicaron también en la exhibición y en otros eslabones de la cadena de valor. Se destacan los casos de Gran Bretaña, Canadá y, en América Latina, Brasil –con la sanción de las leyes “Rouanet” (1991) y del Audiovisual (1993)–, Colombia –cuando, en 2003, se aprobó su ley de cine, que pone mucho énfasis en este tipo de ayudas–, así como también en México y Chile, entre otros países.

492 Otras medidas de fomento las conforman los sistemas basados en el otorgamiento de créditos a la actividad cinematográfica, sector en donde el capital es poco propenso a invertir –debido al alto riesgo propio de esta actividad–. Este tipo de ayudas se ofrecen en Francia, España, Brasil y Argentina, entre otros países.

En este breve resumen sobre ayudas al sector cinematográfico no puede faltar la “banca cinematográfica”, esto es, experiencias en donde el Estado asume el rol de banquero de la actividad cinematográfica mediante líneas reintegrables de créditos, o a través de avales o garantías. Se destaca la experiencia francesa, la mexicana –entre 1947 y 1979–, la brasileña –a través de Embrafilme, entre 1969 y 1990– y, en alguna medida, los sistemas español, colombiano y portorriqueño. En América Latina se destacó la actividad del Banco Cinematográfico de México que perduró durante unos treinta y cinco años, y en Europa descolló la italiana Banca Nazionale del Lavoro con su sección cinematográfica (Harvey, 2005; Solot, 2011).

LA SITUACIÓN ACTUAL EN AMÉRICA LATINA

Durante la primera década del siglo XXI en toda América Latina fueron sancionándose legislaciones nacionales dedicadas al cine, como en Chile, Colombia, Ecuador, Panamá, Uruguay o Nicaragua. Entre fines de la década de 2000 y mediados de la siguiente, casi todos los países centroamericanos, además de República Dominicana, crearon normativas de apoyo al audiovisual (González, 2017). Prácticamente todos los países latinoamericanos poseen legislación nacional de fomento a la cinematografía y al audiovisual,⁷ además de un órgano rector de la actividad y también incentivos financieros para la producción audiovisual.

Técnicamente, en las legislaciones de fomento al cine de América Latina se incluyen todos los eslabones de la cadena productiva, desde el desarrollo hasta la difusión y exhibición. Sin embargo, como se dijo, el peso de estas medidas de fomento está en la producción (González, 2017). En términos generales, estas políticas públicas de fomento al cine se basan en ayudas directas, principalmente, a través de subsidios o créditos blandos (Mastrini, 2014). En algunos países los incentivos también alcanzan otras actividades como la producción y difusión de contenidos televisivos y audiovisuales en general. Por ejemplo, en Chile, Colombia, o la Argentina se lanzaron programas específicos para producir contenidos destinados a la televisión digital; en Brasil se aprobó hace una década una exitosa ley de televisión de paga que obliga a emitir contenido brasileño, buscando fomentar la producción nacional (González, 2014).

En algunos países, las normativas de fomento al cine son financiadas por los propios contribuyentes del país a través de impuestos a las taquillas. Es lo que ocurre de distintas maneras en la Argentina, Uruguay o Venezuela. En otras naciones, los recursos provienen de partidas derivadas del presupuesto nacional (González, 2017).

⁷ En algunos países, como Perú, Bolivia o Venezuela, existen debates al interior del sector para reformular sus respectivas leyes de cine.

Una de las medidas más antiguas de protección y promoción a la producción cinematográfica a nivel mundial es la “cuota de pantalla” en las salas de cine, es decir, la reserva de un tiempo mínimo de programación periódica o anual en los cines de un país, destinado a la exhibición obligatoria de películas nacionales (Harvey, 2005). A pesar de que las legislaciones de distintos países latinoamericanos contemplan la cuota de pantalla, como México o Chile, sólo en la Argentina y en Brasil el Estado federal tiene una posición más activa con respecto a esta medida (González, 2017). En algunos casos, como en la Argentina, Brasil y Chile, la televisión tiene la obligación de programar en sus pantallas cierta cantidad de películas nacionales, aunque muchas veces las empresas privadas hagan caso omiso a esta obligación o la cumplan a medias; sin embargo, en Brasil esta medida sí se cumple, y desde 2012 generó un *boom* de contenidos audiovisuales locales para la televisión de paga (Ribeiro, 2017).

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN AMÉRICA LATINA

Desde hace algunos años en América Latina se producen en promedio alrededor de 700 largometrajes anuales,⁸ un número muy superior al de las décadas anteriores: durante el decenio de 1980 se produjeron, en promedio, 230 largometrajes anuales, y durante la década de 1990, ese promedio bajó a 91 producciones al año (González, 2012).

El fomento gubernamental a la producción cinematográfica que existe en casi toda América Latina ha permitido el aumento en la producción de películas como nunca en el subcontinente; inclusive en países con tradición cinematográfica, como México, Brasil y la Argentina, el número de filmes realizados supera picos que sólo se habían alcanzado décadas atrás.

⁸ Elaboración propia con base en datos de las agencias nacionales de cine y ministerios/secretarías de Cultura de Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Ecuador, Panamá, Costa Rica, República Dominicana, de la publicación *Focus*, de las consultoras Rentrak, Ultracine, de distribuidoras, exhibidoras y de medios especializados.

Similar situación se da a nivel mundial: la producción creció 35.73% entre 2007 y 2019. Los países con el mayor incremento y un mayor volumen de producción para el período antedicho fueron Corea del Sur (304.9%), Italia (164.2%), China (157.9%) y la India (110.1%). Por su parte, en los Estados Unidos prácticamente no hubo variación y la producción se mantuvo en alrededor de 800 largometrajes realizados cada año (González, 2013; Observatorio Europeo del Audiovisual, 2000-2021).

América Latina produjo alrededor de 9000 largometrajes entre los años 2000 y 2019.⁹ Como se mencionó anteriormente, la decidida acción del fomento estatal en la mayoría de los países latinoamericanos se vio reflejada en la cantidad de largometrajes producidos.

Sin embargo, la presencia de los filmes nacionales y latinoamericanos en las pantallas es ínfima: en promedio, 5% para las películas nacionales y 0.5% para los filmes latinoamericanos no nacionales (González, 2017). En este último caso, las películas no nacionales provenientes de nuestro subcontinente son vistas por pocos miles de espectadores de buen nivel económico y educativo -que son quienes suelen concurrir a salas de “cine-arte” (que es en donde se estrenan mayormente estos filmes), es decir, una reducida minoría de la población de la región (González, 2021).

Por otro lado, en América Latina son pocas las productoras fuertes que poseen solvencia para producir regularmente y tener sólidos conocimientos sobre las características de los distintos mercados y los mecanismos de financiamiento, comercialización y coproducción.

Son mayoría los pequeños emprendimientos profesionales con bajo nivel de sostenibilidad a mediano o largo plazo que realizan con mucho esfuerzo alguna producción profesional para luego dejar de existir, por ejemplo, las pseudo “cooperativas” que se constituyen para realizar una cinta y que, en un alto porcentaje, terminan desapareciendo tras la conclusión del trabajo. Sin olvidar a los centenares de personas en los interiores de los países que “filman” historias de manera *amateur*, casi casera, en sus barrios, sus pueblos, mediante sus celulares

⁹ *Idem.*

y editando en modestas computadoras, pero que permanecen totalmente al margen del mercado, tal como sucede en Perú, Brasil, Ecuador, Venezuela e incluso México, en donde desde hace más de un cuarto de siglo se viene produciendo un interesante fenómeno de películas realizadas de manera no profesional, que son vistas por cientos de miles de personas a través de internet -en México este fenómeno fue precedido por el llamado “videohome”-.

Por otro lado, la coproducción internacional se convirtió -particularmente, en los últimos treinta años- en una destacada estrategia para hacer frente a obstáculos como el difícil financiamiento y las dificultades en la comercialización para que los filmes locales trasciendan las fronteras nacionales. En varios países latinoamericanos la coproducción fue fundamental para crear, consolidar, revitalizar y/o fortalecer al sector cinematográfico, tal como sucedió en Bolivia, Ecuador, Uruguay o Panamá, entre otros países, especialmente cuando no contaban con normativa nacional de fomento al cine y al audiovisual, caso de los tres últimos países citados y de la mayoría de las naciones centroamericanas, además de República Dominicana.

496

MERCADOS CINEMATOGRAFICOS EN AMÉRICA LATINA

Si los latinoamericanos -quienes en promedio concurren 0.8 veces al cine al año- tuvieran acceso a una circulación cinematográfica regional óptima y eficiente, podrían, en teoría, escoger entre 650 y 750 filmes latinoamericanos por año. Sin embargo, ello no ocurre: anualmente se estrenan entre 3 y 20 filmes latinoamericanos no nacionales -dependiendo del país-, cuyo público no llega al 1% del total de los espectadores de cine que acuden a las salas cada año.¹⁰

En 2019 se vendieron en América Latina alrededor de 770 millones de entradas -a un promedio de cuatro dólares cada una- para asistir a alguna de las 15,000 salas existentes en el subcontinente durante ese año para elegir entre

¹⁰ *Idem.*

los 210 estrenos que, en promedio, se exhiben anualmente. En el mismo año los mercados latinoamericanos sumaron cerca de 2,500 millones de dólares de recaudación por entradas de cine.¹¹

Más allá de un puñado de filmes con una importante convocatoria que, cada tanto crean un espejismo de “éxito” para los cines locales, la cinematografía latinoamericana continúa teniendo una muy escasa llegada a los públicos, además de poca sustentabilidad. Esta situación no tiene tanto que ver con la cantidad de producciones realizadas sino con la distribución y exhibición. Precisamente, estos dos últimos eslabones de la cadena de valor audiovisual continúan descuidados por los Estados latinoamericanos, como también ocurre en otras regiones del mundo, inclusive en la Unión Europea: a pesar de sus abultados fondos de ayuda, la circulación de obras europeas no nacionales sigue siendo escasa, tanto en términos de películas como de series televisivas y de otros productos audiovisuales (Buquet, 2005; González, 2017; Observatorio Europeo del Audiovisual, 2000-2021).

Entre fines del siglo xx y comienzos del xxi se consolidó la concentración elitista del mercado cinematográfico, que prioriza las ciudades y las zonas de mayor poder adquisitivo, que potencia el incremento constante en las taquillas, pero que genera menor diversidad en las pantallas, desdeñando a la población que sustenta la base de la pirámide social.

En efecto, entre las décadas de 1980 y de 1990 cerró casi la mitad de las salas de cine que había en América Latina (Getino, 2005). La mayoría de ellas se encontraba en los interiores de los países, que es donde históricamente siempre se vio más cine nacional. Actualmente, existen en la región entre 10 y 25 salas de cine por cada millón de habitantes -con excepción de México, con 60 salas-, tres veces menos que hace cuatro décadas (González, 2017; Observatorio Europeo del Audiovisual, 2000-2021).

De esta manera, el incremento de 167% promedio que el parque exhibidor regional mostró en la década de 2000 -empujado por México, Brasil, Colombia y Perú- hay que ubicarlo en un contexto de alta concentración geográfica y

¹¹ *Idem.*

clasista, y del alto costo de las entradas -una sola salida familiar al cine representa alrededor del 10% del ingreso mensual medio latinoamericano.¹²

REFLEXIONES FINALES

En términos generales, la actividad cinematográfica en todo el mundo sólo puede existir por el apoyo gubernamental. En América Latina esta afirmación se refuerza debido a la nula recuperación de los costos a través de la taquilla en sus respectivos mercados nacionales. Esta es la realidad para la enorme mayoría de los filmes nacionales estrenados en nuestro subcontinente. Más aún: solo una minoría de las películas realizadas en países latinoamericanos llegan a estrenarse en una sala comercial. En los mercados internacionales dicha recuperación es prácticamente inexistente: el cine latinoamericano no circula ni en su propia región.

498 Por otra parte, aunque la producción cinematográfica creció como nunca en casi toda América Latina, en lo que va del siglo XXI la distribución y la exhibición siguen siendo los principales obstáculos -aunque no los únicos- que tienen nuestros cines para llegar a su público.

Ante las fallas de mercado -competencia, comercialización, necesidad de grandes inversiones- las políticas públicas cinematográficas intervienen de manera legítima a favor de un bien socialmente valioso como el cine, relevante por sus dimensiones cultural y económica, así como por ser difusor de normas, identidades y valores.

Son variados los factores que distinguen una industria consolidada de una mera política de fomento e incentivos. Para que haya una industria es necesario fortalecer la cadena de valor como un todo, y no solamente fomentar un sinnúmero de producciones sin expectativas de retorno comercial y sustentabilidad productiva. También es necesario pensar en políticas relacionadas con la distribución, la exhibición y la formación de audiencias, entre otros factores.

¹² *Idem.*

El fomentismo, que en América Latina se dio solo en México y en Brasil, supo aprovechar condiciones de posibilidad -mercados cinematográficos importantes y en expansión, altos niveles de asistencia a las salas y penetración popular de los filmes nacionales- para crear “épocas de oro” de sus cinematografías. Gracias a que gobiernos, a que políticas de Estado de los países antedichos, pusieron en práctica políticas de fomento activas para todas sus industrias cinematográficas -principalmente, producción, distribución y exhibición-, los cines locales tuvieron como nunca una gran popularidad en esas naciones -y, en el caso mexicano, el éxito traspasó sus fronteras en estos años dorados-. Pero estas dinámicas se acabaron en la década de 1990.

La presencia del Estado, tanto en el sector cinematográfico como en otros, es decisiva y relevante. El fomentismo generó el mejor ciclo de las cinematografías nacionales -básicamente en México y Brasil-, no sólo por la masividad sino por capacidad productiva, por una importante convocatoria de los filmes nacionales y por buenas condiciones generales para toda la cadena de valor -situación que tiene poco que ver con la época, el tipo de consumo o la tecnología, puesto que esta situación no se dio en casi ninguna otra nación latinoamericana en toda la historia, así como tampoco en la mayoría de los países del mundo.

Aunque el neofomentismo recuperó algo de presencia del Estado en el sector, incrementando de manera importante la suma de largometrajes que se vienen produciendo en los últimos veinte años, no es un Estado con un rol activo y ejecutor sino uno pasivo y gerenciador de los grandes intereses privados, produciendo películas nacionales que, en su gran mayoría, son vistas por poco público y que presentan un casi inexistente visionado más allá de sus fronteras, con la mayoría de las productoras nacionales atomizadas en microemprendimientos sin sustentabilidad.

Las políticas cinematográficas en el contexto fomentista aceptaron un dominio de las grandes empresas privadas -internacionales y nacionales-, dedicándose a actuar como intermediarias y gerenciadoras entre el interés privado -distribuidoras y exhibidoras ligadas a Hollywood, además de productoras ligadas a las principales cadenas televisivas locales- y los sectores independientes -usualmente cooperativas y emprendimientos autogestivos-,

favoreciendo la posición de Hollywood y de las grandes empresas del sector -como las plataformas digitales audiovisuales-,¹³ con cines locales que crecen en niveles de producción gracias a distintos incentivos provenientes de dineros públicos nacionales pero que muestran una escasa repercusión en los públicos locales -excepto en pocos casos.

Así, las normas y las políticas latinoamericanas vinculadas al cine mantienen, de hecho, el *statu quo* de las empresas multinacionales de comunicación y su influencia decisiva en la producción, la comercialización y la exhibición de los cines locales.

Entonces, el neofomentismo en América Latina pone a los sectores cinematográficos en una mejor posición en comparación con los peores momentos de las cinematografías locales -primera parte de la década de 1990- pero es apenas una reparación todavía superficial al daño que generó el desarme de las políticas activas de fomento al sector por parte del Estado (fomentismo).

500 Ante las avanzadas recientes de distintos países latinoamericanos que buscan clausurar el fomento al cine y el audiovisual, hay que defender todo tipo de fomento, inclusive los neofomentistas, pero sin que ello implique conformismo, luchando siempre por seguir construyendo un mejor cine y audiovisual nacional y latinoamericano con reconocimiento artístico, sustentabilidad, productividad, circulación regional y niveles satisfactorios de difusión y consumo.



¹³ Por ejemplo, en los casos de Colombia, en donde la Dirección de Cinematografía firmó convenios con Netflix, o de la Argentina, en donde las dos últimas administraciones del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), es decir, tanto del macrismo como del peronismo, tuvieron reuniones con la plana mayor de esta plataforma estadounidense, empresa que ganó un lugar en uno de los principales eventos del INCAA, Ventana Sur, otorgando un “premio Netflix”.

FUENTES

ENTIDADES, ASOCIACIONES Y ORGANISMOS CONSULTADOS

Agencia Nacional de Cine de Brasil (Ancine)
 Centro Costarricense de Producción Cinematográfica
 Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC)
 Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (Caci)
 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (CNCA)
 Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador (CNCine)
 Consejo Nacional del Cine de Bolivia (Conacine)
 Dirección General de Cine de Panamá
 Dirección General de Cine de República Dominicana
 Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia
 Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios de Perú
 Instituto del Cine y el Audiovisual Uruguayo (Icau)
 Instituto Mexicano del Cine de México (Imcine)
 Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (Incaa)
 Observatorio Europeo del Audiovisual
 Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam)

501

FUENTES CONSULTADAS SOBRE INFORMACIÓN ESTADÍSTICA

Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina - <https://sicacine.org.ar/>
 Filme-B - <http://www.filmeb.com.br/>
 Media Salles - <http://www.mediasalles.it/>
 Nielsen-Rentrak-ComScore - <https://www.comscore.com/>
 Ultracine - <https://web.ultracine.com/>

BIBLIOGRAFÍA

ALBORNOZ, LUIS (2016). *Diversidad e industria cinematográfica. Análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de largometrajes*, Montreal, UNESCO Institute for Statistics (UIS).
 BALIO, TINO (1993). *Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Nueva York, Scribners.

- BUQUET, GUSTAVO (2005). *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*, Madrid, Fundación Autor.
- CABRAL, LUIS & GABRIEL NATIVIDAD (2020). "Movie release strategy: Theory and evidence from international distribution" en *Journal of Economics and Management Strategy*, 29, 276-288.
- CARROLL HARRIS, LAUREN (2018). "Film distribution as policy: Current standards and alternatives" en *International Journal of Cultural Policy*, 24, 236-255.
- CHALUPE DA SILVA, HADIJA (2010). *O filme nas telas. A distribuição do cinema nacional*, San Pablo, Terceiro Nome.
- COLLINS, ALAN; ALESSIO ISHIZAKA & JEN SNOWBALL (2019). "Film production incentives, employment transformation and domestic expenditure in South Africa: Visualizing subsidy effectiveness" en *International Journal of Cultural Policy*, 25, 204-217.
- CURTIN, MICHAEL (2011). "Global Media Capital and Local Media Policy" en JANET WASKO, GRAHAMA MURDOCK & HELENA SOUSA -editores-, *The Handbook of Political Economy of Communications*, Londres, Blackwell.
- DAHL, GUSTAVO (2010). "Questões de base" en Revista *Observatorio Cultural*, Itaú Cultural, San Pablo, septiembre-diciembre, 103-112.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2004). *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR; ANA ROSAS MANTECÓN & ENRIQUE SÁNCHEZ RUIZ -compiladores- (2006). *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Imcine.
- GETINO, OCTAVIO (2005). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, San José de Costa Rica, Editorial Veritas.
- _____ (1987). *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*, Mérida, Universidad de los Andes.
- GÓMEZ GARCÍA, RODRIGO (2006). *El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)*, tesis de doctorado, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- GONZÁLEZ GALVÁN, ROQUE (2012). "Cine latinoamericano, entre la pantalla de plata y las pantallas digitales (2000-2009)" en Octavio Getino -compilador-, *Cine latinoamericano: producción y mercados en la primera década del siglo XXI*, Buenos Aires, Ciccus.
- _____ (2013). *Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry*, Montreal, UNESCO-Institute of Statistics.
- _____ (2017). "Film, Audiovisual, and New Technologies in Latin America. Public Policy in the Context of Digital Convergence" en María Delgado, Stephen Hart, Randal Johnson -compiladores-, *Companion to Contemporary Latin American Film*, Nueva York, Wiley-Blackwell.

- _____ (2021). “Las políticas cinematográficas neofomentistas en América Latina, en riesgo: el ultra-neoliberalismo de Brasil y México en contra de las ayudas al cine y al audiovisual” en AA.VV. -compiladores-, *Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual*, Río de Janeiro, NAU Editora-Universidade Federal Fluminense.
- _____ (2020). “México y el resto de América Latina: análisis comparado de sus mercados cinematográficos (2000-2018)” en Instituto Nacional de Cinematografía, *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Cinematografía.
- _____ (2015). *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en México, Argentina y Brasil (2000-2009)*, tesis de doctorado, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- GUBACK, THOMAS (1980). *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos.
- HARVEY, EDWIN (2005). *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional*, Madrid, Fundación Autor.
- KOSTOVSKA, IVANA; TIM RAATS & KAREN DONDEERS (2020). “The rise of the ‘Netflix tax’ and what it means for sustaining European audiovisual markets” en *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 33(4), 423-441.
- MASTRINI, GUILLERMO & MARTA FUERTES -EDITORES- (2014). *Industria cinematográfica latinoamericana*, Buenos Aires, La Crujía.
- MCKENZIE, JORDI & DAVID WALLS (2013). “Australian films at the Australian box office: Performance, distribution, and subsidies” en *Journal of Cultural Economics*, 37, 247-269.
- MCMURRIA, JOHN (2007). “Co-producing Hollywood” en Alessandra Meleiro -compiladora-, *Cinema no mundo: Hollywood*, 4, San Pablo, Editorial Escrituras.
- MELONI, GIANPIERO; DIMITRI PAOLINI & MANUELA PULINA (2015). “The great beauty: Public subsidies in the Italian movie industry” en *Italian Economic Journal*, 1, 445-455.
- MESSERLIN, PATRICK & JIMMY PARC (2017). “The real impact of subsidies on the film industry (1970s-present): Lessons from France and Korea” en *Pacific Affairs*, 90, 51-75.
- MILLER, TOBY & GEORGE YÚDICE (2004). *Política cultural*, Barcelona, Gedisa.
- MOSCO, VINCENT (2009). *La economía política de la comunicación. Reformulación y renovación*, Barcelona, Editorial Bosch.
- _____ (2010). *The political economy of communication*, segunda edición, Londres, Sage.
- _____ (2018). *The Political Economy of Communication: Case Studies from China*, Shanghai, East China Normal University Press.
- O’REGAN, TOM (1996). *Australian National Cinema*, Nueva York, Routledge.
- OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL (2021). *Focus* (números desde el año 2000 hasta el año 2021), Estrasburgo, European Audiovisual Observatory-Council of Europe.

PENDAKUR, MANJUNATH (1990). *Canadian Dreams and American Control: the Political Economy of the Canadian Film Industry*, Toronto, Garamond Press.

_____ (2003). *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, Cresskill, Nueva Jersey, Hampton Press.

RIBEIRO, SERGIO (2017). *O impacto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) na cadeia produtiva do cinema brasileiro*, tesis de doctorado, Brasilia, Universidade de Brasília.

SÁNCHEZ RUIZ, ENRIQUE (2006). “La industria audiovisual en América del Norte: entre el mercado (oligopólico) y las políticas públicas” en Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón & Enrique Sánchez Ruiz -compiladores-, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Imcine.

_____ (1992). “El espacio audiovisual mexicano ante el Acuerdo de Libre Comercio Canada-Estados Unidos-México” en *Comunicación y Sociedad* (14-15), enero-agosto, 177-197.

_____ (2001) “Globalization, Cultural Industries and Free Trade. The Mexican Audiovisual Sector in the Nafta Age” en Vincent Mosco & Dan Schiller, *Continental Order? Integrating North America for Cybercapitalism*, Lanham, Rowman and Littlefield.

504 _____ (2000) “Industrias culturales y libre comercio. México, Canadá y la Unión Europea: hacia un análisis comparativo de políticas de comunicación” en *Razón y palabra* (19).

SOLOT, STEVE , ORGANIZADOR (2021). *The Audiovisual Public Policy Landscape in Latin America*, Río de Janeiro, LATC.

SU, WENDY (2014). “Cultural policy and film industry as negotiation of power: The Chinese state’s role and strategies in its engagement with global Hollywood” en *Pacific Affairs*, 87, 93-114.

TREJO, ROBERTO (2009). *Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*, Santiago de Chile, Lom-Arcis.

VAUGHAN, NATHAN (2011). “Maximizing Value: Economic and Cultural Synergies” en Janet Wasko, Graham Murdock & Helena Sousa -editores-, *The handbook of political economy of communications*, Londres, Blackwell.

WASKO, JANET (2005). “Industrias culturales globales: nuevas estrategias, viejas motivaciones”, en *Anuario Ininco*, 17(2), Caracas, julio, 88 a 113.

_____ (1994). *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*, Cambridge, Polity Press.

_____ (2003). *How Hollywood Works*, Londres, Sage.

_____ (2006). “La economía política del cine” en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, 95-110.

- _____ (1982). *Movies and Money: Financing the American Film Industry*, Norwood, Nueva Jersey, Ablex Publishing.
- _____ (2011). "The Dead of Hollywood: Exaggeration or Reality?" en Janet Wasko, Graham Murdock & Helena Sousa -editores-, *The Handbook of Political Economy of Communications*, Londres, Blackwell.
- _____ (2020). *Understanding Disney. The manufacture of fantasy*, Nueva York, Wiley.

DIÁLOGOS

entre el cine
y el grabado

Guadalupe Rosas Zambrano
y Francisco Antonio Ledesma López

506



Encuentro 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Linograbado
15 x 15 cm.



Luna 2023
Antonio Ledesma
Técnica: Linograbado
15 x 15 cm.



La visión 2023
Antonio Ledesma
Técnica: Linograbado
15 x 15 cm.



Aves en la luz 2023
Antonio Ledesma
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.

507

GUADALUPE ROSAS ZAMBRANO (1965) nació en la Ciudad de México y es egresada de la Facultad de Arte y Diseño. Obtuvo mención honorífica del Premio del v concurso nacional de grabado José Guadalupe Posada, primer lugar del 9° catálogo de Ilustradores Infantiles y Juveniles de la FILIJ. Colaboró como ilustradora en el periódico *Excelsior*, *El Universal*, *Milenio* entre otras publicaciones y casas editoriales.

[instagram.com/guadalupe_rosas_arteyterapia](https://www.instagram.com/guadalupe_rosas_arteyterapia)
[facebook.com/guadalupeRosas.arteducacion](https://www.facebook.com/guadalupeRosas.arteducacion)

FRANCISCO ANTONIO LEDESMA LÓPEZ (1964) nació en la Ciudad de México, cursó el posgrado de Artes Visuales en la UNAM, institución de la que fue académico. Premio del v concurso nacional de grabado José Guadalupe Posada y beneficiario de la beca FONCA “Jóvenes Creadores”. Fue ilustrador de cultura durante 26 años en diferentes lapsos en los diarios, *El Universal*, *Excelsior* y *Milenio*. Cuenta con 79 exposiciones colectivas y 6 individuales.

[instagram.com/nostragamuss_artes_visuales/](https://www.instagram.com/nostragamuss_artes_visuales/)
[facebook.com/francisco.antonio.ledezma](https://www.facebook.com/francisco.antonio.ledezma)



Memoria 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.



Expectación 2023
Antonio Ledesma
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.

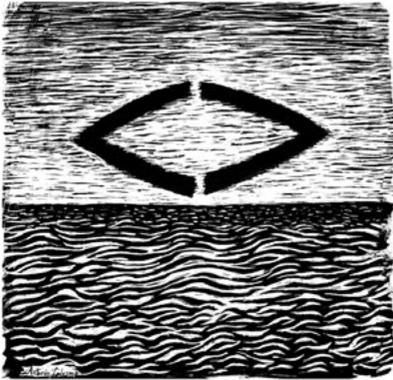
508



Mirar el dolor 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.



Drama 2023
Imagen de portada
Antonio Ledesma
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.



El mar oculto 2023
Antonio Ledesma
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.



Escenario 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.



Testimonio 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.



Danza 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Linograbado
15 x 15 cm.



Fuerza 2023
Antonio Ledesma
Técnica: Scratch
15 x 15 cm.

Si desea adquirir la versión impresa del libro *Diálogos entre el cine y otros saberes* impreso en el mes de agosto de 2023 con un tiraje de 500 ejemplares más sobrantes para reposición puede solicitarlo en:
<https://casadelibrosabiertos.uam.mx>.



Pensamientos 2023
Guadalupe Rosas
Técnica: Linograbado
15 x 15 cm.

Diálogos entre el cine y otros saberes es un libro pensado y escrito al iniciar la segunda década del siglo XXI, que nos trae a la memoria *los locos años 20* del siglo pasado, cuando se generaron numerosos cambios y rupturas que dieron forma a nuestro tiempo. Filosofía, arte, vanguardias, música, moda, movimientos sociales, se apropiaron de la escena, y el cine, como arte nuevo, tuvo un papel preponderante. Hoy su importancia continúa vigente a pesar de sus cuestionamientos, crisis y transformaciones.

En estas páginas, las distintas dimensiones del cine, y su complejidad, permiten acercarnos a él desde su relación con otros saberes, oficios, campos de conocimiento y disciplinas con el fin de establecer convergencias y zonas de diálogo que generen nuevas ideas, formas de explicarnos nuestro presente, así como la posibilidad de entender un fenómeno que por su naturaleza nació como un arte social que nos atañe.