

Window
nowi
arte · diseño · comunicación
Impulso

Vol. 5, Núm. 1(2021): Enero.
ISSN 2528-7966
e-ISSN 2588-0934

DOI: 10.37785/nw
ORCID: 0000-0003-2898-8607





Guayaquil . Ecuador
Vol. 5, Núm. 1 (2021): Enero

DOI: 10.37785/nw.v5n1



Autoridades

Rectora

PhD Cecilia Paredes Verduga.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Vicerrector

PhD Paúl Herrera Samaniego.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Decano FADCOM

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Sub-Decano FADCOM

Mg. Luis Rodríguez Vélez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Consejo de Editores (Editorial Board)

Editores en jefe (Editor in Chief)

Director General

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: malfonso@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Directora Ejecutiva

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: 0000-0002-5642-334X

Editores Asociados (Associate Editors)

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: polo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

Co-editores Internacionales

(International Co-Editors)

Coeditor Internacional en inglés

(International coeditor in English)

PhD Violeta Alarcón.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

Coeditor Internacional en portugués

(International Coeditor in Portuguese)

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil.
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

Consejo Científico (Advisory Board)

PhD David Oubiña.
Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: doubinia@retina.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil.
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep María Català Domènech.
Universidad Autónoma de Barcelona. España.
e-mail: josepmaria.catala@uab.cat
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: josularranagaaltuna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.
Universidad Autónoma Metropolitana. México.
e-mail: zavala38@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.
Universidad de Lisboa y UCLA. Portugal y Estados Unidos.
e-mail: raquelschefer@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)

PhD Andrés Laguna. Universidad Privada Boliviana. Bolivia.
e-mail: andreslaguna@upb.edu
ORCID:

PhD Arturo Serrano. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: arturo.serrano@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Asunción Bernárdez Rodal. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: asbarnar@ccinf.ucm.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4081-0035>

PhD Bárbara Fluxá. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: bfluxa@ucm.es
ORCID:

PhD Bárbara Sainza Fraga. U-TAD. Centro Universitario de Arte y Tecnología. España.
e-mail: barbarasainza@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8654-8135>

PhD (c) Belén Amador Rodríguez. Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador.
e-mail: amarod1981@hotmail.com
ORCID:

PhD (c) Billy Soto Chávez. Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Ecuador.
e-mail:
ORCID:

PhD Christian León. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.
e-mail: c1leon@yahoo.es
ORCID:

PhD (c) Cristian Villavicencio. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: cristian.villavicencio@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Concepción Elorza Ibáñez de Gauna. Universidad del País Vasco. España.
e-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-6512>

PhD Cristina Morales Saro. Universidad de las Artes. Ecuador.
e-mail: aleteando04@yahoo.es
ORCID:

PhD Daniel Barredo Ibáñez. Universidad del Rosario. Colombia.
e-mail: daniel.barredo@urosario.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2259-0756>

PhD Daniel Villegas. Universidad de la Laguna. España.
e-mail: daniel.villegas.glez@gmail.com
ORCID:

PhD Daniela del Pino. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.
e-mail: ariddelpino@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0629-2994>

PhD Danielle Crepaldi Carvalho. Universidad de Sao Paulo. Brasil.
e-mail: megchristie@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

PhD Eduardo Jordan Pérez. Griffith University. Australia.
e-mail: e.jordanperez@griffith.edu.au
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5299-8501>

PhD Eleder Piñeiro Aguiar. Universidad de A Coruña. España.
e-mail: elederpa1983@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

PhD Fernando Baena Baena. Universidad de Granada. España.
e-mail: fernandobaena@gmail.com
ORCID:

PhD Gabriela Zamorano Villareal. Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán. México.
e-mail: gabrielazamv@colmich.edu.mx
ORCID:

PhD Gonzalo Abril Curto. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: abril@ccinf.ucm.es
ORCID:

PhD Guadalupe Gómez Acebedo. Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador.
e-mail: guadadeza@hotmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4252-4884>

PhD Guilherme Maia. Universidad Federal de Bahía. Brasil.
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID:

PhD Héctor Fouce Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: hfouceo@ccinf.ucm.es
ORCID:

PhD Inés Martins Macedo. Universidad Ramón Llull. España.
e-mail: imartins@esdi.edu.es
ORCID:

PhD (c) Jacqueline Gómez Mayorga. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
e-mail: cinexperiencia@yahoo.com
ORCID:

PhD Javier Campo. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD Jordi Macarro Fernández. HEC París. Francia.
e-mail: jmacfernandez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

PhD Jorge Flores. Universidad de las Artes. Ecuador.
e-mail: jorge.flores@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Jorge Polo Blanco. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.
e-mail: hiperbolik1983@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

PhD José Enrique Mateo León. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: joseenriquemateoleon@gmail.com
ORCID:

PhD José Gabriel Ferreras Rodríguez. Universidad de Murcia. España.
e-mail: ferreras@um.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6105-5353>

PhD Juan-Ramón Barbancho Rodríguez. Universidad de Sevilla. España.
e-mail: jrbarbancho@gmail.com
ORCID:

PhD Lior Zylberman. Universidad Tres de Febrero y Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: liorzylberman@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

PhD Luis Alonso García. Universidad Rey Juan Carlos. España.
e-mail: luis.alonso@movistar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1389-4934>

PhD Luís X. Álvarez. Universidad de Oviedo. España.
e-mail: lluisalvarez@uniovi.es
ORCID:

PhD Marcello Serra. Universidad Carlos III. España.
e-mail: serra.marcello@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6412-5078>

PhD (c) María Lourdes Pilay. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.
e-mail: mdpilay@espol.edu.ec
ORCID:

PhD María Luisa Ortega Gálvez. Universidad Autónoma de Madrid. España.
e-mail: luisa.ortega@uam.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6801-7306>

PhD María Irene Aparício. Universidade Nova de Lisboa. Portugal.
e-mail: aparicio.irene@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5511-2307>

PhD Marta Díaz Fernández. Universidad de La Habana. Cuba.
e-mail: marta.diaz@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan. Universidad de La Habana. Cuba.
e-mail: miguelegm@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2575-2455>

PhD (c) Natalia Marcos. Universidad de las Artes. Ecuador.
e-mail: natalia.marcos@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD (c) Nicolás Scipio. Universidad Nacional del Centro de la
Provincia de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: nicolas.scipione@gmail.com
ORCID:

PhD Norberto Bayo. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: norberto.bayo@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Pablo Piedras. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: pablo.piedras@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-0507>

PhD Palmira Chavero Ramírez. Facultad Latinoamericana de
Ciencias Sociales-FLACSO. Ecuador.
e-mail: pchavero@gmail.com
ORCID:

PhD Paola Lagos Labbé. Universidad de Chile. Chile.
e-mail: paola.lagos.labbe@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Patricio Vallejo. Universidad Central de Ecuador.
Ecuador.
e-mail: jpvallejo@uce.edu.ec
ORCID:

PhD Rossana Bastías Castillo. Universidad de Valparaíso. Chile.
e-mail: rossana.bastias@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5499-9591>

PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez. Universidad Complutense
de Madrid. España.
e-mail: rpsosa@ccinf.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

PhD Rubén García López. Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: p9prod@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5699>

PhD Silvia Valesini. Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
e-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar
ORCID:

PhD Vicente Castellanos. Universidad Autónoma
Metropolitana. México.
e-mail: vcastellanosc@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9176-4118>

PhD Vicente Sánchez-Biosca. Universidad de Valencia. España.
e-mail: vicente.sanchez@uv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4440>

PhD Víctor Núñez Fernández. Universidad a Distancia de
Madrid. España.
e-mail: victor.nunez@udima.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6359-5959>

PhD Violeta Alarcón. Universidad Complutense de Madrid.
España.
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID:

PhD Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos. Universidad
Federal de Sao Paulo. Brasil.
e-mail: aguilera.yanet@unifesp.br
ORCID:

Gestión de Comunicación, Publicación y Técnica

Difusión y Comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Mg. Galo Róldos Arosemena,
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de Apoyo Difusión

Ph.D. Paola Ulloa Lopez
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y diagramación

Mg. Antonio Moncayo M.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Coordinación de Arte

Mg. Edgar Jiménez L.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Informática

Contacto Soporte técnico

Cindy Adriana Bohórquez Santana
nawi@espol.edu.ec
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Asesor Informática

MSc. Diego Carrera G.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el Volumen

Portada

Helmut Zambrano

Contra portada

Julio Herrera

Portadillas

Luis Moyano
Andrés Caamaño
Renato Porras

Imágenes

Edwardt Castillo
Pedro Matovelle
Nelly Ugarte
Gino Dután
Doménica Cali
Cristina Moncayo
Emily Lima
María Grazia Cobos
Tatiana Vásquez
Gustavo Calderón
Wendy Simancas
Luis Moyano
Marlon Sierra



Imagen: Nelly Ugarte

Ñawi: arte diseño comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi: arte diseño comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.



Es una revista científica semestral de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). El propósito de este nuevo proyecto impulsado por la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) se adhiere a la misión y a la visión de ESPOL.

Pretende ser una revista referente a nivel nacional, donde la investigación y la innovación científica constituyan los pilares fundamentales para forjar una sociedad más libre, justa y responsable; con la finalidad de promocionar y desarrollar la cultura del Ecuador y de la región y, asimismo, con la idea de conformar un proyecto que sea referente internacional.

Editorial

Es una revista que aborda el estudio, el análisis, la historia y la reflexión del Arte, el Diseño y la Comunicación vinculadas a lo visual. También está abierta a la recepción de artículos sobre las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y la Humanidades (Sociología, Psicología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía) siempre que traten problemáticas vinculadas a la Comunicación Visual, el Arte y el Diseño, con especial atención a las acontecidas en Ecuador y en América Latina.

Es un proyecto de innovación pedagógico-creativo que posibilita el desarrollo del talento de los estudiantes y profesores que participan en la producción de las imágenes, *collages*, fotografías e ilustraciones que acompañan a los textos.



Índice

Artículos

- Català Domènech, Josep Maria. Estética y patología de la nueva normalidad
Apuntes para una psicopedagogía tecnológica.
(Universitat Autònoma de Barcelona. España) 17
- Oubiña, David. Modernidad y tradición en la crítica de cine norteamericana.
(Universidad de Buenos Aires. Argentina) 39
- Aimaretti, María. El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana.
(Universidad de Buenos Aires. Argentina)..... 55
- Funaro, Fernando y Silva, Ana. Audiovisual, archivos e interactividad.
Explorando co(n)figuraciones de la memoria.
(Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina) 75
- Di Fillipo, Marilé y Cristiá, Moira. Máscaras políticas.
Visualidades manifestantes: desde los desaparecidos en dictadura
a la violencia institucional en democracia.
(Universidad del Rosario / Universidad de Buenos Aires. Argentina) 97
- Paz García, Tayri. La soledad poblada. El sujeto a través del cine
chileno contemporáneo. (Universidad Autónoma de Madrid. España) 117
- Espinosa Pacheco, Ilia Lizbeth. La estructura de simpatía
en *Las oscuras primaveras*. (Universidad de las Américas Puebla. México) 135
- Martínez Martínez, Rodrigo. Fisonomía, identidad y alteridad.
Hacia una mirada intercultural en *Manta Ray*
(Universidad Autónoma Metropolitana. México)..... 153
- Correa Rivera, Eduardo. El imperio de lo artístico: creación y consumo
en la era del capitalismo transestético.
(Universidad Nacional de Colombia. Colombia) 173
- Khourian, Hernán. *Diario* de Perlov: una práctica de justeza.
(Universidad Nacional de La Plata. Argentina) 191



Entrevista

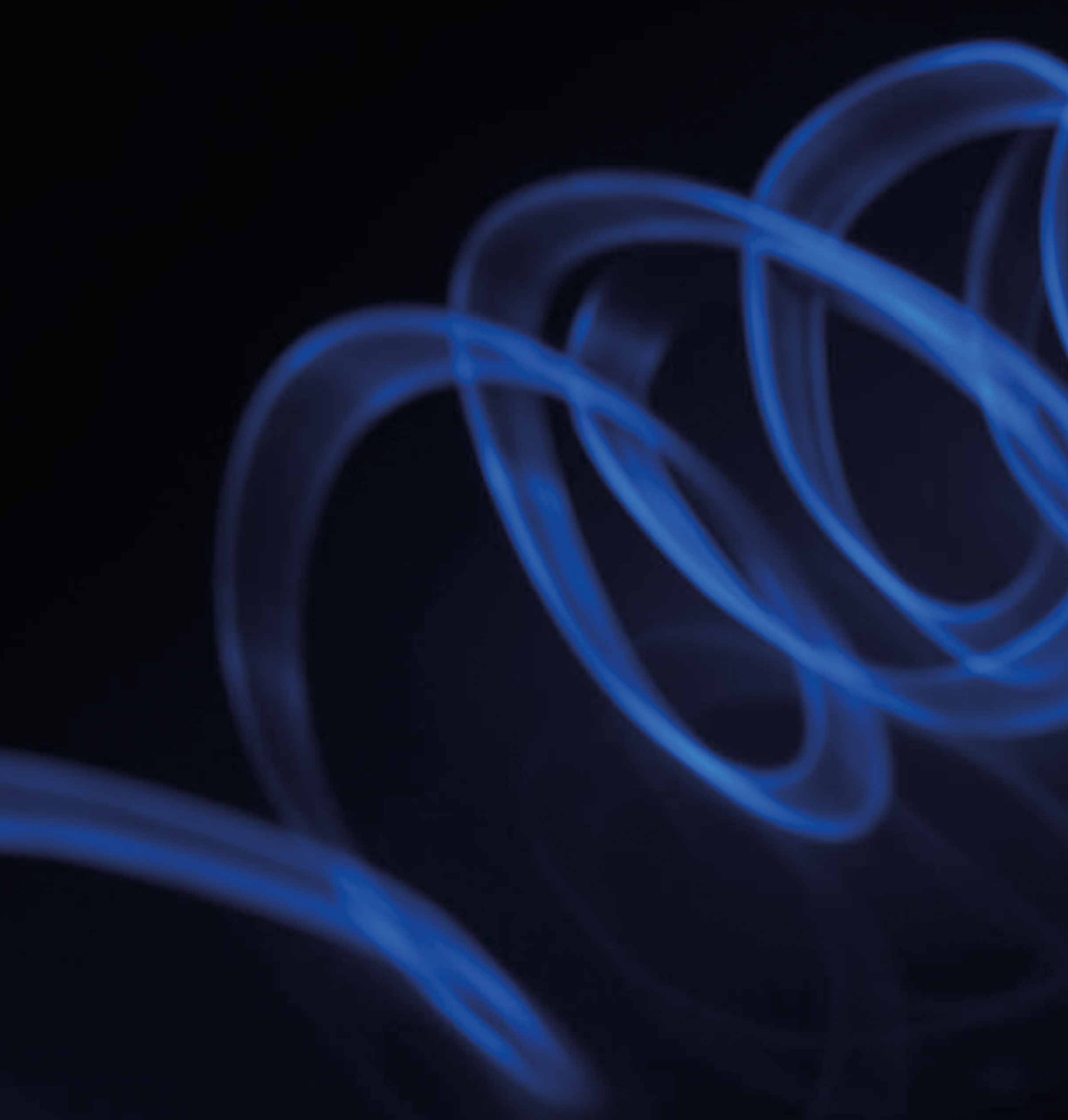
Bouhaben, Miguel Alfonso. "Lo importante es contemplar el objeto filmado como una constelación, orbitando". Entrevista a Hernán Khourian 209

Misceláneas

Zavala, Lauro. Glosario de Términos Bajtinianos y de Crítica Dialógica. 223

Ureta, Carola. *La Ciudad como Texto*. Un recorrido virtual por la memoria de una crisis sociopolítica en Chile. 229

Bendeck, Assul. Luz Viajera. Un proyecto de Educación Artística Online 233





Artículos



Imagen: Edward Castillo

Estética y patología de la nueva normalidad. Apuntes para una psicopedagogía tecnológica.

Aesthetics and pathology of the new normality. Notes for a technological psychopedagogy.

Resumen:

La pandemia de la Covid-19 ha desvelado bruscamente algunas características de la cultura y las sociedades contemporáneas que un pensamiento proverbialmente simplificador ha tendido a pasar por alto. El verdadero papel de la tecnología es una de estas particularidades. Esta centralidad trascendental no se refiere solo a la intensa presencia de la tecnología en la vida social y cultural, sino a las relaciones que mantiene con el pensamiento y con aspectos psíquicos tan controvertidos como la estructuración patológica de la ontología social. Los cambios catastróficos que se están produciendo aconsejan poner en práctica un estilo de pensamiento que encuentre su fundamento en aquellos elementos tecnológicos que están en el origen de las disfunciones. Para ello es necesario introducir en la educación un pensamiento de la tecnología que abarque especialmente las actuales tecnologías de la imaginación y su relación con formas audiovisuales como las relativas a la interfaz y al film-ensayo.

Palabras clave:

Aceleración; complejidad; film-ensayo; interfaz; locura; tecnología.

Abstract:

The Covid-19 pandemic has abruptly revealed some characteristics of the contemporary culture and societies that a typically simplifying thinking has tended to overlook. The true role of technology is one of these peculiarities. This transcendental centrality does not refer only to the intense presence of technology in social and cultural life, but to the relationships it maintains with thought, along with psychic aspects as controversial as the pathological structuring of social ontology. The catastrophic changes that are taking place advise putting into practice a style of thinking that finds its foundation in those technological elements that are at the origin of dysfunctions. For this, it is necessary to introduce into education a way to think about technology that especially encompasses current technologies of the imagination and their relationship with audiovisual forms such as those related to the interface and the essay-film.

Keywords:

Acceleration; complexity; essay-film; interface; madness; technology.

Josep M. Català Domènech

Universitat Autònoma de Barcelona
Barcelona, España

josepmaria.catala@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

Enviado: 14/09/2020

Aceptado: 26/10/2020

Publicado: 15/01/2021

Sumario: 1. Introducción. 2. Desarrollo: Tiempo de catástrofes. 2.1 La complejidad tecnológica. 2.2. La buena educación para tiempo informales. 3. Conclusiones: Pensamiento esférico.

Como citar: Català Domènech, J. (2021) Estética y patología de la nueva normalidad Apuntes para una psicopedagogía tecnológica. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 17-37.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/706>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a1



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

Una de las características principales de la sociedad contemporánea es la aceleración de los acontecimientos, de entre los cuales los relativos a la tecnología son los que más la experimentan. Decía Bernard Stiegler que estamos experimentando el extraño fenómeno de encontrarnos en un impase entre dos épocas, de manera que ha finalizado la antigua, pero la nueva no acaba de consolidarse y por lo tanto queda en el aire la formación de las nuevas instituciones sociales, culturales y psíquicas, así como los medios para comprenderlas. Es posible que sea precisamente la aceleración la que nos impide elaborar los elementos conceptuales necesarios para hacernos cargo de la nueva época. Pero, al mismo tiempo, es la aceleración la que nos aleja rápidamente de la época anterior y nos proyecta hacia un tiempo nuevo que no logramos abarcar. Tampoco sería de extrañar que fuera la rapidez con la que se suceden las cosas lo que hiciera que, en una era de probada complejidad, el pensamiento en general tienda a ser cada vez más simple. Consideraba Virilio hace unos años que “la historia progresa a la velocidad de sus sistemas de armamento” (Virilio, 2006, 90), lo cual pudo ser cierto hasta que la Guerra Fría empezó a desplazar la velocidad armamentística hacia los sistemas de comunicación. A partir de entonces, lo importante no fue tanto la velocidad de los misiles, como la de los mensajes que alertaban sobre su posible activación. El arma principal dejó de ser el misil y pasó a ser la amenaza, de modo que el campo de batalla, de ser geográfico, pasó a ser psíquico. Esto, en la esfera de la política internacional. Pero esta sutil transformación de las estrategias de guerra, que transmutaron el armamento material en armamento psíquico, pronto se deslizó hacia la sociedad civil convertida en táctica política: la amenaza destiló el miedo, y el miedo pronto se trocó en el estado ideal de la mente colectiva del capitalismo paranoico, que acabó tecnicándolo mediante instituciones, aparatos de estados, agencias de expertos y formas encubiertas o no de propaganda. Finalmente, el miedo ya no era solo un sentimiento social inducido por el poder, sino que el propio poder se veía afectado por él.

No nos debería sorprender que el acrónimo de *Mutual Assured Destruction* (destrucción mutua asegurada) —el lema que definió el equilibrio de la política internacional a partir de la Segunda Guerra Mundial— fuera MAD (loco), ya que efectivamente el mundo entró, a partir de los años cincuenta, en un proceso de creciente enloquecimiento generalizado. Los primeros en relacionar literalmente las estructuras sociales con una patología mental fueron Gilles Deleuze y Félix Guattari, un filósofo y un psicoanalista, en su *El Anti Edipo*, un libro que tuvo una notable incidencia en su tiempo, a pesar de ser escasamente comprendido en ese momento, y cuyo subtítulo no era otro que *Capitalismo y esquizofrenia*. Planteaban que el mundo capitalista contemporáneo estaba regido por las formas de la esquizofrenia y, a pesar de que ellos se referían a las maquinaciones del inconsciente, la drástica partición del mundo en dos partes contrapuestas parecía corroborarlo. Pero lo que era válido para ese momento histórico, no tenía una vigencia absoluta. Al contrario de lo que vaticinaban, el futuro no iba a ser esquizofrénico, sino paranoico, como nuestra realidad actual ha puesto claramente de manifiesto

al confirmar con la pandemia del Covid-19 una tendencia que había ido ganando fuerza durante los últimos decenios, sobre todo a partir del ataque al *World Trade Center*.

Durante sus postreros e intelectualmente prolíficos años de vida, Stiegler efectuó una serie de drásticos diagnósticos sobre la sociedad actual, a la que acusaba de producir una miseria simbólica generalizada, así como de incentivar un intenso proceso de disrupción que dificulta el mencionado cambio de época. Trató de ofrecer soluciones sociales e intelectuales para, como decía, evitar que la situación nos volviera literalmente locos. Refiriéndose a que la conversión de los sistemas sociales en estructuras puramente computacionales impone a toda actividad un entendimiento automático, afirmaba que “la razón se encuentra sistemáticamente cortocircuitada. La realidad de la disrupción es la pérdida de la razón” (Stiegler, 2016, 71). Ante los planteamientos del pensador francés, ya no cabe refugiarse en la tranquilizadora metáfora: cuando hablamos de locura social, ya no podemos hacerlo metafóricamente. De hecho, Deleuze y Guattari tampoco utilizaban la metáfora al referirse a la esquizofrenia hace casi medio siglo. Su discurso se distingue precisamente por el rechazo sistemático a la metáfora. Una y otra vez, insisten en que las máquinas deseantes, las máquinas sociales que propugnan no son metafóricas: “no es por metáfora ni por extensión que los lugares, los equipos colectivos, los medios de comunicación, los cuerpos sociales, son considerados como máquinas o piezas de máquinas” (Deleuze & Guattari, 1985, 410).

Cabe recordar que una de las características principales de ciertas psicosis, en concreto de la esquizofrenia, es la incapacidad de asimilar el pensamiento metafórico por parte de quienes las padecen. Esto no convierte a Deleuze y Guattari en esquizofrénicos, sino que los hace mensajeros de una sociedad que lo era, puesto que había empezado a convertir en literales sus disfunciones, a inscribirlas en su propia estructura ontológica, a hacer que las formas sociales no solo fueran patológicas, sino que adquirieran la forma de una patología. Se han traspasado, pues, las fronteras de la situación clásica, cuando aún se podía afirmar, como hacía Freud en *El malestar de la cultura* a finales de los años veinte del pasado siglo, que determinadas formas sociales son patológicas, y se ha entrado en una era en que la patología se ha convertido en la estructura básica de la realidad social. La intuición que Sloterdijk situaba en los albores de las sociedades de masas modernas —“sin una cierta medida de paranoia las naciones de cuño moderno ni son imaginables ni son factibles” (Sloterdijk, 2004, 83)— ha sido ampliamente sobrepasada por un mundo que ya ha excedido no solo los límites de la modernidad, sino también los de la posmodernidad. Ahora la paranoia no es, o no es solo, un trastorno del poder o de las masas, como indicaba también Canetti (1982), sino que se halla incrustada en la propia ontología de las sociedades contemporáneas.

Gran parte de este proceso reposa sobre la rápida transformación tecnológica, entre otras razones porque la organización social pasa desde hace algunas décadas primordialmente por ella y nuestro pensamiento gira en torno a ella. Las regiones sociales y mentales que ha ido ocupando la tecnología a un ritmo cada vez más acelerado han provocado una sinergia perversa entre mente y sociedad, un mutuo automatismo que interrumpe los procesos tradicionales de individuación: “ya que consiste

esencialmente en la aceleración de las organizaciones sociales y, por con ello, a cortocircuitar la individuación colectiva y la transindividuación, la disrupción reposa sobre la destrucción de todas las estructuras psicosociales que permiten construir una economía de ese tipo (el capitalismo de la globalización) —que es a la vez psíquica y social, lo que significa que la alteración de los social implica también la de la psique” (Stiegler, 2016, 127).

Virilio denominaba “dromología” a la ciencia de la aceleración. Pero, en realidad, la velocidad de los acontecimientos durante el último medio siglo ha estado siempre al abrigo de cualquier ciencia, puesto que el conocimiento científico ha ido siempre a remolque de aquellos, aunque parezca lo contrario. Me refiero a la ciencia humana, a la de la comprensión, puesto que su sustituta, la tecnociencia, ha mostrado tener siempre un ritmo distinto y se ha alejado cada vez más del saber para instalarse en el terreno de los simples flujos de información a los que se ha encargado de tecnificar. Como indica Isabelle Stengers, “las instituciones académicas tomaron por modelo el método de investigación propio de la ciencia rápidas y sus colegas competentes, esto significa que las mímicas de las ciencias rápidas siempre tendrán ventaja. Es inútil decir que la evaluación objetiva está consagrada a transformar esta ventaja en lisa y llana hegemonía” (2019, 25). Se establece entonces una recesión de la ciencia lenta del saber que es sustituida por una ciencia rápida o tecnociencia destinada a ser la solución de todos los problemas.

Es por ello por lo que se ha empezado a ensalzar la inteligencia artificial y a considerar urgente la sujeción de todos los ámbitos de la sociedad a un pensamiento algorítmico que sea capaz de acomodarse a la rapidez a la que corre la realidad, de modo que se pueda alcanzar ese punto ideal en el que el problema y la solución se produzcan al unísono. Pero cuando esto ocurre, cuando se logra acompañar la realidad social y la computacional, los fenómenos tienden a desvanecerse, puesto que dejan de tener sentido humano. Sin embargo, no desaparecen, sino que se transforman en algo parecido a una alucinación, a un sueño cuyo contenido se traslada al arte y, de manera muy directa, a los productos de ficción, cinematográficos, televisivos, literarios o pertenecientes al campo del cómic. La realidad se traslada a la ficción, produciendo también fenómenos de hibridación entre los dos ámbitos, mixturas que son especialmente características del documental más contemporáneo o posdocumental, un tipo de cine en transformación que es particularmente sensible a cambios de esta naturaleza que la ciencia rápida ignora y la ciencia lenta tarda en comprender.

En 1976 se preguntaba Lacan si Joyce estaba loco y para responder a la pregunta elabora un método que análisis que se asemeja a la locura: “Lacan se replantea la cuestión y la hace explícita a partir, precisamente, de la esquizofrenia de Joyce, de la locura megalomaniaca que se desprende de la vida, los textos, notas, cartas y garabatos de Joyce. Todo ello permite el abandono de las teorías de Freud y las estructuras tal como hasta entonces las conocíamos: neurosis, psicosis y perversión. Y abre, por tanto, una nueva concepción de la clínica basada en suturas y nudos (...). Este nuevo paradigma es elaborado por Lacan abandonando la mano de Freud de manera definitiva y tomando la de Joyce. De manera especial, *Finnegans Wake*. Y lo hace identificándose con él, rompiendo el sentido (...). Lo hace

garabateando con nudos como Joyce garabateaba y anotaba con el lenguaje, inventando palabras, incluso” (Chacón, 2014). Lo que Lacan detecta en Joyce es un tipo de locura que está más allá de la psicosis. Pero la entiende aún como esquizofrénica, coincidiendo así con la vigencia de las teorías de Deleuze y Guattari sobre el predominio de esta patología. Si en lugar de dirigir su atención al pasado —a Joyce—, hubiera examinado el panorama literario que le rodeaba —el que configuraban escritores como William Burroughs, Philip K. Dick, Thomas Pynchon o James Ballard— hubiera podido dirigir su nuevo lenguaje analítico a la creciente vigencia de una paranoia no psicótica.

2. Desarrollo. Tiempo de catástrofes

Sobre el vacío que produce la pérdida de peso de la realidad a causa de las distintas aceleraciones y desaceleraciones se instala un pensamiento simple, de carácter prácticamente mitológico, al tiempo que la tecnología propone simulacros de esa realidad en regresión. Pero, de súbito, el fenómeno de las aceleraciones que se ha venido produciendo durante el último medio siglo ha desembocado en una catástrofe en todos los sentidos. Me refiero a la pandemia de la COVID, una catástrofe global que es además catastrófica en el sentido que le daba el matemático Rene Thom a este concepto: el cambio inesperado en una trayectoria, una bifurcación drástica de la misma. De pronto, el tiempo se ha detenido y el futuro y el pasado han desembocado en un presente perpetuo. Ha cristalizado la nueva era, a la que algunos denominan nueva normalidad, pero seguimos sin tener los recursos conceptuales necesarios para comprender y gestionar el recién instaurado contexto. Sin embargo, nuestra situación no es exactamente la misma que antes, ya que ahora la nueva era ya no es una expectativa que no acaba de realizarse, sino una realidad en todos los sentidos, menos el que se refiere a su comprensión. Antes residíamos en un limbo que nos permitía imaginar que aún controlábamos la situación —algo completamente ilusorio—, mientras que ahora somos repentinamente conscientes de la caducidad de las viejas ideas y las antiguas formas de pensar, sin que seamos capaces de idear una alternativa. En estas circunstancias, existen dos peligros, a cada cual peor: seguir con la inercia de la antigua mentalidad o zambullirse en la nueva situación sin realmente comprenderla. La ciencia lenta tenderá a acogerse a la primera posibilidad, mientras que la ciencia rápida se decantará por la segunda.

Cuestiones como la inteligencia artificial, los nuevos sistemas de comunicación y las realidades virtuales están a la orden del día no solo porque el proceso de la pandemia requiere el llamado distanciamiento social que estas tecnologías procuran, sino porque la eventualidad del virus es el catalizador de un salto cualitativo muy drástico que nos empuja hacia una nueva ordenación social, pero también hacia una nueva forma de realidad. Es inevitable pensar que, cuando pase la pandemia, nada volverá a ser igual: los medios informativos y los expertos no dejan de repetirlo. Pero es de temer que esta constatación, precipitada como tantas otras, nos lleve a considerar que el cambio es tan unidimensional como parece, por lo que la nueva normalidad ha de consistir en someternos a sus parámetros más inmediatos, sin tener en cuenta que estos son a la vez políticos y cognitivos, ontológicos y epistemológicos: cambio total y, por lo tanto, en sí mismo catastrófico. Es decir, que la catástrofe es a la vez natural y política, obedece a unos intereses determinados que, al mismo

tiempo, acatan los parámetros de una tendencia que los determina. Y todo ello al margen de nuestros instrumentos de comprensión, que deberían incluir una nueva ética de la verdad, igualmente alejada de las mentiras de la posverdad que de la ingenuidad interesada de las verdades absolutas.

Si Stiegler planteaba soluciones para no volverse loco en una sociedad cada vez más enloquecida, quizá haya que empezar a pensar cómo renovar la racionalidad en un contexto tan irracional como el que nos rodea. Una de las premisas de Deleuze y Guattari era que la solución a la esquizofrenia capitalista no era el retorno a una utópica racionalidad correspondiente a épocas anteriores menos fluidas, sino el uso de la esquizofrenia para producir una línea de fuga capaz de descomponer la estructura de la dominación del capitalismo esquizofrénico. Contraponían, sin embargo —eran aún los años setenta y ochenta—, una esquizofrenia liberadora a una paranoia fascista: “la cuarta y última tesis del esquizoanálisis radica, por tanto, en la distinción de dos polos de la catexia libidinal social, el polo paranoico, reaccionario y fascista, y el polo esquizoide revolucionario (...). El esquizo no es revolucionario, pero el proceso esquizofrénico (del que el esquizo no es más que la interrupción, o la continuación en el vacío) es el potencial de la revolución” (Deleuze & Guattari, 1985, 352 y 377). Situaban, pues, la paranoia en el pasado y proyectaba la esquizofrenia del capitalismo de ese momento hacia el futuro. Sin embargo, la realidad ha terminado por refutar su premisa: el capitalismo se ha vuelto claramente paranoico, pero, igual que ocurría en la situación esquizofrénica anterior, la salida del dominio paranoico se encuentra en el mismo ámbito de la paranoia. Que la paranoia es fascista lo vemos claramente en la deriva política actual, pero el antídoto no se halla fuera de la paranoia: si la esquizofrenia era el fármaco en tiempos de esquizofrenia, la paranoia ha pasado a serlo para los tiempos paranoicos actuales. En la línea de Stiegler y su búsqueda de un remedio para la locura contemporánea, es necesario encontrar una racionalidad democrática de la paranoia (Català, 2016).

2.1. La complejidad tecnológica

El debate no está instalado solo en el terreno de la enfermedad mental o la cognición, sino también inevitablemente en el de la tecnología. La misma tecnología que se encuentra en la base de nuestro desconcierto, se propone como inevitable pista de despegue de nuestro entendimiento.

En un libro clarividente en el que expone algunos aspectos precisos del pensamiento de Deleuze, Anne Sauvagnargues se refiere a la utilización que este hace de las ideas de Leroi-Gourhan sobre “la concepción biológica de la técnica como exteriorización de los órganos motores, posteriormente neuroperceptivos y simbólicos, de los humanos” (2006, 113) para plantear la idea de que el hombre es un animal desterritorializado, o lo que puede ser lo mismo: sacado de quicio. Roger Bartra abunda en esta hipótesis de la exteriorización, pero refiriéndose más concretamente a factores cerebrales de los que las tecnologías complejas supondrían una extensión, de manera que el funcionamiento del cerebro del ser humano actual —yo preferiría decir la mente— estaría volcado también en los instrumentos, entre otras razones por “la acumulación de «plantillas cognitivas» que se almacenan externamente gracias a recursos culturales, y que son internalizadas por los individuos, durante el aprendizaje como

si fueran módulos prefabricados” (Bartra, 2006, 97). Pero el fenómeno de las relaciones entre la tecnología y la mente es más profundo de lo que suponen estas aproximaciones, lastradas aún por un ligero mecanicismo. Para comprender su alcance, es necesario tener en cuenta que las tecnologías de la imaginación actuales son algo más que esa simple prolongación del cuerpo o de los sentidos que constituían las herramientas o las técnicas tradicionales. Un nuevo ámbito fenomenológico se abre con ellas, de manera que lo ocurrido en el pasado solo nos sirve de referencia para empezar a comprender lo que puede estar ocurriendo ahora. La sinergia que se produce entre la cultura y la mente, de cuya importancia tenemos ejemplos en procesos anteriores tan trascendentales como el de la aparición de la escritura, alcanza una nueva cota en el ámbito de la digitalización.

Uno de los grandes problemas de la enseñanza superior en prácticamente todo el mundo es que muy pocas instituciones han comprendido la importancia que reviste en la situación actual la filosofía de la tecnología. Se habla mucho de una engañosa “alfabetización audiovisual”, pero se presta muy poca atención a la necesaria comprensión de la incidencia que la tecnología tiene en nuestro entorno y en nuestra psique. En los departamentos de filosofía, el asunto apenas si interesa, mientras que en los de ingeniería no se ve la razón para perder el tiempo en lo que consideran disquisiciones metafísicas. Por otro lado, la mayoría de las reflexiones importantes sobre la técnica que se han efectuado durante los últimos y cruciales cien años, empezando por la famosa *Pregunta por la técnica* de Heidegger, tienen una tendencia apocalíptica que hace que solo respondan a una parte de la pregunta. Y, desde luego, no resuelven el problema de cómo introducir la comprensión total de la tecnología en los estudios superiores. Una operación de este tipo requiere aunar, como mínimo, la crítica filosófica de la tecnología, la fenomenología de los dispositivos y el entendimiento de incidencia psíquica de la práctica de estos, en relación tanto a los productos como a los productores, así como a los receptores. Esbozar, por lo tanto, un programa capaz de reunir a Heidegger con Benjamin, a Flusser con Latour y a Deleuze y Guattari con Stiegler, para establecer una plataforma básica de aprendizaje e investigación.

Por el contrario, frente a la inevitable presencia de los instrumentos tecnológicos en la mayoría de los estudios universitarios, se han desplegado, en el campo de las ciencias sociales y humanas, así como en el de unas ciencias de la comunicación especialmente interesadas en el asunto, dos estrategias igualmente nefastas: enseñar a utilizar los aparatos de la manera más práctica posible, e introducir los rudimentos de su estructura técnica en un intento infructuoso por conectar el saber de la ingeniería con el de la disciplina correspondiente pero solo como un aditamento de cultura general. En muy pocos casos, se ha propuesto pensar la tecnología más allá de su uso práctico y su funcionamiento. Sin embargo, este tipo de acercamientos superficiales ignoran que no solo nuestra realidad es tecnológica en muchos sentidos, sino que también el sujeto contemporáneo se ha amoldado a esta razón tecnológica. Sin ir más lejos, la paranoia social tiene que ver, aparte de con cuestiones ideológicas, con la presencia de dispositivos como Internet, las redes sociales, los simulacros, el Big Data y los sistemas de vigilancia, control y reconocimiento facial, así como con el amplio abanico de la biopolítica. Demonizar simplemente el sistema ecológico que conforma este

entramado sería tan absurdo como los sería para el que se ahoga negar la existencia del mar. Si al que está en este peligro hay que recomendarle que aprenda a nadar, también es conveniente el aprendizaje para quien navega por el mar de la tecnología. El sujeto alienado por la tecnología no se libera de ella rechazándola o pretendiendo ignorarla, sino dominándola. La tecnología, sobre todo a través del ordenador y la digitalización, propone nuevas formas de pensamiento que deben ser aprendidas, entre otras razones, para utilizar este aprendizaje como antídoto a una claudicación irreflexiva frente al pensamiento algorítmico de la inteligencia artificial, así como a una aceptación acrítica de cualquier innovación tecnológica.

Hace más de dos décadas, el filósofo de la técnica Langdon Winner, en un libro donde se planteaba los límites de la era de la alta tecnología, contaba una anécdota del astronauta John Glenn. Cuando este realizó su primer viaje orbital en 1962 y contempló por primera vez la superficie del globo terrestre con los mares y continentes deslizándose por debajo de él, tuvo la impresión de que era algo que ya había experimentado antes. Lo que veía no le causaba ningún asombro porque ya lo había visto anteriormente en los simuladores de vuelo con los que había entrenado durante meses. Es decir, “las condiciones artificiales generadas en el centro de entrenamiento habían empezado a parecer más «reales» que la verdadera experiencia” (Winner, 1989, 3). Casi medio siglo después, la técnica de los simuladores de vuelo ha penetrado en la vida cotidiana con la realidad virtual. La era de los simulacros, de las copias sin referente de Baudrillard, ha llegado para quedarse. Pero el resultado no es que el simulacro ahora nos parezca más real que la propia realidad, sino que nos parece más operativo que esta. Las interfaces, que tanto han avanzado con los videojuegos, son instrumentos para pensar la realidad, una realidad que, en este caso y parafraseando a Heidegger, podemos decir que se convierte en *lista-para-la-mano*. El filósofo alemán se refería a las herramientas, que se ponían a nuestra disposición, de lo que se desprende, como comenta Steven Shaviro, que “esta misma disponibilidad de nuestras herramientas les confiere una extraña autonomía y vitalidad. Descubrimos que no podemos simplemente usarlas. Debemos aprender a trabajar con ellas, en lugar de contra ellas” (2014, 48). Trabajar con ellas significa fundirse con ellas. Con técnicas tan sofisticadas como las actuales y en una sociedad tan tecnificada como la nuestra, lo tecnológico y lo real intercambian papeles fácilmente. De modo que los dispositivos transmiten a la propia realidad esa cualidad de estar *lista-para-la mano*. Pero estar a disposición de la mano implica estarlo también de la mente y, por lo tanto, del pensamiento. Se trata de un nuevo pensamiento-acción tecnológico que se realiza especialmente a través de las interfaces.

La pandemia —en cuyo epicentro aún nos encontramos cuando escribo esto— nos debería hacer olvidar que las sociedades no son estructuras estáticas como monumentos que se pueden estudiar desde perspectivas distintas pero que se remiten a una figura esencial invariable. Por el contrario, su forma cambia constantemente y, por lo tanto, requiere un pensamiento igualmente móvil que se adapte a cada situación. La sociedad global de la más estricta actualidad puede ser comparada a una enorme mesa, cuyas cuatro patas son, en estos momentos, la sanidad, la economía, la democracia y

el individuo. Todas ellas experimentan una doble crisis: una crisis sistémica y otra crisis circunstancial debida a la pandemia. Ahora las circunstancias han hecho estallar el sistema y han provocado una respuesta institucional decepcionante que solo contempla el fallo de una de las patas, la sanitaria. Pretender que la mesa se sostenga sobre una sola pata es hacer peligrosos equilibrios. Sin embargo, prácticamente toda la inteligencia mundial ha centrado sus esfuerzos en la pata sanitaria, mostrando su incapacidad para un pensamiento complejo que requeriría barajar al unísono todas las consecuencias del fenómeno. Hay muchas razones para esta focalización en la sanidad, algunas son obvias, las otras quizá inconcesables: no solo tienen que ver con la salud, sino que barajan también intereses biopolíticos y de control social. Pero no entraré ahora en este debate. Lo que me interesa es plantear la necesidad de un pensamiento complejo y las posibilidades que ofrece la tecnología para implementarlo. Lo malo es que la tecnología tiene varias caras y es necesario acertar con la más adecuada, para lo que se necesita la implementación de ese pensamiento complejo que precisamente se está buscando a través de la tecnología. La complejidad lleva a tener que resolver este tipo de paradojas.

Es en este punto donde podemos descubrir las posibilidades de una inteligencia artificial beneficiosa. Los algoritmos, que están en la base de la informática, son también necesarios obviamente para el funcionamiento de las interfaces y estas —es decir, los procesos de reflexión basados en su funcionamiento— pueden organizar el tipo de formaciones arquitectónicas fluidas que se precisan para articular complejidades como las que acabo de mencionar. Pero —y esta es la cuestión trascendental— no se trata de trasladar el problema a un programa estadístico o procedimental para que gestione automáticamente los parámetros del problema —es decir, colocar los algoritmos al mando—, sino que es necesario usar los algoritmos para ampliar nuestra capacidad mental en un proceso reflexivo completamente nuestro. Este es el único posthumanismo razonable, el único que nos permite avanzar como seres humanos. Pero no es el que se acostumbra a contemplar desde la tecnociencia.

Donde mejor se observan las carencias de la mentalidad tradicional es en el terreno de la educación. La educación es un nuevo factor de complejidad. Si continuáramos con la metáfora de la mesa, añadirle esta pata la convertiría en un objeto monstruoso. Pero quizá se trata de esto, de descubrir la monstruosa complejidad del mundo para que no nos suceda lo del astronauta, es decir, para que conservemos nuestra capacidad de asombro y esa curiosidad que es esencial para el saber.

Cuando escribo estas líneas, los estudiantes europeos están regresando a las aulas. Y la discusión está centrada en los riesgos de la presencialidad. Ya antes del verano, durante el confinamiento, se empezó a pensar en la posibilidad de hacer clases virtuales y, cuando se comprobó que sería imposible volver a las aulas antes de fin de curso, se procuró establecer un improvisado simulacro de educación a distancia en la mayoría de las instituciones y en todos los niveles de la enseñanza. En especial las autoridades universitarias españolas lanzaron el mensaje neciamente optimista de que nos encontrábamos ante una magnífica oportunidad para modernizar nuestros sistemas de enseñanza superior, lo que significaba derivarlos paulatina y definitivamente hacia un sistema de enseñanza virtual. De nuevo, el pensamiento simple se imponía a la necesidad de un pensamiento complejo.

El debate sigue activo y son muchos los miembros de las comunidades universitarias de todo el mundo que han alertado sobre el peligro de convertir las instituciones de enseñanza superior en universidades a distancia. La presencialidad y la consecuente socialización son necesarias para asimilar el conocimiento, indican con acierto. Pero no han faltado quienes aplauden con frenesí la virtualización de la realidad, especialmente mediante la teleenseñanza y el teletrabajo. Las universidades privadas, por ejemplo, se han apresurado a hacer publicidad de su rápida adaptación tecnológica como muestra de una flamante modernidad y con el pueril entusiasmo del nuevo rico.

Tampoco pretendo entrar en este debate, aunque estoy básicamente de acuerdo con los que piden prudencia antes de tomar decisiones que no son solamente prácticas y circunstanciales, sino que pueden tener consecuencias a largo plazo. Pero no puedo evitar ser pesimista porque reconozco la fascinación que ejerce la novedad sobre el pensamiento simple, especialmente la novedad tecnológica. De la misma manera que los consumidores no pueden evitar la compra inmediata de la nueva versión de algún dispositivo electrónico, tampoco los políticos y ciertos especialistas son capaces de resistirse a la atracción de lo novedoso, espoleados por las engañosas ideas de progreso y modernización que se presentan siempre como valores en sí mismas.

He sido siempre un ferviente defensor de las nuevas tecnologías y de las nuevas formas de pensar que estas tecnologías nos proponen. Y, si bien era consciente de que los aspectos positivos de estas novedades tecnológicas no se daban automáticamente al utilizarlas, sino que antes había que asimilarlas reflexivamente, me mantenía sin embargo optimista respecto a su posible efecto benefactor en muy distintos campos de la cultura y la sociedad. Ahora empiezo a tener mis dudas. Pero no porque me haya desengañado sobre el potencial de la tecnología, sino porque temo los peligros de su aplicación precipitada. Temo que la urgencia sanitaria y la consolidación de los parámetros que esta propone lleve a una asunción irreflexiva de la nueva época y al deseo de amoldarse rápidamente a ella por la vía tecnológica.

Recurro Sloterdijk a la teoría del delirio de masas de Hermann Broch para explicar cómo se pasa de "un estado de confusión propiamente dicho a un estado de confusión por participación" (2004, 87). Se trata, añade, de "una teoría que explica hasta qué punto los participantes tras el exceso vuelven a enfrascarse en una normalidad reencontrada, como si ellos no hubieran tomado parte en el delirio" (87). Broch estuvo trabajando en su "Teoría de la locura de las masas" durante la última parte de su vida, como si el asunto no pudiera ser cerrado por su constante actualización. Los primeros intentos fueron de 1934, pero la edición definitiva no apareció hasta 1979, mucho después de su muerte, cuando el delirio masivo seguía siendo un tema vigente y sin un final a la vista. Las palabras con que Broch inicia su estudio parecen dirigidas a nosotros, pues sostiene que "nadie ignora qué locura se ha apoderado hoy del mundo, cada uno sabe que él mismo participa de esta locura, como víctima activa o pasiva, cada uno sabe, pues, a qué formidable peligro está expuesto, pero nadie es capaz de localizar la amenaza, nadie sabe desde dónde se apresta a abalanzarse sobre él, nadie es capaz de mirarla verdaderamente a la cara, ni de resguardarse de ella con eficacia" (2008, 13).

El proceso de desfamiliarización de la realidad que ha provocado la pandemia conlleva un urgente deseo de regreso a lo familiar. Pero, como la vía a la realidad anterior parece haber sido cortada definitivamente, la premura nos lanza hacia adelante, y hacia allí nos precipitamos sin pensar, con tal de salir del impase en el que nos encontramos. Penetramos así en lo siniestro como si fuera nuestro nuevo hogar.

2.2. La buena educación para tiempos informales

La aceleración tecnológica de las últimas décadas acabó desembocando en una aceleración social igualmente perniciosa. Cada vez iba siendo más obvio que los sucesivos cambios tecnológicos iban creando un sujeto ansioso por estar al día tecnológicamente, como si no estarlo lo convirtiera en un marginado, de manera que la aceleración socio-tecnológica formaba paulatinamente sujetos mentalmente inestables, presos de múltiples ansiedades y no pocas frustraciones. La afirmación de Sloterdijk (2004, 187) relativa al auge de los nacionalismos —“el objetivo principal de la política moderna se cifra en cobijar un cierto número de hombres vertiginosamente excitados al abrigo de un techo étnico-cultura común”— es aplicable a mucho otros ámbitos, lo que corrobora la relación estricta entre aceleración social y aceleración mental o excitación subjetiva.

No debemos desdeñar las potentes ideas de Félix Guattari sobre el esquizoanálisis, que está basado en la noción de que los sujetos son precisamente el resultado de un conjunto de inestabilidades maquínicas. Insiste el psicoanalista no solo en las dimensiones maquínicas de la subjetivación, sino también en “la heterogeneidad de los componentes que agencian la producción de subjetividad” (Guattari, 1996, 15). Pero, al margen del origen de la conciencia, que puede ser un cúmulo de inestabilidades, la inestabilidad de la conciencia en sí es una fuente de neurosis y puede que de psicosis. Es necesario no confundir los dos niveles ontológicos. Al fin y al cabo, el sujeto puede cambiar constantemente de roles sin ser básicamente inestable, mientras que la inestabilidad en el seno de la propia conciencia —el no ser capaz de asumir sus propios síntomas— lo conduce a una inevitable estagnación patológica.

Las síntesis tecno-subjetiva que genera la aceleración socio-tecnológica se producía siguiendo unos mecanismos parecidos a los de las vanguardias artísticas del siglo XX, es decir, como una ola imparable que sobrepasaba constantemente los límites cognitivos y estéticos de la sociedad en general, a la que, por su mayor grado de estabilidad, algunos tildaban de conservadora. Era ciertamente conservadora, pero suponía un necesario principio de realidad que acabó por esfumarse, dejando completamente libre al deseo. Pero esta libertad del deseo no supone en absoluto una libertad del sujeto. Considera acertadamente Byung-Chul Han que “el neoliberalismo representa un sistema altamente eficiente y en verdad efectivo para explotar la libertad” (2017, 74). Es decir, liberando el deseo de toda constricción, se nos hace prisioneros del deseo. “Protéjanme de lo que quiero” es el título de una de las instalaciones de la artista conceptual norteamericana Jenny Holzer. Desaparecida, pues, la base estable de una sociedad *conservadora*, es toda la realidad al completo la que cabalga sobre la ola cuyo avance inagotable está

espoledo por un deseo nunca satisfecho y nunca limitado. Hasta ahora, que la ola ha roto sobre las orillas de la nueva realidad.

Lo curioso es que, en verdad, lo que avanzaba era solo el deseo, como una especie de urgencia utópica, como el sueño de un surfista que no se ha movido de la cama. Avanzaba, pues, una realidad ilusoria, sin una base estable que le sirviera de referencia. Sin resistencia que se le oponga, el deseo desemboca en la psicosis.

Deleuze y Guattari, en *El Anti Edipo*, proponían sustituir la idea freudiana del inconsciente como teatro, planteando que se lo considerara como una fábrica, donde no hay representaciones, sino producción abstracta. Con esta propuesta de una producción abstracta no subjetiva, los franceses se avenían sin saberlo a la lógica de las cadenas de montaje de Henry Ford; sustituían, inconscientemente a pesar de sus profundas reflexiones, el freudismo por el fordismo, muy en la lógica del pensamiento de izquierdas del momento, para el que la fábrica era más importante que el teatro. Dejando de lado la cuestión edípica que era central en su libro, es necesario restituir ahora el concepto más humanista del inconsciente como teatro. ¿No son las tecnologías de la realidad virtual, la realidad aumentada o los hologramas un nuevo teatro de la mente? En este teatro, en estos escenarios virtuales, el deseo del sujeto se topa con el sujeto del deseo. Es decir, regresa el sujeto tecnológicamente dispuesto a gestionar el deseo. “El deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente”, afirman Deleuze y Guattari (2002, 19) en *Mil mesetas*. Se hace necesario pensar, pues, con el hipertexto o, mejor aún, con las hiperimágenes para comprender el trasfondo de estos intercambios.

Se hace así más patente aún la necesidad de comprender las tecnologías de la imaginación y buscar la mejor manera de que su potencial se aplique de forma adecuada, especialmente en el campo de la educación, a dónde es posible que se dirijan en primer lugar la mayoría de los esfuerzos para normalizar una situación cuyo distintivo más destacado es en estos momentos la anormalidad. Para ello, no basta con implementar aulas virtuales y establecer innovadores sistemas de comunicación. El buen uso de las nuevas tecnologías de la imaginación no ha de consistir en sustituir todos los procesos materiales para convertirlos en virtuales, ni en transformar el contacto humano directo en una relación puramente telemática. Es obvio que esto no sucederá nunca completamente, pero la simple tendencia puede suponer un cambio de valores que conlleve la definitiva imposición de unas formas culturales —básicamente, anglosajonas y protestantes—, que de por sí ya tienden a una distanciamiento social, a otras —sustancialmente católicas y “latinas”— cuyo rasgo predominante es el contacto social. Este proceso de colonización cultural y antropológica no es nuevo en absoluto, pero, como todo lo demás, corre el peligro de acelerarse y de ser asimilado sin resistencia por parte de los colonizados, si de nuevo lo confunden con una modernización o un progreso.

Franco Berardi (2020) denomina a los actuales procesos de cambio “mutación tecnopsicótica”, poniendo de manifiesto la condición contemporánea que conecta la tecnología con la mente y en particular con la patología, de manera que no solo nos encontraríamos a merced de la biopolítica, sino

también en la psicopolítica. Con la particularidad de que no se trata del resultado de una conspiración, sino de las consecuencias de una nueva ontología social en la que se hallan instalados todos los actores, tanto los colonizadores como los colonizados. No es ciertamente una conspiración, pero en tiempos paranoicos como los actuales, es como si lo fuera.

La proliferación de aparatos electrónicos en las últimas décadas y la rápida obsolescencia de algunos de ellos —VHS, Laserdisk, CD-Rom, DVD, Blu-Ray, cámaras fotográficas y videográficas, monitores de televisión, tabletas, etc.— ha conducido a una concentración de las distintas funciones que patrocinaban en dos aparatos principales, a saber, el teléfono móvil y el ordenador, con la particularidad de que incluso algunas de las actividades de este último se han desplazado fácilmente al móvil, convirtiéndolo así en un centro de operaciones multimediáticas muy próximas al cuerpo. Esta confluencia ha acentuado la propensión que ya tenían los dispositivos electrónicos a acercarse al cuerpo que se inició principalmente con las cámaras fotográficas y videográficas digitales, debido a su drástica disminución de tamaño. La tendencia coincide con una creciente sinergia entre las aplicaciones y la mente, en particular, con la imaginación. Mientras el hardware se confunde con el cuerpo, el software lo hace con la mente. En especial con el teléfono móvil, los movimientos mentales y corporales confluyen en un aparato o, dicho de otra manera: a través de un aparato, los gestos corporales se traducen en gestos mentales y estos se desplazan a gestos relacionales, al tiempo que —y esto es primordial— el proceso se visualiza en una pantalla. En el ordenador, esta fenomenología no es tan aparente porque el cuerpo se inmoviliza ante él, pero no por ello deja de existir: en realidad, es mucho más intensa. La imagen sigue siendo primordial en el ordenador, pero en su seno va a desembocar la evolución y transformación de la escritura —incluso el cineasta se convierte en una especie de escritor de imágenes cuando utiliza los programas de montaje en un ordenador—, mientras que el móvil, con todas sus aplicaciones, está más cerca de la oralidad, aunque sea una “oralidad” de carácter primordialmente visual. En ambos casos, las transformaciones pasan por la fenomenología de las imágenes. Y se sitúan en la frontera que separa el régimen de las pantallas del próximo paradigma de lo holográfico y los entornos virtuales.

Las imágenes contemporáneas son complejas, entre otras muchas razones porque responden a nuestra mirada compleja. Esta complejidad está presente, incluso cuando se halla desplazada por la creciente tendencia cultural a la simplicidad. Se convierte entonces en algo parecido a lo que Benjamin denominaba inconsciente óptico, aunque de características menos mecánicas: un inconsciente visual y cultural entremezclados. De manera que otro de los grandes retos de la educación contemporánea pasa por entrenar la mirada para hacerla sensible a la complejidad, como vía principal para formar una mente compleja.

Sin duda existen muchas posibilidades pedagógicas de utilización de las nuevas tecnologías, pero quisiera centrarme en dos de ellas, que considero trascendentales porque van más allá del método y hunden sus raíces en las características esenciales de la realidad contemporánea y todas sus contradicciones. Son en realidad el antídoto perfecto a estas contradicciones, ya que ambas

posibilidades se refieren a una nueva forma de pensar que cada una de ellas desarrolla a su manera, aunque a partir de unos parámetros comunes.

Me refiero a dos formas audiovisuales distintas, pero que en muchos aspectos se complementan: el modo interfaz y el modo ensayo. El modo interfaz es una categoría general relacionada con el nuevo tipo de imágenes que genera la interacción digital y que podemos encontrar tanto en nuestra actividad cotidiana con el ordenador, como en los videojuegos, los documentales interactivos, etc. Más que de imágenes, debemos hablar de sistemas audiovisuales, sistemas que son fluidos y que se transforman constantemente a través de nuestra interacción con los dispositivos, de manera que tienden a generar “conversaciones” con ellos: conversaciones entre el ser humano y la máquina a través de una plataforma audiovisual cambiante. Por otro lado, tenemos el modo ensayo, cuyo aspecto literario se remonta a Montaigne y fue teorizado principalmente por Theodor Adorno, pero que tiene una vertiente audiovisual muy destacada en el llamado film-ensayo (Català, 2014), un género que forma parte de las importantes transformaciones que ha experimentado el documental contemporáneo.

Si las relaciones entre el modo interfaz y el modo ensayo son muy estrechas, ya que en ambos casos se trata de formas de pensamiento exploratorio, no dogmático y multifacético, las que se establecen entre la interfaz y el ensayo fílmico son aún más próximas porque en los dos se produce un fluido de imágenes y sonidos destinado a efectuar exploraciones temáticas, por medio de conexiones significativas de carácter multimediático. Es por ello que la mejor muestra de ambas posibilidades y de su coincidencia son los webdocs o documentales interactivos, es decir, ensayos audiovisuales activados mediante interfaces. En general, estos dos modos coinciden con lo que Deleuze y Guattari denominaban agenciamiento, que es “precisamente ese crecimiento de las dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones” (2002, 14). Se trata, pues de las dos caras de una misma ontología: por un lado, la estructura de lo real, por el otro los instrumentos intelectuales que se amoldan a la forma de esa estructura de tal manera que son capaces de pensarla y expresarla. No se trata de un isomorfismo entre la realidad y el “lenguaje” audiovisual que reemplazaría el mimetismo de la imagen icónica por una coincidencia entre la estructura interna de la visualidad y la estructura interna de la realidad, sino de una concurrencia de operatividades: el modo ensayo y el modo interfaz no reproducen la estructura de la realidad automáticamente, sino que ofrecen el instrumento necesario para desentrañar la forma compleja de la realidad de la mejor manera posible en el estado en el que se encuentra esa complejidad en un momento dado.

Los modos interfaz y ensayo son, por consiguiente, ciencia y arte combinados a través de instrumentos técnicos. Jean-Louis Déotte (2012), al referirse al “aparato estético”, establece una diferenciación entre el dispositivo y el aparato. Discute la idea de que es la historia la que origina el aparato, afirmando que, por el contrario, los acontecimientos históricos se producen en el seno de un aparato que los preexiste y los representa. Es decir, “lo que aparece, aparece necesariamente configurado por un aparato. Esto quiere decir que son los objetos técnicos como la perspectiva o la fotografía los que, al hacer época y

transformarse entonces en «aparatos», configuran la sensibilidad y la comunidad” (Déotte, 2012, 143). Este *hacer época* es lo que no ha ocurrido hasta ahora, según Stiegler. Pero la idea que Déotte propone del aparato es distinta de la de un instrumento técnico específico: puede ser tanto un modelo mental como la perspectiva pictórica, una institución como el museo, o el entorno fenomenológico de una técnica como la fotografía. Sin embargo, es relevante la relación que establece entre el acontecimiento y el aparato, una idea que podemos desplazar perfectamente a la tecnología en general y su capacidad reflexiva que implica un ensamblaje entre el gesto y la imagen, el pensamiento y la representación, el arte y la ciencia. Asegura que “no podemos disociar el gesto manual de la inteligibilidad del conjunto, el cual está sometido a un principio de identidad puesto que es necesario *convertir en parejos (rendre pareils)*, y por lo tanto aparejar (*appareiller*), elementos que en principio no lo son. ¿Cómo, en tal caso, disociar la producción artística del gesto técnico, puesto que en cada momento un aparato (*appareil*) está en funcionamiento como principio cognitivo de identidad?” (Déotte, 2004, 101). A través de los aparatos (instrumentos tecnológicos) podemos desvelar el inconsciente del aparato (modelo mental) que determina la forma de un acontecimiento.

Considero que la cultura contemporánea tiene el deber de explorar los dos ámbitos confluentes del ensayo y la interfaz con el fin de comprender el alcance de las nuevas formas de pensar tan necesarias para asimilar la complejidad contemporánea, es decir, para alcanzar aquellos niveles fenoménicos a los que no llegan los sistemas tradicionales de gestión del saber. Se trata de profundizar, pues, tanto en la fenomenología de la interfaz como en la dramaturgia de los nuevos documentales que se basan principalmente en la subjetividad y la reflexión, y por consiguiente en el modo ensayo. Existen muchos otros elementos que cumplen funciones parecidas, pero estos que menciono son la puerta de entrada al nuevo panorama porque ambos forman un puente entre el humanismo tradicional y lo que se ha denominado tecno-humanismo o humanismo tecnológico. Se ha hablado mucho de la posibilidad de una tercera cultura que sirva de puente entre las otras dos —ciencia y humanidades—, sobre cuyo distanciamiento advirtió hace décadas Snow, y esa tercera cultura pasa por la comprensión y asimilación profunda de estos instrumentos, que son a la vez tecnológicos, mentales y subjetivos.

La utilidad cultural de estas modalidades no resuelve todas las contradicciones, ni mucho menos. Seguimos inmersos en la locura social —la paranoia— capaz de deteriorar la democracia, y la aceleración sigue en marcha, provocando el achatamiento de la realidad al eliminar el espacio de la reflexión —el 5G como síntoma—, lo que a su vez impone la supuesta necesidad de un pensamiento simple y, en general, simplista, capaz de acomodarse a la velocidad con que se suceden los acontecimientos en los entornos denominados “inteligentes” —teléfonos inteligentes, casas inteligentes, ciudades inteligentes. Pero la confluencia del modo interfaz y el modo ensayo plantea la alternativa de un pensamiento complejo que no tan solo no se desarrolle al margen de la tecnología, sino que se base en ella. Idealmente, este pensamiento complejo tecnológicamente basado está preparado también para reconducir las formas de la paranoia contemporánea —cámaras de vigilancia, reconocimiento facial, Big Data, redes sociales, el control biopolítico, etc.— hacia ámbitos democráticos y culturalmente productivos. En realidad, ya se

nos presentan bajo este aspecto benéfico por parte de los gobiernos y las compañías multinacionales, pero a veces ni ellos mismos, inmersos en los delirios de sus propias campañas de marketing y de sus políticas unidimensionales, son capaces de darse cuenta de la dimensión del engaño.

Pero la prueba más contundente de que las nuevas tecnologías poseen diversas dimensiones la tenemos en Internet, cuya estructura en red es una perfecta representación de la mente paranoica materializada, al tiempo que supone uno de los instrumentos más revolucionarios de la realidad contemporánea. El individuo que navega por Internet pretende controlarlo todo como el paranoico, al tiempo que está colocado en el centro de una red que construye a su alrededor con cada movimiento y de la que está de alguna forma prisionero. Pero a la vez esta disposición paranoica le confiere, cuando está articulada sabiamente, un enorme poder: su pensamiento tiene un alcance que nadie antes había poseído. Es su estudio de las formaciones esféricas, Sloterdijk critica la virtualización del espacio y el exceso de información que caracteriza una de las formas de la globalización: “cuando las sociedades impulsan una producción excesiva de imágenes y textos surge la «espuma»: discursos sin control de referentes externos, producción caótica de sentido, vértigo crónico, ideología de surfistas” (2004, 182). Ante una situación como esta, ¿no se hace necesario un sujeto del conocimiento capaz de extraer de ese desconcierto —aunque sea surfearlo o precisamente surfearlo— un discurso coherente? O lo hace el sujeto paranoico protagonista del último humanismo o lo hace la inteligencia artificial, aliada de la paranoia capitalista.

3. Conclusiones. Pensamiento esférico

Hace casi un siglo, Eisenstein soñaba con una especie de hipertexto en forma de libro esférico. “En 1932 me estaba preparando para organizar mis materiales teóricos en un libro. En algún lugar escribí: «Sueño con crear un libro en forma de esfera (...) porque todo lo que hago conecta con todo lo demás y todo se cruza con todo lo demás: la única forma capaz de satisfacer esta condición es una esfera: desde cualquier meridiano es posible la transición a cualquier otro meridiano. Incluso ahora anhelo esta forma de libro, y ahora tal vez más de en cualquier otro momento»” (Nesbet, 2003, 206). Para comprender cabalmente el futuro es necesario contemplarlo desde el pasado. El presente no sirve como puesto de observación, ya que en el presente el verdadero futuro no existe. En el presente no existe más que el deseo o las ilusiones, sobre todo eso que en inglés se denomina “wishful thinking”. Benjamin afirmaba (2013), recordando a Michelet, que cada sociedad sueña con su futuro. Y, por ello, entendía que ese sueño solo se podía resolver al despertar de él, es decir, cuando cobraba plena realidad en el futuro. Es por ello por lo que se hace necesario regresar al pasado para comprender no solo el presente, sino también aquello en lo que soñaba el pasado y que era el prolegómeno del presente y sus sueños. El libro esférico de Eisenstein, quizá una versión de ese libro total al que aspiraba Mallarmé y que, según el poeta, incluiría el universo entero, equivale a Internet. E Internet equivale, de alguna manera, a una realidad formada por las mónadas de Leibniz: individuos convertidos en el Aleph de Borges, es decir, en puntos desde cada uno de los cuales se tiene acceso al universo entero.

La esencia de lo colectivo desaparece de la realidad material y pasa a la realidad virtual. Una de las tareas más urgentes del porvenir inmediato será recuperar lo colectivo físico a través de lo colectivo virtual. Avanzar irreflexivamente hacia un futuro engañoso es equivalente a volver atrás en busca de una paradójica utopía. El neoliberalismo se basa en esa doble inconsistencia: propagar, por ejemplo, la idea de que la actividad simple del mercado medieval asegura el buen funcionamiento de una economía global extraordinariamente compleja o suponer que los individuos, en la era de la publicidad, el marketing y la propaganda, conservan esa racionalidad que incluso es dudoso que tuvieran en el siglo XVIII. En este caso, no se regresa al pasado para comprender el futuro, sino que se hace el viaje al ayer para disfrazar el mañana, mientras se controla el hoy. En todo caso, el tiempo ha dejado de ser algo simple como lo constatan repetidamente las ficciones posmodernas, el cine entre ellas.

¿Cómo preservar el entusiasmo de la enseñanza y el aprendizaje en el aula virtual? La respuesta es a través de la imagen como forma erótica, es decir, proponer un erotismo del saber. Como dice Recalcati, “el movimiento de la transferencia no introduce el saber en el sujeto, sino que impulsa el deseo del sujeto hacia el saber. No existe asimilación subjetiva del saber más que a partir del deseo de saber” (2016, 63). Ello equivale a reintroducir las emociones en el saber, lo cual puede hacerse a través del arte, pero no del arte frío y cerebral de las últimas olas vanguardistas, sino mediante una reconfiguración melodramática del realismo, de un nuevo realismo melodramático capaz de sustentar un nuevo saber audiovisual. El aula virtual no puede ser una reproducción esquemática del aula física; el alumno no puede permanecer sentado ante el ordenador como si estuviera en un pupitre delante del profesor. El profesor no puede enseñar como si estuviera frente a los alumnos presenciales. En ambos casos, se precisa una teatralización de la enseñanza que convierta el saber en algo performativo. Pero no podemos caer en las trampas del culto al cuerpo y convertir el aula —virtual o física— en una sala de danza, a menos que la danza sea un vehículo gestual y emocional para algún concepto. La dramaturgia teatral, catalizada por el lenguaje cinematográfico, vuelve a estar en la base de los espacios esféricos de la realidad virtual: es necesario efectuar un proceso de desfamiliarización de esta realidad virtual para que sirva efectivamente al pensamiento. No se trata de reproducir miméticamente la superficie óptica de la realidad, como pretende la industria, sino de sacar a la luz el inconsciente de esta realidad. Y añadirle emoción a esta imagen. Algunas prácticas de realidad virtual documental experimentan con estas posibilidades, como sucede, por ejemplo, con la propuesta de Alejandro González Iñárritu “Carne y arena” (2017) sobre la experiencia de la inmigración.

¿Cómo reintroducir el pensamiento en la enseñanza? No hay enseñanza ni aprendizaje verdaderos sin pensamiento. Estamos en guerra con los algoritmos de la inteligencia artificial que pretenden sustituir el pensamiento humano con el fin de instaurar un pensamiento más eficaz y con menos errores. El error es más fructífero para el pensamiento que no la exactitud, que a veces se confunde con la verdad. La posibilidad de errar, y el mismo errar en sí, mantiene vigente el pensamiento, mientras que la exactitud alcanzada y convertida en verdad, esa verdad absoluta a la que todavía tiende nuestra cultura en tantos aspectos, inmoviliza el pensar. Dice Éric Sadin (2010), comentando

el concepto de *parresía* que Foucault expuso en sus cursos sobre “El coraje de la verdad”, que este coraje implica “el hecho de reivindicar que, a diferencia de la exactitud, la verdad no se presenta bajo ningún referente estable, apela a un esfuerzo de aprehensión que nunca se consume y sobre el cual debemos regularmente ponernos de acuerdo, incluso de modo provisorio, dentro de la diversidad de las subjetividades existentes a fin de esforzarnos por actuar, individual y colectivamente, el modo más justo y al margen de toda imposición unilateral que amordace nuestro derecho a la palabra” (Sadin, 2020, 38). Esta descripción casa perfectamente con el modo ensayo, una forma escrita o audiovisual que debe convertirse en la plataforma de pensamiento universitaria no para sustituir al método científico anclado en la exactitud, sino para convertir el sistema de ensayo y error de la ciencia en una forma de pensamiento complejo válido para todas las disciplinas.

Deleuze y Guattari promulgaban un sistema de pensamiento que iba en esa misma dirección cuando elogiaba el personaje conceptual de *El idiota*: “El Idiota es el pensador privado por oposición al profesor público (el escolástico): el profesor remite sin cesar a unos conceptos aprendidos (el hombre-animal racional), mientras que el pensador privado forma un concepto con unas fuerzas innatas que todo el mundo posee por derecho por su cuenta (yo pienso). Nos encontramos aquí con un tipo de personaje muy extraño, que quiere pensar y que piensa por sí mismo, por la «luz natural»” (1997, 63). El ensayo es el modo de expresión del pensador privado que hace públicas sus reflexiones sin necesidad de convertirse en un simple transmisor de lo ya sabido a través de una expresión consensuada y finiquitada: hacer público quiere decir, en este contexto, invitar a pensar, a unirse al pensamiento. Pero el ensayo no es solo una forma de expresión, disposición y absorción del conocimiento, sino también una forma de pensar, es decir, una forma de construcción del saber a partir de un entramado de informaciones generales a las que la actividad reflexiva transforma en un saber particular.

Como ya he dicho, el ensayo, sobre todo el film-ensayo, es correlativo a la interfaz. En ambos casos se trata de un flujo audiovisual que implica la expresión de procesos de pensamiento. Con la particularidad de que se ejecuta una reflexión a dos niveles, mental y visual. Se reflexiona al tiempo que se observa el resultado visual de esa reflexión. La diferencia esencial entre los dos medios es que el film-ensayo, igual que una obra de arte o un libro, se presenta como un producto finalizado, mientras que la interfaz es un proceso en marcha. Los dos dispositivos forman parte de una misma entidad tecno-estética y psico-estética, pero la interfaz se asemeja más al habla, mientras que el film-ensayo está más próximo a la escritura. Lo más importante es, sin embargo, que ambos suponen un cambio muy sustancial de mentalidad, una apuesta por la imaginación y la creatividad, así como por las emociones como motor del aprendizaje. Laurent de Sutter, glosando la idea de “pop filosofía” que en algún momento propuso Deleuze, describe la fórmula de este concepto como “cualquier conexión de cualquier cosa mediante cualquier medio, salvo que carezca de intensidad” (2020, 22). Podemos entender “intensidad” a la vez como significado y como emoción. Lo que anima a la “pop filosofía” es “la posibilidad de que la evidencia de todo lo que es pueda ser reemplazado por una suerte de perplejidad general, que afecte todo de tal suerte que cualquier cosa logre devenir la cifra de un enigma” (De

Sutter, 2020, 22). Filosofía popular o filosofía privada. En resumidas cuentas, pensamiento individual asombrado, emocionado y libre generador de ideas, sostenido por tecnologías de la imaginación que sustituyen la simple inmediatez sin pensamiento de los algoritmos por significados que resultan de una reflexión constante. O sea, una nueva duda metódica, un neocartesianismo para sobrevivir en las afueras paranoicas de la posmodernidad.

Referencias bibliográficas

- Bartra, R. (2006). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia: Pre-Textos.
- Berardi, F. (2020). Crónica de la psicodelfación #1. <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/franco-bifo-berardi-reset/>
- Benjamin, W. (2013). *Obras de los pasajes (vol. 1)*. Madrid: Adaba editores.
- Broch, H. (2008). *Théorie de la folie des masses*. Paris: Éditions de l'éclat.
- Canetti, E. (1982). *La provincia del hombre*. Barcelona: Taurus.
- Català, J. M. (2016). *La gran espiral. Capitalismo y paranoia*. Vitoria: Sans Soleil.
- Català, Josep M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Chacón, J. L. (2014). Reseña de la presentación de Jen Louis Gault del Seminario 23 de Jacques Lacan: *El sinthome*, en el Seminario del Campo Freudiano en Granada. <http://www.icf-granada.net/2012-08-02-07-09-48/curso-2012-2013/curso-2013-2014/128-cursos/curso-2013-2014/189-joyce-estaba-loco>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Déotte, J. L. (2004). *L'Époque des appareils*. Paris: Lignes & Manifeste.
- De Sutter, Laurent (2020). *¿Qué es la pop-filosofía?* Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, Michel (2010). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Han, B-Ch. (2017). *Psychopolitics. Neoliberalism and New Technologies of Power*. Brooklyn: Verso.
- Nesbet, A. (2003). *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Recalcati, M. (2016). *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama.
- Sadin, É. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Shaviri, S. (2014). *The Universe of Things. On Speculative Realism*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Sloterdijk, P. & Heinrich, H-J. (2004). *El sol y la muerte*. Madrid: Siruela.
- Stengers, I. (2019). *Otra ciencia es posible. Manifiesto por una desaceleración de las ciencias*. Barcelona: Ned Ediciones.
- Stiegler, B. (2016). *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* Paris: Éditions Les Liens que Libèrent.
- Virilio, P. (2006). *Speed and Politics*. Los Ángeles: Semiotext(e).
- Winner, L. (1989). *The Whale and the Reactor. A Search for Limits in an Age of High Technology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Reseña curricular

Jospe M. Català Domènech. Catedrático emérito de la Universitat Autònoma de Barcelona. Doctor en Ciencias de la comunicación por la Universidad Autònoma de Barcelona. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universitat de Barcelona. Master of Arts in Film Theory por San Francisco State University. Premio Fundesco de ensayo por “La violación de la mirada” (1993) y premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún por “Elogio de la paranoia” (1996). Premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine (2001). Mención especial en el Premio “Escritos sobre Arte” de la Fundación Arte y Derecho por “Pasión y conocimiento” (2007,

publicado 2009). Ha sido coeditor del volumen "Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España" (2001), y editor de "Cine de pensamiento. Formas de la imagen tecno-estética" (2014). Asimismo es autor de "La puesta en imágenes" (2001, reedición revisada en 2020), "La imagen compleja" (2006), "La forma de lo real" (2008, traducido al portugués en Brasil, 2011), "Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático" (2009), "La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad" (2010), "El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio" (2012), "Estética del ensayo. De Montaigne a Godard" (2014), "La gran espiral. Capitalismo y paranoia" (2016), "Viaje al centro de las imágenes. Introducción al pensamiento esférico" (2017) y "Visionarias" (2019). Ha sido director académico del Máster de Documental Creativo de la UAB (1997 a 2017) y decano de la facultad de Ciencias de la comunicación de esta universidad (2010 a 2016).



Imagen: Edward Castillo

Modernidad y tradición en la crítica de cine norteamericana.

Modernity and Tradition in American Film Criticism.

Resumen:

En la década de 1960, los debates alrededor de la noción de autor señalan la transición hacia una teoría contemporánea del cine. En los Estados Unidos, Andrew Sarris recupera los postulados de la *politique des auteurs* (que se había enunciado poco antes desde las páginas de *Cahiers du cinéma*) y los aplica al cine norteamericano. Confrontando con Dwight Macdonald o con Manny Farber, los textos de Sarris prepararon el ingreso de los estudios de cine a la universidad aunque, significativamente, la perspectiva académica se constituyó como un ataque contra el *auterism*. Este ensayo estudia ese momento previo a la consolidación de los *Film Studies*, cuando el cine todavía tenía que probar su legitimidad en el territorio de las artes.

Palabras claves: Teoría del autor; Andrew Sarris; Dwight Macdonald; Manny Farber; cultura de masas; estudios sobre cine

Abstract:

In the 1960s, the debates around the notion of author lead the transition to a contemporary theory of cinema. In the United States, Andrew Sarris inherits the postulates of the *politique des auteurs* (that had been coined in the pages of *Cahiers du cinéma* shortly before) and applies them to American cinema. Confronting with Dwight Macdonald or Manny Farber, Sarris' texts prepared the path for the introduction of film studies to the university although, significantly, academic perspective was established as an attack against *auterism*. This essay studies that moment prior to the consolidation of Film Studies, when cinema still had to prove its legitimacy in the territory of the arts.

Keywords: Auteur theory; Andrew Sarris; Dwight Macdonald; Manny Farber; Mass Culture; Film Studies

Sumario. 1. Introducción 2. Cine y cultura de masas. 3. Cine clásico y cine underground. 4. Conclusión.

Como citar: Oubiña, D. (2021) Modernidad y tradición en la crítica de cine norteamericana. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 39-53.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/712>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a2



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Tecnológicas
Buenos Aires, Argentina
doubinia@retina.ar
<https://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

Enviado: 07/09/2020
Aceptado: 26/10/2020
Publicado: 15/01/2021

1. Introducción

Durante los años 50, el rescate de cierto cine norteamericano en las páginas de *Cahiers du cinéma* constituyó un ataque a la oficialidad del cine francés: a ese aristocratismo de medio pelo en los films de *qualité*, a su falso aire de obras cultas con tono elevado, a su falta de destreza visual. Según la *politique des auteurs* formulada por la revista, algunos cineastas europeos y algunos cineastas norteamericanos expresaban una cosmovisión a través de un estilo propio aun cuando debían trabajar en un medio tan industrializado como el cine. En ese momento y en ese lugar, eso constituyó una apertura cosmopolita. En su primer año, la revista publica más de 50 artículos sobre cine de los Estados Unidos y, en diciembre de 1955, le dedica el número especial *Situation du Cinéma Américain*. No obstante, suelen olvidarse dos aspectos centrales en el gesto de *Cahiers*. Por un lado, la revalorización del cine norteamericano resultaba funcional al proyecto de esos jóvenes críticos que poco después integrarían el movimiento renovador de la *Nouvelle vague* y, por otro, la defensa de ciertos directores de Hollywood se combinaba con la celebración de algunos directores europeos que no se adaptaban cómodamente a los cánones oficiales.

Digamos: no todo el cine norteamericano contra todo el cine europeo. No uno u otro, no uno por encima de otro, sino ambos a la vez. Esta vecindad y esta simultaneidad eran más provocadoras que el mero gusto por Hollywood. No se trata, entonces, de una americanofilia excluyente sino de una perspectiva más compleja y más abarcadora sobre los desarrollos del cine. Probablemente, ese lugar común historiográfico que asocia la política de los autores con una especie de fanatismo hollywoodense no proviene de los *Cahiers* sino del modo en que ella fue apropiada por los críticos anglosajones. En efecto, a comienzos de los años 60, la influencia de la revista francesa puede advertirse en *Movie* (en Gran Bretaña) y, sobre todo, en Andrew Sarris (en Estados Unidos). La cinefilia, entendida como pasión incondicional por algunos directores, deriva hacia una nueva forma de concebir la crítica cinematográfica.

Sarris publica "Notes on the Auteur Theory in 1962" en la revista *Film Culture*. Allí esboza por primera vez su versión sobre las ideas aprendidas en los artículos de los críticos franceses y su traducción al contexto del cine norteamericano. Hacia el final de la década expande esas ideas en el libro *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. Ya no se trata de rescatar la figura de ciertos autores singulares que resisten a las convenciones sino de producir un campo de nociones teóricas. En el camino, la política de los autores pierde gran parte de su virulencia: lo que había sido un gesto provocador (los grandes cineastas son autores y poseen un estilo irreductible) deviene una práctica taxonómica con un sesgo fuertemente nacionalista. El cine norteamericano se convierte en el inconsciente del cine. Así, el elogio de Sarris que hace Kent Jones está dominado por un tono épico:

Se ha dicho que simplemente tomó una noción francesa y la norteamericanoizó, lo cual no es falso pero minimiza su audacia. Apoyar películas y directores norteamericanos en París era una cosa; apoyar esas mismas películas y directores en el país que los había producido y los había marginado era una propuesta

mucho más riesgosa. Esto suponía una sistemática destrucción y reconstrucción de la perspectiva estándar sobre el cine norteamericano y, por extensión, sobre todo el cine. (...) Bazin, los críticos de *Cahiers* y de *Positif* y los ingleses de *Sight and Sound*, *Sequence* y *Movie* ya estaban ahí, pero fue Sarris el que llevó eso al interior de la conciencia norteamericana, la tarea más dura de todas (2005).

Para una perspectiva opuesta sobre la relación entre directores e industria en Hollywood, véanse Jewell (1996) y Schatz (1988). Sin embargo, en vez de usar los nombres de ciertos directores para impulsar una idea de lo que el cine podría ser, Sarris usa su conocimiento sobre historia del cine para clasificar a los realizadores, según hayan hecho buenos o malos films, siguiendo un canon preestablecido.

De todos modos, es verdad –como afirma Jones– que Sarris es responsable de importar la política de los autores a los Estados Unidos y de darle una nueva dimensión, más orgánica. El libro *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968* tuvo un efecto iniciático para la mayoría de los críticos estadounidenses que comenzaron a ver películas en los 70. Este ensayo revisa el vínculo –a menudo conflictivo– que el libro de Sarris estableció con la gran tradición norteamericana (Agee, MacDonald, Farber) y su influencia sobre los nuevos críticos, basculando entre la cultura de masas y los estudios académicos.

2. Cine y cultura de masas

“Notes on the Auteur Theory in 1962” tuvo una amplia repercusión de manera inmediata. Raymond Haberski asocia el éxito inicial que alcanzaron las ideas de Sarris a dos hechos significativos que habían preparado el terreno. Por un lado, el desembarco de la *Nouvelle vague* en los Estados Unidos hacia fines de los 50 y, por otro, la publicación del volumen que reunía las críticas de James Agee poco después de su muerte. *Agee on Film* “señaló la primera vez en que la obra de un crítico de cine norteamericano era compilada y comercializada para consumo popular” (2001, 123). El libro de Agee hacía visible toda una tradición crítica, que se había abierto camino a lo largo de la década y que incluía también a otros críticos como Otis Ferguson, Manny Farber o Parker Tyler, donde los films eran analizados seriamente. El propio Sarris subraya la importancia de Agee para la crítica de los años 60: “He sido el beneficiario, tanto como la víctima, del vacío intelectual que tuvo lugar en la crónica cinematográfica luego de la muerte de Agee en 1955” (1970, 4). Sobre esa tradición crítica norteamericana –diversa y sólida a la vez– que atraviesa las décadas de 1940, 1950 y 1960, véanse Murray (1978), Bordwell (2016), Naremore (2014). Sobre la influencia de Agee en la cultura norteamericana, véase Lofaro (2012).

Las críticas de Agee revalorizaron los vínculos del cine con las raíces de la cultura popular norteamericana. Esquivando los presuntuosos *middlebrow films* (que pretenden imitar malamente la lógica de las artes tradicionales) y evitando una mirada paternalista sobre el medio, sus reseñas procuraron acercarse a las películas de una manera sensible y sofisticada. Se trata de uno de los primeros críticos que intentó pensar el cine de su tiempo más allá del mero entretenimiento, como

una forma legítima de expresión. En 1942, al presentarse por primera vez ante sus lectores de *The Nation*, Agee hace todo lo posible por minimizar la distancia:

Sospecho que estoy –mucho más de lo que podría no estarlo– en la misma posición que ustedes: profundamente interesado en las películas, considerablemente entrenado desde la infancia para verlas y para pensar y hablar sobre ellas, y completamente, o casi completamente, sin ninguna experiencia o incluso sin ningún conocimiento de segunda mano acerca de cómo están hechas. Si esta suposición es más o menos acertada, arrancamos desde el mismo punto de partida y con las mismas deficiencias; y en todo caso, por eso tengo las cualidades para estar aquí. Sólo por dos motivos. Mi trabajo consiste en ocupar uno de los lados de una conversación, como un crítico amateur entre críticos amateurs. Y seré de alguna utilidad o interés sólo en la medida en que mi juicio resulte creíble, estimulante o iluminador (2000, 3).

Si el crítico mantiene un estatus de aficionado, entonces no está obligado a ser infalible ni pedagógico ni sistemático: simplemente debe poner a dialogar su valoración personal con las impresiones de sus lectores. *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), a la que le dedica una reseña en varias entregas, le parece una radiografía perfecta que revela la doble moral de nuestro mundo moderno y *El tesoro de la Sierra Madre* (*Treasure of the Sierra Madre* (1948) es la mejor obra de Huston, “uno de los pocos artistas cinematográficos que, sin duda, honra a su público. Sus películas no son actos de seducción o de benigna esclavitud sino de liberación y requieren, de los que disfrutan de ellas, las responsabilidades de la libertad” (2000, 424). El gran cine, para Agee, es el que logra capturar lo real de una manera poética. En general, lo que le preocupa es transmitir el impacto emocional que un film le ha provocado mediante una escritura precisa, salpicada aquí y allá por cierta vehemencia a lo Whitman. Agee no es un *auterist avant la lettre* porque no presta demasiada atención a las constantes entre un film y otro pero, aun así, tiene sus directores predilectos: Chaplin, Huston, Wilder, Hawks. En cambio, no le interesa Welles porque le resulta demasiado enfático y grandilocuente. Le gusta cierta veta documentalista en la ficción, admira el neorrealismo italiano y aprecia sobre todo el contenido humanista de las películas antes que el lenguaje visual del realizador.

En sus primeros textos para *Film Culture*, Sarris continúa esa huella abierta por Agee. En 1955, por ejemplo, publica “The Trouble with Hitchcock”, donde cuestiona el manierismo formalista del cineasta. Ese texto podría inscribirse cómodamente en el paradigma de una crítica sociológica a la manera de Agee o de Kracauer. Sin embargo, unos años más tarde, en “The Director’s Game” y en “Notes on the Auteur Theory”, su perspectiva ya es diferente. Estos textos aparecen en un momento propicio, cuando las relaciones con la cultura popular están comenzando a cambiar. En esos artículos, Sarris esboza por primera vez su interpretación de las ideas aprendidas en los críticos franceses y su traducción al contexto del cine norteamericano. Según su versión, era posible estudiar y clasificar taxonómicamente la obra de los grandes directores de Hollywood ya no como mero entretenimiento comercial sino como el legado de autores que habían logrado construir un estilo propio al margen de los condicionamientos de los estudios. Hasta poco antes, Hollywood –ya sea en la interpretación que le daba Agee o en la que le dará Sarris– no era demasiado bien visto por los intelectuales. En los años

40, Clement Greenberg había establecido la superioridad del modernismo frente a la cultura popular dominante. Tempranamente, en “Avant-Garde and Kitsch”, define el arte de vanguardia (aunque ya piensa en las obras del modernismo) como un reducto desde donde es posible resistir ante el avance del kitsch (aunque todavía utiliza el término en un sentido general, en tanto sinónimo de cultura de masas). Puesto que el arte de vanguardia se presenta como “la única forma viva de cultura” que aún permanece, es la supervivencia de la cultura en general la que se halla amenazada frente a las formas mercantilizadas y degradadas. Allí donde existe una vanguardia –dice Greenberg– también hay una retaguardia. El *kitsch* es esa retaguardia y las películas de Hollywood ocupan un sitio privilegiado dentro de ese espacio:

El kitsch es mecánico y funciona mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falsas. El kitsch cambia según el estilo, pero permanece siempre igual. El kitsch es el epítome de todo lo que es espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch simula no pedir nada a sus clientes excepto su dinero (ni siquiera su tiempo) (1986, 12).

Aunque con variantes, ésta fue la perspectiva que adoptó la mayoría de los intelectuales norteamericanos de la época. En la estela de Greenberg, Dwight Macdonald producirá diversas expansiones de su ensayo “A Theory of Mass Culture” a lo largo de los 40 y los 50. Allí plantea que, desde la Segunda Guerra Mundial, la cultura de masas ha estado avanzando sobre las dos variantes de la vieja cultura elevada (tanto el academicismo como la vanguardia) y que acabará transformándose en un instrumento de dominación política: “Empieza a surgir una tímida, flácida cultura de medio pelo que amenaza con envolver todo en su fango desbordante” (1957, 64). El modernismo de la Bauhaus ha terminado en el mobiliario de las cafeterías y en el diseño de las tostadoras eléctricas; el psicoanálisis ha derivado en consejos triviales para los lectores de revistas populares y *The Cocktail Party*, de T. S. Eliot, se ha convertido en un éxito de Broadway. A Macdonald le molesta, particularmente, lo que denomina “*l’avant-garde pompier* (o, en Norteamérica, ‘vanguardismo fingido’)” porque “todo eso no supone un ascenso de nivel para la cultura de masas, como podría parecer a primera vista, sino más bien una corrupción de la cultura elevada. No hay nada más vulgar que el kitsch sofisticado” (1957, 64).

Posteriormente, en 1960, Macdonald redefinirá los términos de su argumentación en otro texto muy influyente: “*Masscult and Midcult*”. Según explicita en esta nueva formulación, la cultura occidental ha estado dividida desde el siglo XVIII en dos modalidades: la *high culture* y la *mass culture* (a la que prefiere denominar *masscult* porque no puede ser considerada siquiera como una cultura: es una parodia de la cultura elevada). El problema no es que la cultura de masas sea mala. La alta cultura a menudo lo es, puesto que el talento siempre es raro. El verdadero problema es que la cultura de masas es mala en un sentido nuevo. Antes, hasta el siglo XVIII, el mal arte y el buen arte compartían una misma naturaleza; la diferencia radicaba únicamente en el talento individual. Con la cultura de masas sucede algo diferente porque, en un sentido teórico, no hay posibilidad de que resulte buena. “Es no-arte. Incluso: es anti-arte” (Macdonald, 1983, 4). Los nuevos medios, como la televisión, la radio y la películas, pertenecen por supuesto a la órbita de la cultura de masas. Y de allí no puede

surgir nada bueno. Por eso –según afirma Macdonald– “antes de que un auténtico film de Hollywood pueda realizarse, la obra de arte debe ser derrotada” (Macdonald, 1983, 8). La cultura de masas sólo puede servir como un instrumento de dominación que promueve consumidores pasivos. Se produce, entonces, una homogeneización cultural capaz de procesar cualquier emprendimiento estético y convertirlo en un producto de consumo. Gracias a esa especie de democratización niveladora, se destruye la posibilidad de una axiología porque los valores sólo subsisten cuando es posible discriminar y comparar.

No obstante, para Macdonald, el mayor peligro no proviene de la *mass culture* sino de una forma híbrida: el *midcult*. Esta forma intermedia conserva los rasgos esenciales de la cultura de masas aunque los presenta bajo la apariencia de la calidad. Pero entonces no se trata de una mejora respecto de la cultura de masas sino de una degradación de la cultura elevada porque, amparándose en la excusa de acercar el arte a la gente, no hace más que simplificar, trivializar, vulgarizar y corromper. *Midcult*, por ejemplo,

es el departamento de cine del Museum of Modern Art rindiendo homenaje a Samuel Goldwyn porque sus películas son supuestamente (un poco) mejores que las de otros productores de Hollywood –que se los llame ‘productores’ cuando su función pasa por impedir la producción de arte (cf. la suerte de Griffith, Chaplin, von Stroheim, Eisenstein y Orson Welles en Hollywood) es un rompecabezas semántico (Macdonald, 1983, 38).

Para muchos críticos y teóricos, la creación de la Film Library del MOMA a mediados de la década de 1930 había significado una legitimación institucional del cine como arte; aunque para otros –tal como se advierte en las opiniones de Macdonald– ese gesto era una concesión a los poderes nefastos de una cultura decadente. Indudablemente, las ideas de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural constituyen una inspiración ineludible para los intelectuales norteamericanos de la década del 50. Unos y otros comparten el mismo objeto de crítica: la cultura de masas asociada a la alienación, la incomunicación, la demagogia, el facilismo, la degradación del arte y el gusto de la mayoría como realidad incontestable. De todos modos, los cuestionamientos responden a diferentes orígenes. Porque mientras Adorno y Horkheimer piensan en el marxismo como base para una teoría crítica, Macdonald interroga a la cultura de masas en nombre de una concepción humanista. En este sentido, le preocupa que el *midcult* se aproveche de los descubrimientos de las vanguardias: su antecedente, el viejo academicismo, funcionaba al menos como una escuela del gusto para los nuevos ricos y, por lo tanto, como un bastión de resistencia contra el *masscult*; en cambio, el *midcult* se nutre de la iconoclastia de las vanguardias y adopta una apariencia atractiva pero al costo de banalizar las innovaciones de la modernidad. Ese gesto retrógrado es lo que Macdonald denomina una “alquimia en reversa”.

A comienzos de los 60, esta confrontación cultural entre lo bajo y lo alto (así como los peligros de la cultura media) empieza a quedar pasada de moda. Se entiende, entonces, que Macdonald solo perciba un tono meramente provocador en las formulaciones de ensayistas como Sarris. Para él, el crítico de

Film Culture no es más que “un Zar(ris) del Greenwich Village decretando ‘ucases’ cinematográficos más que estimaciones críticas razonables (...) Un Mesías, puede ser; ¡pero un crítico de cine, nunca!” (citado en Haberski, 2001, 133). Para Macdonald, la crítica de cine en tanto que arte popular debe ser básicamente cuestionadora. Esto no significa que desprecie el cine o que se resista a la seducción que ejercen las películas. Aunque es un intelectual comprometido, deja en claro su posición cuando se minimizan las virtudes del entretenimiento:

El cine, como la música y la pintura –sus parientes más cercanos, más incestuosos dentro de las artes– es mudo cuando se trata de expresar ideas (...) Pero hay muchas ideas dando vueltas en esta época pseudocientífica y poca percepción sensorial de lo que está justo frente a nuestras narices u ojos (como sí de lo que está frente a nuestros cerebros). Ésa es una de las razones por las que me gustan los films” (Macdonald, 1971, 15).

Los grandes cineastas siempre confieren a la obra una cualidad individual aunque, a la vez, nunca se colocan por encima de ella porque valoran el poder de la comunicación y porque entienden que demasiado interés en la personalidad del director (sus temas) acaba destruyendo el elemento universal (la forma) que justifica la existencia del film. Las películas no deberían ser una mera ilustración de ideas previas. La forma del film “es el contenido en la medida en que el contenido está tan profundamente afectado por la forma en la que se expresa que no puede ser separado de ella” (1971, 177). Las buenas obras –sigue afirmando Macdonald– saben mantener el equilibrio. Por eso, el virtuosismo de *Hace un año en Marienbad* (*L'Année derinière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) y la innovación formal de *Sin aliento* lo seducen en un primer momento pero, años después, le resultan demasiado artificiosos. Truffaut, en cambio –aun cuando no es uno de sus favoritos–, logra combinar estilo y realismo; sus películas están hechas a escala real. El problema del *auteur criticism* es que pone el acento exclusivamente en la forma: así como el realismo socialista cae en el absurdo de considerar sólo el contenido político de la obra, “Sarris llega ahí al exagerar el énfasis sobre la forma visual” (1971, 178). Pero lo que Macdonald no alcanza a percibir es hasta qué punto el estatuto de la crítica de cine está mutando para dar cabida a nuevos críticos como Sarris o Mekas. Para ellos, ya no se trata de rescatar, dentro de la industria del cine, algunas obras esforzadas que todavía se asemejan a una idea tradicional del arte; consideran, más bien, que hay una completa reconfiguración del vínculo entre cultura de masas y cultura elevada que desemboca en una redefinición radical de los postulados estéticos¹.

3. Cine clásico y cine underground

Jonathan Lupo señala que los textos de Sarris, Mekas, Kael o Sontagen los 60 recuperan cierta actitud de críticos como Tyler y Farber en los 40: intelectuales que revalorizan los films populares reaccionando contra el “predominio de una consideración de medio pelo sobre la *calidad* hollywoodense” (2008, 69). Eso que había funcionado como un gesto de oposición a la cultura tradicional se convierte en

1 Sobre las críticas de Macdonald a la cultura de masas, véase Lewandowski (2013).

un acto liberador que desestabiliza las jerarquías críticas. Significativamente, en el mismo número de *Film Culture* donde aparece “Notes on the Auteur Theory in 1962”, se publica también el célebre texto de Manny Farber “White Elephant Art vs. Termite Art”. Uno seguido del otro. No obstante, las coincidencias entre ambos críticos son relativas y la aparente continuidad entre los dos momentos resulta menos armoniosa de lo que se podría intuir.

A Farber le gusta lo que el cine conserva de un arte genuinamente popular:

Las películas han sido siempre sospechosamente adictas a las tendencias del arte-termita. El buen trabajo usualmente surge cuando los creadores (Laurel y Hardy, el equipo de Howard Hawks y William Faulkner operando sobre la primera mitad de la novela *The Big Sleep* de Raymond Chandler) parecen no tener ambiciones hacia la cultura del oropel, pero están envueltos en un tipo de emprendimiento de castores despilfarradores que no está en ninguna parte y no sirve para nada. Un hecho peculiar sobre el arte termita-lombriz solitaria-hongo-musgoso es que siempre avanza devorando sus propios límites y, muy probablemente, no deja nada a su paso más que huellas de su actividad afanosa, diligente y descuidada (2009, 535).

Los textos de Farber están surcados por múltiples referencias a la pintura y a la literatura² Es ciertamente un *highbrow* critic con una sólida formación; sin embargo, permanentemente se resiste a intelectualizar su experiencia como espectador. Lo que admira en las películas son aquellos elementos que escapan al control del director, lo imprevisto, la falta de pretensión, el gesto espontáneo de un actor: “Esas pequeñas y misteriosas interacciones entre el actor y la escena que constituyen los momentos memorables en todo buen film (...) son momentos periféricos de distracción, desconcierto, inquietud, meros parpadeos de un interés escéptico” (1971, 145). Esta actitud ha sido motivo de frecuentes cuestionamientos por lo que puede tener de anti-crítica (Hillier, 1971) o de impresionista (Wood, 2006). Pero justamente por eso a Farber le fascina la presencia de John Wayne en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962); hay allí un puro derroche, una ausencia total de cálculo, ninguna pretensión constructiva, ninguna ambición por la obra maestra. Los films, dice Farber, se arruinan cuando buscan los efectos del Gran Arte (o sea: el *arte elefante blanco*). Es el caso de Antonioni, de Richardson, de Truffaut. Es el caso de Welles: “Hasta el advenimiento de Orson Welles, lo más importante en la técnica cinematográfica había sido el relato: el diseño, la distribución y la combinación de planos dentro de una línea argumental que se movía con facilidad de una cosa a la otra” (Farber, 2009, 393). Pero la vocación exhibicionista de Welles, da por resultado

una creación absurdamente controlada, altamente manierista, excesivamente ambiciosa, que se alimenta de todo el arte moderno y lo devora, de modo que lo que uno ve no está realmente en la pantalla sino un poco en la propia cabeza, un poco en la pantalla y un poco detrás de ella. Hay que ver estas imágenes de una manera completamente diferente a la que uno estaba acostumbrado. Ya no son literalmente

2 Sobre Farber, véanse VV.AA. (2008); VV.AA. (2014) y Gorin, Assayas, Le Pérón & Toubiana (1982).

historias o películas sino una sucesión de jeroglíficos estáticos donde las insinuaciones del sentido han reemplazado, tanto en interés como en intención, a la vieja preocupación por la narración, el personaje y la acción en sí mismos (Farber, 2009, 397).

Una película nunca es obra exclusiva de una sola persona y uno de los placeres de ir al cine consiste en el efecto inevitable de contaminación que se produce cuando se activa esa química singular e irreplicable que es un rodaje: esa delicada corriente eléctrica que recorre los films pero que nunca se discute en las entrevistas de *Cahiers* con los grandes directores (Farber, 2009, 575). Por eso, frente a los films de autor, demasiado controlados, demasiado obsesionados con su propia grandeza, Farber prefiere las películas de acción y las de clase B. En esas obras imperfectas y erráticas siempre puede aparecer inesperadamente un instante luminoso. Los films deben ser una ilustración precisa de la historia que cuentan: la cámara debe observar la escena como si no estuviera ahí y los acontecimientos deben desarrollarse como si no hubieran sido organizados para los espectadores. La cámara sólo sirve si preserva la pureza del evento que registra; en cambio, la excesiva evidencia de acciones representadas para ser capturadas en la pantalla destruye la unidad del proceso cinematográfico. Ésa es la diferencia entre *theatrical* y *non-theatrical films*, entre un cine auto-consciente y un cine espontáneo. Esta sobreactuación es lo mismo que le molesta en los nuevos críticos:

el enorme esfuerzo de la crítica de los años sesenta por aportar algo de orden y de forma a la historia del cine –creando un Louvre de grandes films y detallando el genio singular que es responsable por cada película– está condenado al fracaso debido a la naturaleza subversiva del medio: el destello de vitalidad que una escena, un actor o un técnico inyecta entre las vetas de una película (Farber, 2009, 573).

El ataque tiene un destinatario preciso: Andrew Sarris. Es su teoría del autor la que celebra a los directores como genios y la que intenta construir un gran museo para archivar las películas.

Según Farber, la evaluación es “prácticamente inservible para un crítico. Lo último que me interesa es saber si te gustó o no. No creo que tenga ninguna importancia; es uno de esos apéndices inútiles de la crítica. Hacer crítica no tiene nada que ver con las jerarquías” (en Rosenbaum, 1995, 59). Evaluar y establecer jerarquías es, justamente, lo que le interesa a Sarris; por eso hay algo pretencioso en sus listas de cineastas. Farber sólo ve ahí un artificio y una impostura que aleja a la escritura crítica de los films. Curiosamente, rastrea los orígenes de esa modalidad hasta los textos de James Agee. Porque a pesar de que respeta a Agee (que lo recomendó como su reemplazante en *The Nation*), a pesar de que lo admira y lo defiende, también compite con él y lo ataca con ferocidad: en sus textos, Farber encuentra ya la ambición de conectar Hollywood con las cimas del arte. “La crítica de Agee fue en realidad el punto de partida para un desvío que llevó desde el saqueo de la imagen hasta la atrofia verbal (...) Obligado por este deseo maniático del artesanado perfecto, Agee trabajó sobre su escritura hasta que ella se apoderó de su crítica” (2009, 552). Bordwell (2016) muestra el vínculo entre Agee y Farber a partir de un tronco común que tiene sus raíces en Otis Ferguson; pero, a la vez, estudia sus

posiciones contrastantes.

También Jim Hoberman señala las diferencias entre ambos: "Agee fue el primer crítico de cine norteamericano que podría ser catalogado como escritor de *belles lettres*. Por contraste, Farber se describió a sí mismo como una especie de lumpen ilustrado (...) Es menos sutil y más vigoroso que Agee, así como descaradamente despectivo con una pizca de añoranza por una época dorada" (2015, 184). En este punto, los nuevos críticos de los años 60 están cerca del viejo crítico de los años 40, incluso más cerca de lo que ellos mismos estarían dispuestos a reconocer. Farber admite que el gran aporte de Agee fue haber puesto el énfasis sobre los individuos en un medio que tiende a hacer a un lado todos los rasgos personales, pero a la vez se burla frente a la caracterización de los cineastas como genios rebeldes que combaten de manera furtiva contra las imposiciones de los estudios. ¿Por qué los directores deberían arrogarse el mérito exclusivo de la creatividad? Los críticos modernos – como Sarris o Susan Sontag– no hacen otra cosa que incurrir una y otra vez en ese desatino. En esa pose provocadora radica, en todo caso, la principal diferencia con Agee y con la crítica de los 40, más preocupada por el contenido social de los films. Farber se queja porque el formalismo de los nuevos críticos posiciona a "Jean Luc Godard, un imitador de lo norteamericano, en la cumbre de los films de arte modernos" y a "Alfred Hitchcock, que es una especie de afrancesado, en la cumbre del cine pre-1960" (2009, 550). Uno de los sitios emblemáticos de ese formalismo irresponsable es *Film Culture*, la revista de Jonas Mekas donde Sarris publica "Notes on the Auteur Theory in 1962".

Resulta curioso que ese ensayo aparezca en las páginas de *Film Culture*. ¿Qué comparten Sarris y Mekas? ¿Cuál es la relación posible entre el cine clásico y el *underground*? ¿Cómo se vinculan los principios de la *auteur theory* y el *New American Cinema*? En la propia *Film Culture*, Boultenhouse defiende el cine experimental y ataca la teoría del autor. Le parece que esa idea del cineasta como artista, que puede tener algún sentido en el contexto francés, resulta deprimente cuando se la aplica a Hollywood:

Lo cierto es que el director comercial debería recibir la recompensa honesta y apropiada de que se le reconozca un trabajo bien hecho más que aprovechar la dudosa denominación de 'artista'. Al demonio dentro de la cámara, sin embargo, le gusta la así llamada teoría del autor porque desea que sea verdad. Cuando esta teoría se aplica a los films de aquellos a los que habitualmente se aplica, resulta confusa porque no recuerda esos casos, o los recuerda vagamente, como en una interminable ensoñación (Boultenhouse, 1963, 22).

¿Qué acerca y qué separa a Mekas y a Sarris? O más bien: ¿cómo puede haber alguna cercanía si todo parece separarlos? Cuando Tom Gunning le sugiere a Sarris que, a pesar de sus obvias diferencias con Mekas, hay también algunas semejanzas, la respuesta es:

El gran clivaje entre nosotros es que Jonas la da mayor valor a la expresión que a la comunicación. Yo le doy un valor muy elevado a la comunicación. Me parece que uno tiene que llegar a alguien, hay un público ahí fuera. Mi rechazo hacia la mayor parte de la vanguardia cinematográfica está vinculado con un rechazo

fundamental a la idea de que las películas tienen las mismas opciones que las bellas artes, como la pintura y la escultura. No, no las tienen. La pintura y la escultura son esencialmente espaciales y no temporales. La música, el drama, la narrativa, la ficción, la literatura, el cine son formas temporales, objetos hechos de tiempo. Y si se les va a sacar tiempo a la gente, tenés que enriquecerlos. No podés, simplemente, repelerlos (Gunning, 1992, 71).

El argumento adolece de un pragmatismo elemental: se sostiene sobre un criterio contractual del intercambio artístico y sobre un prejuicio que tiende a demonizar las estrategias de la vanguardia. Sarris plantea una concepción del cine y de las formas temporales del arte como discursos que deberían estar al servicio del público. Pero lo que interesa aquí es que identifica las diferentes perspectivas y, a la vez, señala su convivencia dentro del espacio de la revista.

Cuando Sarris publica su texto sobre la teoría del autor, *Film Culture* ya se ha convertido en una especie de *house organ* de la vanguardia; sin embargo, incluso durante los años siguientes, la revista siempre reservará un espacio para textos sobre el cine clásico norteamericano. Desde el comienzo, uno de los objetivos de *Film Culture* había sido el rescate del cine del pasado. Y lo cierto es que las películas y los directores que Sarris reseña ya empezaban a adquirir un tono añejo a comienzos de la década del 60. En ese sentido, su tarea historiográfica era también un gesto contracultural que podía sintonizar con los postulados de la revista. El pasado relativamente cercano del *American cinema* había caído en el olvido a mediados de los 50, a tal punto que Sarris recuerda haber escuchado por primera vez el nombre de Fuller pronunciado por Jonas Mekas. Es cierto que Sarris se propone un rescate del cine comercial del pasado mientras que Mekas es el promotor de un cine de vanguardia completamente ajeno a la industria; pero en ambos casos, desde distintos frentes, se trata de críticas al estado de situación del cine estadounidense en la posguerra. Si pueden convivir en *Film Culture*, es porque ese lugar cuestionador es el que vino a ocupar la revista durante las décadas del 50 y del 60. El rescate del cine norteamericano tal como lo entiende Sarris es diferente al rescate de viejos films y viejas *stars* tal como lo practican, de manera más insolente, algunos cineastas del *underground* neoyorkino; pero, a la vez, ambas estrategias confrontan con el gusto tan medio pelo de la época.

4. Conclusión

Hacia fines de la década, el debate sobre cine comienza a orientarse en otras direcciones: de la pasión del *cinophile* a la sistematización de los *Film Studies* como campo de investigación académica. Sarris enseñó en diferentes universidades; pero aun así nunca fue un *scholar* (demasiado subjetivista, demasiado intuitivo, demasiado impresionista). A propósito de un congreso en el que participó, en 1975, dirá lo siguiente:

La reunión estaba llena de aspirantes a semióticos y mi charla fue considerada, en todo caso, demasiado informal para los augustos claustros de la academia [...] He leído diligentemente a Barthes sobre Garbo, a Wollen sobre Eisenstein y a Metz sobre *Adiós Filipina*. He luchado con *Tel Quel* y *Cinèthique* y con los renovados *Cahiers du Cinéma* [...] ¿Entonces soy simplemente una víctima de la brecha generacional?

No del todo. Al escuchar a los semiólogos en el congreso, de pronto me di cuenta de cuánto queda del individualismo romántico en mi conformación (1978, 150).

Sin duda, los debates alrededor del autor señalan la transición hacia una teoría contemporánea del cine, pero permanecen como el momento previo: la consolidación de los *Film Studies* como disciplina moderna está asociada al ataque contra el *auterism* (en su versión humanística) desde las barricadas teóricas del estructuralismo y del post-estructuralismo que se instalaron como modalidad dominante en los estudios académicos desde los años 70³. En este sentido, Andrew Sarris constituye, quizás, el último eslabón de una tradición crítica norteamericana que se desarrolló cuando todavía el cine cargaba con el estigma de la cultura de masas y tenía que probar su legitimidad en el territorio de las artes.

3 Sobre la trayectoria crítica de Sarris y su vínculo con los *Film Studies*, véase Levy (2001).

Bibliografía

- Agee, J. (2000). *Agee on Film. Criticism and Comment on the Movies*. Nueva York: Modern Library.
- Bordwell, D. (2016). *The Rhapsodes. How 1940s Critics Changed American Film Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Boultenhouse, C. (1963). The Camera as a God. *Film Culture*, 29, 20-22.
- Farber, M. (1971). *Negative Space: Manny Farber on the Movies*. Santa Barbara: Praeger.
- Farber, M. (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. Indianapolis: The Library of America.
- Gorin, J. P., Assayas, O., Le Pérón, S., & Toubiana, S. (1982). Manny Farber. Critique et peintre du cinéma. *Cahiers du cinéma*, 334-335, 54-56.
- Greenberg, C. (1986). *The Collected Essays and Criticism. Vol 1. Perceptions and Judgements 1939-1944*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gunning, T. (1992). Loved Him, Hated it: An Interview with Andrew Sarris. En D. James (Ed.). *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground* (pp. 62-82). Princeton: Princeton University Press.
- Haberski, R. (2001). *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Hillier, J. (1971). Negative Space: Manny Farber on the Movies. *Screen*, 12 (3), 161-164. <https://doi.org/10.1093/screen/12.3.161>
- Hoberman, J. (2015). *Escritos sobre cine norteamericano*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Jewell, R. (1996). How Howard Hawks Brought *Baby* up. An *Apologia* for the Studio System. En J. Hillier & Peter Wollen (Eds.). *Howard Hawks: American Artist* (pp. 175-184) Londres: British Film Institute.
- Jones, K. (2005). Hail the conquering hero: Andrew Sarris. *Film comment*, 41 (3). Rescatado de <https://www.filmcomment.com>
- Levy, E. (Ed.) (2001). *Citizen Sarris, American Film Critic. Essays in Honor of Andrew Sarris*. Lanham: Scarecrow Press.
- Lofaro, M. (Ed.) (2012). *Agee at 100: Centennial Essays on the Works of James Agee*. Tennessee: University of Tennessee Press.
- Lupo, J. (2008). *Accounting for Taste: Film Criticism, Canons, and Cultural Authority 1996-2006*. Ann Arbor: UMI Microform.
- Macdonald, D. (1957). A Theory of Mass Culture. En B. Rosenberg y D. Manning White (Eds.). *Mass Culture* (pp. 59-73). Nueva York: Free Press.
- Macdonald, D. (1971). *On Movies*. Nueva York: Berkley Medallion Books.
- Macdonald, D. (1983). *Against the American Grain*. Nueva York: Da Capo Press.
- Murray, E. (1978). *Nine American Film Critics. A Study of Theory and Practice*. Nueva York: Ungar.
- Naremore, J. (2014). *An Invention without a Future. Essays on Cinema*, Berkeley: University of California Press, 2014.
- Rosenbaum, J. (1995). *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California Press.
- Sarris, A. (1955). The Trouble with Hitchcock. *Film Culture*, 5-6, 31.
- Sarris, A. (1961). The Director's Game. *Film Culture*, 22-23, 68-81.
- Sarris, A. (1962). Notes on the Author Theory in 1962. *Film Culture*, 27, 1-8.
- Sarris, A. (1968). *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. Nueva York: Dutton.
- Sarris, A. (1970). *Confessions of a Cultist: On the Cinema, 1955-1969*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Sarris, A. (1978). *Politics and Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.

- Schatz, T. (1988). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Nueva York: Metropolitan Books.
- Tadeusz Lewandowski, T. (2013). *Dwight Macdonald on Culture: The Happy Warrior of the Mind, Reconsidered*. Berna: Peter Lang.
- VV. AA. (2008). Dossier Manny Farber. *Rouge*, 12. Rescatado de www.rouge.com.au/12/
- VV. AA. (2014). Manny Farber. Sistemas de movimiento. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 2 (4). Rescatado de: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/inicio-esp/2-principal/202-sumario-n-4>
- Wood, R. (2006). *Personal Views. Explorations in Film*. Detroit: Wayne State University Press.

Reseña Curricular

David Ubiña. Es doctor en Letras (Universidad de Buenos Aires). Es investigador del CONICET y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es miembro del Consejo de Dirección de *Las Ranas (arte, ensayo y traducción)* y de la *Revista de cine*. Entre sus libros: *Filmología: Ensayos con el cine* (2000); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007); *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).



Imagen: Pedro Matovelle

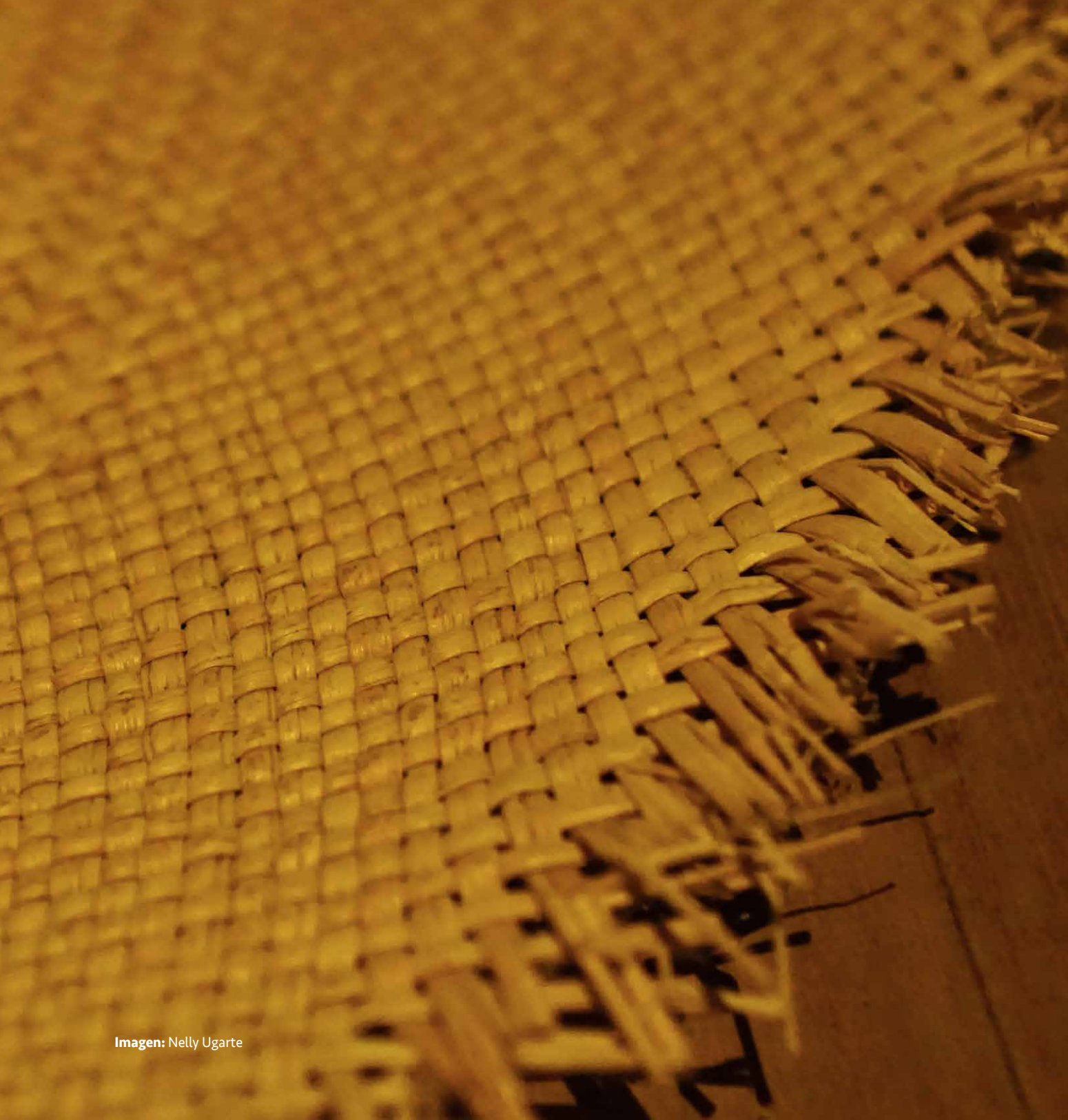


Imagen: Nelly Ugarte

El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana.¹

The Latin American Video Movement on its bolivian appointment.

Resumen:

Como parte de un trabajo más amplio que reconstruye y estudia la serie de instancias de diálogo y eventos regionales que sirvieron al proceso de conformación del Movimiento Latinoamericano de Video, inscrito a su vez en una investigación de largo aliento sobre la producción videográfica boliviana, este artículo se centra en el II Encuentro de la Red que tuvo lugar en junio de 1989 en la ciudad de Cochabamba y que ha sido escasamente examinado. A partir del análisis de documentos, la pesquisa de archivos hemerográficos y un trabajo de historia oral con entrevistas a algunos protagonistas de aquel momento, se repondrá cómo fue su gestación, quiénes intervinieron, cómo se organizaron, qué discusiones sostuvieron y cuáles fueron sus corolarios, a fin de advertir la fisonomía de la reunión y su lugar específico dentro del itinerario diacrónico del Movimiento.

Palabras claves:

Bolivia; experiencias videográficas latinoamericanas; historia; institucionalidad; trabajo en red.

Abstract:

As part of a broader research that reconstructs and studies the serie of instances of dialogue and regional events that served the process of formation of the Latin American Video Movement, which in turn is part of a long-term investigation into Bolivian video production, this article focuses on the II Network Meeting that took place in June 1989 in the city of Cochabamba and which has been scarcely examined. Based on the analysis of documents, the investigation of newspaper archives and an oral history work with interviews with some protagonists of that time, it will be restored how their gestation was, who intervened, how they were organized, what discussions they held and what were their corollaries, in order to notice the set of features of the meeting and its specific place within the Movement's diachronic itinerary.

Keywords:

Bolivia; history; institutionality; Latin American videographics experiences, network.

María Aimaretti,
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas / Universidad
de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
m.aimaretti@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>

Enviado: 13/08/2020
Aceptado: 01/10/2020
Publicado: 15/01/2021

1 Este trabajo es parte de los resultados de la investigación realizada en el marco del Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (2018-2020).

Sumario: 1. Presentación, 1.1 La antesala, 2. Bolivia recibe a los videastas, 2.1. Los preparativos, 2.2 La cita, 2.3 Los sarmientos: la organización de las mujeres y la teoría audiovisual, 3. Corolarios.

Como citar: Aimaretti, M. (2021) El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana., *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, Núm. 1, 55-73.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/700>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a3



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Presentación

En adyacencia e interacción con los mundos del entretenimiento, las comunicaciones y las nuevas tecnologías, el video latinoamericano de la década de los ochenta puede pensarse bajo la forma de un archipiélago heterogéneo de experiencias, actores y agrupamientos, con funcionamiento autónomo. Ese carácter no uniforme de búsquedas y modos de organización fue paralelo a un denodado impulso por el descentramiento cultural, territorial, autoral y de género, redundando en una extensión geopolítica y creativa sorprendente. Desde el Río Bravo hacia el sur, entre comienzos de la década y mediados de los noventa, emergieron cientos de propuestas de corta, media y larga duración que multiplicaron voces y miradas para el audiovisual de la región, y no sólo fueron inspiradoras de otras iniciativas; sino que se esforzaron por rebasar la solidaridad para pasar al pensamiento y la acción conjuntas.

El escenario de emergencia del video latinoamericano es complejo por sus matices y contrapuntos. En términos socio-políticos e institucionales hay que considerar el desmoronamiento de regímenes represivos y, con distintas temporalidades, los retornos democráticos; mientras que a nivel económico debe tomarse en cuenta la instalación progresiva en todo el Cono Sur del modelo neoliberal. Ello implicó el retiro de los Estados Nacionales de la injerencia en materia de derechos sociales —trabajo, salud, educación—, y, al mismo tiempo, la disponibilidad de nuevas tecnologías en comunicación, y el crecimiento exponencial de la TV privada y el cable, aunque sin marcos legales coherentes, ni políticas públicas.

Asimismo, los ochenta estuvieron atravesados por una reconsideración de la praxis ciudadana, lo que significó una consciencia ampliada de derechos y responsabilidades que fueran más allá de lo estrictamente constitucional, para incluir especialmente la esfera simbólica y los derechos humanos a la educación, la comunicación y la cultura. En ese contexto, si bien hubo muchas experiencias autogestivas, cabe señalar que distintos agentes ligados a la cooperación internacional y a las Iglesias Católica y Evangélica, suministraron dinero, capacitación y equipamiento a redes de organizaciones, artistas, comunicadores y proyectos locales, para la producción de videos, aunque no siempre de forma orgánica y sostenida.

Como decíamos más arriba, el archipiélago de realidades e iniciativas dio lugar a una explosión productiva a nivel audiovisual con múltiples variantes expresivas. Entre otras, podemos nombrar: el video-proceso —articulado con organizaciones base, muchas veces de tono contrainformativo y de denuncia—, el video-arte —experimentación formal y matérica—, el video-producto —inserto en la TV y las instituciones—, el documental histórico y el etnográfico, el video-clip y experiencias ligadas a movimientos populares, feministas e indígenas —colectivos emergentes con mucha fuerza en aquellos años. Para buena parte de estos proyectos, sobre todo aquellos ligados a la transferencia de medios, las radios populares y la propuesta de la educación popular freireana, fueron faros de inspiración política, técnica y pedagógica, nutriéndose de ambas trayectorias y “herencias”.

Así, la apropiación de medios audiovisuales por sectores subalternizados y nuevos actores/agentes creativos —por lo general jóvenes—, estuvo en diálogo con múltiples transformaciones suscitadas tanto en el campo técnico-tecnológico de las comunicaciones, como institucional, económico y cultural. Se correlacionó con cambios de sensibilidades políticas y generacionales, y es posible pensar su aparición como un proceso convergente y no solo paralelo, con la formación y fortalecimiento de cuadros político-sindicales indígenas y populares, y el entretrejo de lazos intra e intercomunitarios, regionales, de organizaciones de base y feministas; cuestiones que, a su vez, eran parte y contribuían a la continuidad de los procesos más amplios de democratización de las sociedades latinoamericanas.

Tras su momento de emergencia (Dinamarca, 1990), la caracterización de la rica producción videográfica del período ha tardado en recibir la atención por parte de la historiografía (Muñoz, 2009; Lobeto, 2009; Liñero, 2010; Margulis, 2014; Tadeo Fuica y Balás, 2016; Aimaretti, 2017, 2018, 2018b y 2019); y su recuperación debe entenderse en sintonía con un retorno más amplio sobre el campo cultural de las transiciones democráticas de la región (Longoni et al., 2014). En pos de aportar al estudio de esta área-problema, el presente artículo se centra en el fenómeno del Movimiento Latinoamericano de Video, cuya emergencia y desarrollo implicó un proceso multicausal que fue desde la apropiación local de una tecnología global, hacia la construcción colectiva de una Red regional de proyectos, imágenes, prácticas y sensibilidades.

En efecto, el Movimiento fue una plataforma de experiencias diversas cuya acta de fundación se formalizó en diciembre de 1987 en el marco del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana donde se redactó la Declaración “A veinte años de Viña del Mar: por el video y la televisión latinoamericano”, que fue firmada por diecinueve videastas, técnicos e investigadores representantes de instituciones de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Uruguay. Esta Red funcionó como un espacio de interlocución e integración subcontinental preocupada por establecer relaciones de cooperación y evitar la atomización, potenciar el desarrollo y organización de los grupos nacionales en pos del cambio democrático, mejorar e incrementar la fluidez de información y circulación de producciones, sistematizar las propuestas en curso, socializar aprendizajes parciales y generar ámbitos de capacitación. Desde el comienzo, existió el interés por la investigación y el intercambio con estudiosos de la comunicación quienes, más que visitantes eventuales, fueron parte activa del Movimiento que entonces tuvo un carácter práctico y teórico.

Fue en los Encuentros Autoconvocados —nodos de reunión— donde el archipiélago funcionaba y se percibía como continente: tomaba fuerza, autoconciencia e insumos variados para enfrentar desafíos localizados bajo una suerte de “fertilización cruzada”. Mientras se asentaba una conciencia y una vocación como Red, capaz de instalar un lenguaje común y temas-problema en agendas locales; éstas nutrían de estrategias, entusiasmos y empuje al Movimiento.

Como parte de un trabajo más amplio que reconstruye y analiza la serie de instancias de diálogo y eventos regionales que sirvieron al proceso de conformación del Movimiento, inscrito a su vez en una investigación de largo aliento sobre la producción videográfica boliviana, este artículo se centra en

el II Encuentro de la Red que tuvo lugar en junio de 1989 en Cochabamba y que ha sido escasamente examinado, si se lo compara con la primera reunión en Santiago de Chile en 1988 o la tercera en Montevideo en 1990 (Dinamarca, 1990; Lobeto, 2009; Alvira, 2016; De la Fuente y Guerrero, 2018). En esta oportunidad, a partir del análisis de documentos, la pesquisa de archivos hemerográficos y un trabajo de historia oral con entrevistas a algunos protagonistas de aquel momento, se repondrá cómo fue la preparación de la cita, quiénes intervinieron, cómo se organizaron, qué discusiones sostuvieron y cuáles fueron sus corolarios, a fin de advertir la fisonomía de la reunión y su lugar específico dentro del itinerario diacrónico del Movimiento.

1.1 La antesala

El “balance 1988” del Movimiento fue altamente positivo: a un año de su fundación, los videastas concretaron tres espacios de formación con seminarios en Montevideo, Costa Rica y Quito; sostuvieron un encuentro autoconvocado específico en Santiago de Chile, sin perder su lugar en un marco de visibilidad e interlocución más amplio en la ciudad de La Habana. Supieron crecer numéricamente y en diversidad de países intervinientes; consiguieron organizar instancias de intercambio en distintos puntos del continente con el esfuerzo logístico que comporta semejante extensión territorial; y proyectaron hacia adelante un segundo encuentro para darle continuidad a las tareas y desafíos programados. Todo ello sin olvidar el progresivo enriquecimiento de un lenguaje y narrativa identitaria compartidos, a partir de la elaboración de pronunciamientos conjuntos.

Según Hernán Dinamarca (1990, 138) había sido en octubre de 1988 en Quito, durante el Seminario “Experiencias de Video en América Latina”, cuando se propuso a Bolivia como sede del II Encuentro —de hecho el Documento Final ya la señala como anfitriona—; aunque Germán Liñero (2010, 117) sostiene que fue en el marco del Primer Encuentro Autoconvocado de Santiago en abril de 1988. Por su parte, Alfonso Gumucio Dagron (1989b, 1) sitúa el ofrecimiento de la delegación boliviana en marzo, cuando el primer Seminario de la Red, titulado “El Video en la Comunicación Popular”, desarrollado Montevideo; mientras que la Convocatoria al Encuentro publicada en el órgano de difusión de ideas del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano —Revista Imagen N° 6— señala que la decisión se tomó en Cuba en diciembre de 1988. Es probable que a partir de su *expertise* previa, los representantes bolivianos plantearan en todas y cada una de las reuniones de 1988 ser país anfitrión en 1989: la idea apareció en Montevideo, ofrecieron ser sede en abril, sostuvieron la propuesta en agosto (Costa Rica) y octubre, y en diciembre sellaron oficialmente la decisión en La Habana. Los motivos eran varios:

Justificamos esta propuesta por la real expansión del video boliviano que ha permitido experiencias eficaces en la concentración de esfuerzos (...) 7 encuentros nacionales (...) Los Festivales Cóndor de Plata, con una experiencia de 7 años (...) Proyectos integrados como el de UNESCO-ERBOL (...) estamos seguros que, en la dimensión latinoamericana, somos uno de los pocos países que tienen una organización ya consolidada como es el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (...) (Convocatoria Encuentro Latinoamericano de Video - Cochabamba 89, 1989, 40).

En el último espacio de reunión de aquel flamante 1988, durante el X Festival Internacional de Cine de La Habana, los videastas elaboraron —como en cada cita— un documento: en este caso la Segunda Declaración de La Habana “Video Latinoamericano: Avances y Desafíos”. Allí se ponderaba que las diversas instancias de intercambio realizadas en el año efectivamente habían fortalecido la convergencia continental del movimiento; aunque también se admitía la fragilidad en la coordinación y organización a nivel macro:

Se reconoce que se iniciaron esfuerzos por crear o consolidar las organizaciones nacionales que representan a los realizadores comprometidos con la realidad, pero que este objetivo, aún no responde a las necesidades de concertación, unidad y apoyo que demanda la dinámica del movimiento latinoamericano de video (Segunda Declaración de La Habana, 1989, 42-43).

En efecto, el reto prioritario que se perfilaba de cara a 1989 era conseguir una mayor consistencia en términos de estructura global (institucionalización y representatividad de cada país miembro). Podemos sospechar que, como medida orientadora, en parte por eso se habría decidido evitar la proliferación de eventos que reiterativamente abordasen los mismos temas, acordando la concentración de esfuerzos y recursos: así, en 1989 sólo se harían dos reuniones, la autoconvocada (sede rotativa), y otra en La Habana (Gumucio Dagron, 1989, 1).

Ahora bien, dentro del “desafío macro” de dar solidez estructural al Movimiento Latinoamericano estaba implícita la discriminación y cualificación de esas dos instancias de trabajo y organización colectivas. Dinamarca (1990, 137) ha señalado que fue entonces cuando se diferenció la función entre los encuentros “autoconvocados” desde y entre videastas; y el cubano, entendido por algunos como el “espacio natural de reunión”; mientras Germán Liñero destacó que, justamente, aquello que generaría desgastes al interior de la Red, fue la colisión entre distintas percepciones sobre el lugar de Cuba como ámbito de referencia. Esto es: “(...) la decisión de algunos miembros de permanecer autónomos de la influencia cubana (la que históricamente había conducido los destinos y sellado el perfil del ya extinto Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano)” (2010, 118). Eran varios los jóvenes que no querían ninguna tutela por parte de los cineastas consagrados o de Cuba que modificara lineamientos y proyecciones del Movimiento Latinoamericano de Video. Por eso es que el carácter explícitamente “autoconvocado” y su jerarquización eran tan importantes: porque frente a lo que La Habana esperaba o tenía interés en mostrar y fomentar en su Festival; ayudaba a subrayar la autonomía y garantizar la diversidad del Movimiento de Video.

El realizador chileno Hermann Mondaca recordó: “Nosotros asumíamos como propia la historia del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) [el cine militante], pero con críticas; porque eso tenía cierto dirigismo y un manejo desde La Habana con fines propagandísticos (...) Lo nuestro no era la Revolución del NCL, ni la dependencia de Cuba, sino la autonomía y la libertad” (entrevista). Además, tal como señaló el videasta uruguayo Esteban Schroeder, no todos los compañeros tenían presente la trayectoria del NCL: “En algunos hacedores no había conciencia respecto de antecedentes del cine y su función social, ni mucha pretensión en convertirse en cineastas o respetar a “los consagrados”” (entrevista).

Lo cierto es que si bien en el documento común de diciembre de 1988 el Festival cubano se define como un espacio “para la evaluación de las actividades del video en el año saliente y preparación de las tareas del año entrante” en lo que podríamos pensar como una instancia embrague, de mediación y gestión de recursos entre Encuentros; también se recomienda que rumbo a Cochabamba '89 cada país elabore “un informe sobre (...) el nivel de relación con el Comité de Cineastas de Latinoamérica, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Televisión de Servicio Público” (Segunda Declaración de La Habana, 1989, 44). Esto es, un diagnóstico que permitiera estimar perfiles, pero en función de un centro rector supervisor: La Habana y el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Mondaca rememoró que eran los cubanos quienes incitaban la implementación de un diseño estructural para el Movimiento de Video: “(...) había cierto impulso por reproducir la forma, la estructura del Nuevo Cine Latinoamericano, mecánicamente, al video (...) Pero era mejor algo extenso, difuso y diverso que una estructura monolítica” (entrevista). En efecto, la idea de considerar y comenzar a implementar estrategias de organización institucional habría generado opiniones encontradas:

Todo indica que en Cochabamba se manifestará la intención de forzar la creación de un ente latinoamericano que agrupe a los realizadores del video del continente. Esto sería un absurdo, puesto que todavía no se han dado las formas de representatividad nacionales que pudieran permitir un salto cualitativo de esa naturaleza (...) Por supuesto que la decisión de crear una sigla más puede darse muy fácilmente (...) pero no pasaría de ser una medida demagógica y sin contenido. Debemos aprender de las experiencias frustrantes que el cine latinoamericano ha acumulado en ese orden (...) La tentación de erigirse en fundadores es grande (...) Al cabo de los años nadie asumirá la responsabilidad de haber dado nacimiento a un elefante blanco que vino a pisotear en el jardín del video latinoamericano las plantitas que habían comenzado a crecer (Gumucio Dagrón, 1989, 1).

Así pues, en función de querer evitar el desgaste por cierto desajuste entre objetivos ambiciosos y capacidad operativa de sus miembros; enfrenar el desafío de la representatividad y articular una red de interlocución de amplia cobertura regional que expresara orgánicamente las realidades de los países miembro; y redefinir ámbitos de competencia e interlocución en la relación con Cuba; el objetivo general del Encuentro de Cochabamba que quedó planteado en la Convocatoria —y se desprendía del Documento Final de Quito y de la Segunda Declaración de La Habana—, era avanzar en la organización del Movimiento sentando sus fundamentos, así como “analizar el impacto y la eficacia del mundo (sic - por medio) como instrumento de la Comunicación Popular” (Convocatoria Encuentro Latinoamericano de Video – Cochabamba 89, 1989, 41).

2. Bolivia recibe a los videastas

2.1 Los preparativos

Ahora bien: ¿qué agentes conformaron el Comité Organizador y tuvieron a su cargo la responsabilidad de llevar adelante Cochabamba '89, con semejantes expectativas estructurales y de

“institucionalización”? Pues bien, la producción del evento se encaró como tarea nacional y transversal al sector, e intervinieron instituciones y actores heterogéneos provenientes de las dos ciudades con mayor concentración de proyectos videográficos, La Paz y Cochabamba, aunque también hubo otros involucrados que tenían cobertura en todo el país: el elemento común es que todos estaban ligados al audiovisual y los medios de comunicación en su vertiente alternativa y cercana a organizaciones populares.

Además del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), el Centro de Comunicación Juan Walparrimachi (CCJW)¹, el Centro de Educación Popular QHANA, el Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA) y la productora Nicobis², fueron parte la Secretaría de Comunicación de la Conferencia Episcopal Boliviana³, la Red de Escuelas Radiofónicas de Bolivia (ERBOL)⁴, la Unión Nacional de Instituciones de Trabajo y Acción Social (UNITAS), Audiovisuales Educativos (AVE)⁵, la Oficina Católica Internacional del Cine-Bolivia (OCIC), la Cinemateca Boliviana⁶, el Centro de Apoyo Técnico a la Educación Popular (CATEP)⁷, Tarpuy⁸ y el Colectivo de Comunicación Antara (COLCOM). Contando con la ayuda de Julia Vargas de AVE —desde Cochabamba—, y Francisco Cajías —desde La Paz—, la coordinación ejecutiva general incluyó a Alfredo Roca y Roberto Alem

1 Walparrimachi funcionó como ONG y productora, ejecutando proyectos de capacitación en zonas campesinas e indígenas, realizando producción propia y contratos independientes. Roberto Alem evocó: “Walparrimachi nació como brazo comunicacional de un partido político [se refiere al MIR-Movimiento de Izquierda Revolucionario], y desde antes los que formamos CCJW teníamos militancia y actuábamos en una línea de concientización a través del video en comunidades y barrios marginales (...) veíamos en los medios audiovisuales la oportunidad de socializar temáticas nuevas, educativas y de impacto en temas como género, salud, cultura, política, y otros” (entrevista). Además de Alem y Alfredo Roca, fueron parte de Walparrimachi Luis Mérida, Eduardo Ruíz, Mary Cruz Canedo, José Salinas y Silvia Antezana.

2 Para una historia del MNCVB ver Aimaretti (2019). Para el análisis de las experiencias de QHANA y CIMCA ver Aimaretti (2018, 2018b) y para el análisis de Nicobis ver Aimaretti (2019b).

3 Unidad dependiente de la Comisión Episcopal de Educación, que acompañaba experiencias educativas que integrasen los medios de comunicación desde la innovación y una perspectiva evangelizadora. Además de capacitar en técnicas de comunicación popular, la entidad registraba sus acciones mediante video (S/D, 1987, 4).

4 En línea con los postulados de la iglesia tercermundista de Medellín y Puebla, ERBOL nace en 1967 como institución de alfabetización a partir de la radio. Apoyaba a organizaciones populares en pos de un mayor grado de protagonismo y participación social. Hacia fines de los ochenta estaba constituida por 13 radios en siete departamentos del país (S/D, 1987b, 4).

5 Institución cochabambina fundada en 1982 por Julia Vargas, orientada a la producción de audiovisuales educativos para el ámbito formal y no formal y ligada a organizaciones de base. También se encargaba de la difusión, el seguimiento y evaluación de proyectos (S/D, 1988, 4).

6 Entidad de carácter privado, pero que constituye por Ley el reservorio oficial de la imagen en movimiento de Bolivia. Fue fundada en 1976 y promueve la investigación y la difusión del cine y el audiovisual local mediante diversas actividades.

7 Institución nacida en 1985, cuyo propósito era poner al servicio de las organizaciones populares, espacios de capacitación y educación ligados al desarrollo de la comunicación alternativa y autogestiva (S/D, 1988b, 4).

8 Productora cochabambina dedicada a la realización de programas televisivos en idioma quechua, dirigida por Luis Bredow.

miembros de Walparrimachi, Néstor Agramont del Movimiento y QHANA, Alfredo Ovando del Movimiento y Nicobis, Marcos Loayza del MNCVB y Rodrigo Ayala de OCIC Bolivia. Todos habían ido en representación de Bolivia a alguna de las citas del Movimiento del año anterior, pero el peso específico que tenían en el campo local hacen que Agramont, Alem y Roca hayan sido las llaves estratégicas para la consecución del Encuentro en el valle.

Agramont fungió durante 1988 como Secretario Ejecutivo del MNCVB, siendo representante oficial en el Primer Encuentro, y es posible que haya sido a instancias suyas en complicidad con su colega cochabambino Roberto Alem —a quien conocía desde hacía años— que Bolivia se convirtiera en país sede del Segundo Encuentro, tomando en cuenta, además, que en 1990 Agramont fue representante boliviano en el Tercer Encuentro Latinoamericano de Video de Montevideo. Por su parte, desde 1984 Alem y Roca trabajaban en Walparrimachi (Cochabamba) y, según recordaron, gracias a los encuentros nacionales que organizaba, la entidad era una suerte de “nexo de vinculación nacional, con muy buenas relaciones entre oriente y occidente” (entrevista).

Por tanto, muy probablemente, el clima amable del valle, el evitarse el problemático “mal de altura” propio de los visitantes a La Paz, el impulso a la descentralización de eventos culturales, el sostén de una organización sectorial de amplia cobertura como el MNCVB y la *expertise* logística en la organización de eventos a nivel nacional que ya tenía en su haber Walparrimachi, hayan decidido a la delegación boliviana a ofrecer como sede la ciudad de Cochabamba.

El financiamiento para montar esta reunión fue austero. Se consiguió vía convenios e intercambios no solo con el Centro Portales —donde se desarrolló el evento—, sino con empresas privadas, hoteles y restaurantes, que auspiciaron el Encuentro a cambio de publicidad. Según recordaron Alem y Roca la Cooperación Técnica Suiza (COTESU) realizó un aporte económico para solventar los gastos administrativos, y mediante la productora pacaña de Liliana De la Quintana y Alfredo Ovando, Nicobis, se consiguió una donación de 200 cassettes UMATIC de 60' para la distribución de materiales.

En términos operativos, junto a Ruth Aramburu (de AVE), Roca se encargó de la coordinación y logística de los participantes (alimentación, transporte, alojamiento, pasajes); mientras Francisco Cajías, Agramont y Alem estuvieron a cargo de la técnica del Encuentro. El último rememoró: “(...) era un loquero el copiado, teníamos 10 grabadoras UMATIC, traídas de todo el país, copiando las 24 horas” (entrevista).

1.2 La cita

Entre el 19 y el 23 de junio de 1989 el valle cochabambino vio llegar a realizadores de todo el continente: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Nicaragua, Perú y Uruguay fueron las delegaciones de este II Encuentro Latinoamericano de Video Autoconvocado. Amén de los 173 integrantes regionales —23 vinieron de Brasil, y 28 de Perú, mientras 60 fueron los participantes

bolivianos-⁹ concurren a la reunión Regina Festa (Brasil), Octavio Getino (Argentina) y Manuel Calvelo (Perú) —expositores principales—, quienes tenían una amplia experiencia práctica, pedagógica, reflexiva y en gestión. Se contó además con la presencia de asistentes externos que viajaron desde EE. UU. y Canadá, por lo que puede suponerse que las instancias de trabajo anteriores y su amplitud geográfica, hayan concitado cierta atención internacional. Según Marcos Loayza la comisión organizadora discutió mucho para que “entren todos” quienes quisieran participar; esto es, que todas las tendencias tuvieran un espacio en Cochabamba, desde el videoarte al video comunitario, o las ONG. “Sobre todo —recordó—, porque teníamos en cuenta que Cooperación Internacional apoyaba económicamente ciertas propuestas y no otras, con pasajes y recursos, y que entonces algunas tendencias tendían a tener más presencia que otras” (entrevista).

El espíritu que se respiraba era de mucho entusiasmo, semejante al de Santiago. Como evocó Schroeder:

Todo era muy intenso, lo que hacíamos lo hacíamos muy apasionadamente, empáticos con otros colegas que hacían cosas parecidas. Era algo muy explosivo, muy provocador. Si en Chile me sorprendió la magnitud del Encuentro y que eran muchos y distintos países; en Cochabamba yo ya sabía que todo esto estaba pasando, entonces fue una participación distinta, de elaboración conjunta de documentos (entrevista).

En idéntica dirección, según recordara el chileno Hernán Dinamarca, la tónica de las reuniones era absolutamente energizante: “Desde el punto de vista humano fueron espacios muy potentes, muy buena energía, mucha solidaridad, muchas redes, mucha fiesta (...) Siempre estábamos juntos y todo era muy diverso: tanto por los países de origen, como por lo que cada uno hacía” (entrevista). Si bien no había líderes a los que responder —aunque sí referentes—, bien vale traer a colación la impresión del chileno Hernán Liñero en relación a los “alineamientos” y afinidades nacionales “hacia adentro” del Movimiento:

Hablar de la delegación brasilera era ponerse un poco en alerta porque ella era muy importante —Regina Festa era un tremendo nombre—, y también así nos lo hacían sentir. La opinión de los brasileros era algo que todo el mundo estaba esperando. Algunos se alineaban con Brasil porque había un cierto poder en ellos; y otros no. Ellos generaban cierta expectativa, cierta tensión de polaridad... yo creo que porque tenían un trabajo enorme, muy bien realizado y diverso (...) y así es que ellos podían hablar con mucha propiedad (...) La delegación cubana también oficiaba como polo de atracción/distancia (entrevista).

La lógica del Encuentro se dividió en dos: durante las mañanas se planteó un trabajo de descripción y evaluación crítica a partir de los informes nacionales e institucionales; mientras que por las tardes se desarrolló la tarea por comisiones. Cada delegación/representante contaba con veinte minutos para exponer su situación y hacia el mediodía se elaboraba un plenario de conclusiones de

9 De los demás países no se tienen referencias. Ver Elías (1989).

cuarenta minutos¹⁰. Tras el almuerzo, de lunes a viernes se sucedieron, una por día, las comisiones de: Producción; Distribución, Difusión y Mercado; Legislación; Reunión por países; y Planificación. Estas dos últimas tenían por propósito discutir la estructura y organización del Movimiento, habiendo ya pasado por la puesta en común de las realidades locales y el trabajo por áreas, lo que brindaba más elementos concretos para un posible diseño institucional. La muestra de videos se dio de martes a jueves tras las reuniones de comisión, y aunque se visionaron una buena cantidad de trabajos y muchos más fueron los copiados, el balance habría sido crítico respecto de la cantidad y calidad de tiempo para un visionado reflexivo, notándose cierta desarticulación al respecto (Dinamarca, 1990, 144).

También, como en el encuentro anterior, quienes fueron participantes elaboraron un documento común: la “Declaración de Cochabamba”, donde reforzaron los consensos alrededor de cuatro ítems de caracterización del Movimiento Latinoamericano de Video, ya presentes en otros pronunciamientos. Es decir: vocación democrática, diversidad —de experiencias productivas, agentes intervinientes y opciones estéticas—; autonomía —respecto de cualquier instancia—, y voluntad de integración regional. Pero una serie de elementos distintivos de este documento merecen ser destacados.

Primero, aunque breve, la aparición de la temática de género: esto es, la necesidad de incorporar de modo más franco la voz y la mirada de las mujeres latinoamericanas, su experiencia vital y videográfica. “No hay que olvidarse —insistió el peruano Rafael Roncagliolo— que el Movimiento se fortalece mucho con mujeres que vienen de la izquierda y que han sufrido el machismo en los partidos, y saltan de la militancia partidaria a la militancia feminista. Son mujeres que vienen con una experiencia organizacional muy útil” (entrevista).

Reparemos que, durante el espacio destinado a las proyecciones críticas entre colegas, se habría suscitado una fuerte polémica por el video de la carioca Cristina Xavier titulado *Cara a cara*, el cual, aun atravesando la barrera del idioma, habría movilizado a la platea masculina (Minatel, 1989, 1). Amén de la sensibilidad que la temática de género estaba generando en el sector, es muy probable que la mención en el documento haya sido a instancias (y presión) de las anfitrionas, pues poco antes del Encuentro, el 1 de junio de 1989, se había dado a conocer el Manifiesto de las Videastas Bolivianas al que suscribieron 12 mujeres del medio. Allí exigían:

(...) la valoración de su trabajo audiovisual, la ponderación de la temática femenina, la lucha contra la discriminación, la validez de un sub-agrupamiento dentro del Movimiento local y regional, la divulgación de los labores y filmografías femeninas, la realización de talleres de capacitación, y la canalización de recursos

10 Según el programa, el lunes habrían expuesto Bolivia, Cuba, Uruguay, Ecuador y El Salvador; el martes Chile, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Honduras, EE.UU. y Canadá; el miércoles Perú, Argentina, México, Nicaragua y Brasil; y el jueves las instituciones IPAL, UNDA-OCIC, Visión Latina y GIP. Sin embargo, en otros archivos se hallaron diferencias respecto del listado de países intervinientes, y no se encontraron menciones a El Salvador, Venezuela, Honduras y México; mientras que, a la inversa, se referencia a Panamá y Paraguay que no figuran en el programa del evento. Ello podría deberse a viajes cancelados en el último momento, o que, a falta de fondos, algún país haya enviado su material a través de un emisario (país de cercanía).

económicos. Pedían también la apertura de una categoría especial en el concurso nacional Cóndor de Plata y la legítima remuneración por el trabajo realizado a fin de consolidar la profesionalización (Aimaretti, 2017, 22).

Otro elemento a considerar del texto es que enfatiza la necesidad de fortalecer la capacidad de generar discursos audiovisuales propios —a “500 años” de la Conquista—, avanzando en el objetivo de coproducciones “bilaterales y multilaterales”, una meta que había sido enunciada en la Declaración de San José. En ese sentido vale la pena notar que, a diferencia del Manifiesto de Santiago, aquí se va a priorizar la profesionalización de las prácticas a partir de mejores y mayores instancias de formación a las que se ve como insuficientes y esporádicas. Correlativamente, se haría fundamental —en cada escena nacional— avanzar sobre una normativa o legislación integral respecto de los medios: una política comunicacional que proteja, estimule y provea de recursos materiales y económicos a las propuestas videográficas alternativas y populares. Cabe destacar que este último punto, amén de que había sido planteado en San José, ya era parte de la agenda de discusiones de la escena boliviana desde hacía unos años, por lo que probablemente sus agentes aprovecharon el Encuentro como espacio de ensayo y sistematización de ideas respecto de un tema que les venía preocupando, contagiándose del entusiasmo de sus pares para seguir impulsando la lucha por una ley del cine y el audiovisual.

Además de estos consensos y nuevos rasgos en la fisonomía del Movimiento, también se produjeron disensos: polémicas que, fundamentalmente, tenían que ver con la capacidad/incapacidad para dotar de una estructura y empujar un proceso de institucionalización. Más allá de las diferencias evidentes, es posible que en el ejemplo cercano y exitoso —en términos económicos y simbólicos— de los cineastas del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, se haya cifrado un horizonte aspiracional en combinación con cierta ansiedad de la delegación cubana que ya comentamos. Dinamarca recordó:

Cuba fue un país muy generoso y solidario con todas las experiencias que en esos años se estaban dando en América Latina. Dicho esto, creo que había gente de la estructura cubana del audiovisual, del video latinoamericano e investigadores que venían de esa tradición del Nuevo Cine Latinoamericano que tenían una mirada mucho más ideologizada y querían controlar el Movimiento. Uno notaba que ahí había cierta tensión. Pero lo cierto es que no tenían capacidad para controlar un Movimiento, que era muy diverso, que estaba operando en otras coordenadas y que no toleraba ese control ideologizado de una izquierda más antigua. Este era un Movimiento más versátil, con intereses diferentes a la Revolución (entrevista).

Durante el desarrollo de las actividades la mayoría de las delegaciones se manifestaron en contra de la creación de una organización macro a nivel continental: “¡Menos mal que no generamos un elefante blanco! —rememoró Esteban Schroeder— Era un absurdo: el Movimiento no tenía “densidad” y no había ninguna necesidad tampoco de una estructura. Era (...) un Movimiento en medio de una circunstancia de irrupción tecnológica, pero no sé si tenía sentido [sostener una forma institucional]”. En efecto, las resoluciones de las comisiones y plenarios fueron contundentes al respecto, asentando que la prioridad era avanzar en el fortalecimiento de los lazos a nivel nacional —coordinación/asociación

local-: "Los relatorios concluyen que el momento no es adecuado para pensar en una organización a nivel continental (...) Se considera prematuro crear una red latinoamericana de difusión en la situación actual" (Declaración de Cochabamba, 1993, 74-75).

Según Dinamarca (1990, 143) el debate por la forma específica de organización del Movimiento podría resumirse en una "estructura con fines preestablecidos" versus "procesos abiertos", lo que el autor llama un proceso organizacional constituyente o instituyente. Si el primero aspira a orgánicas permanentes y programas a largo plazo, pero puede llegar a ahogar la pluralidad; el segundo pondera procesos y espacios de articulación/relación, aunque podría caer en la dispersión. Cabe pensar que si por el tiempo histórico de su emergencia el Movimiento del Nuevo Cine tenía una mirada estructural del mundo cultural y social, y una praxis estructurada en términos organizativos tendiendo hacia la institucionalización; y los ochenta se presentan como un tiempo de crisis de estructuras verticales tradicionales, predominando las formas organizativas más fluidas y moleculares; la pregunta-debate que en ese momento se planteaban los videastas podría ser caja de resonancia de un cambio de sensibilidad más amplio y epocal.

Ahora bien, también valdría preguntar: ¿por qué no elaborar una estructura "de síntesis", que integrase cierta institucionalidad con flexibilidad? Para Hermann Mondaca la respuesta era doble, pues

había una serie de desconfianzas que surgían en los propios países a partir de la acción de las ONG/Agencias de Cooperación. Las fuentes de ingreso estaban asociadas a eso (...) Se deslizaba la pregunta de ¿a quién beneficia más?, ¿a los proyectos o a las ONG? (...) [pero además] no se quería quedar atrapado en el modelo de tutoría cubano (...) Todo esto no era tan explícito, público, porque no se quería introducir una discusión que enemistara (entrevista).

Una solución intermedia o de síntesis hubiera requerido de espacios, tiempos y creatividad para la negociación y los consensos, pero las agendas nacionales videográficas transitaban momentos distintos de desarrollo y, por cierto, bastante complejos por la cantidad de desafíos abiertos y simultáneos: cada escena luchaba por una ley de cine y audiovisual, veía con preocupación la merma de ayuda y cooperación internacional, y en varios casos se debatía entre la inserción profesional en la TV o su antagonismo. Por ello, también es comprensible que hubiera quienes, aún sin la estructura orgánica del Movimiento, apostaran a la hegemonía de una de las tendencias del video: aquella que era dominante en su propia "escena-escala nacional".

Por ejemplo, a comienzos de los noventa Chile y Uruguay estaban priorizando la producción profesional rentable porque en sus coyunturas era factible hacer carrera en la televisión: de ahí que en los Encuentros éstas delegaciones hicieran sinergia de propuestas a partir de puntos de vista afines. En ese sentido, Dinamarca evocó:

Uruguay, donde era más fuerte esa tendencia, organizando Montevideo 90, fue un triunfo de esa sensibilidad, lo que terminó siendo factor de gran tensión entre un Movimiento de video casi únicamente orientado a insertarse en la TV, versus sectores que estaban en una cosa más purista, que era “NO a la TV” (...) eso se notó y empezaron a manifestarse también ciertas tensiones personales, producto de ese blanco y negro (entrevista).

Por todo lo dicho, entonces, no sorprende que dentro de las propuestas específicas que se consignan en el Documento Final de Cochabamba, dentro del acápite “difusión, distribución y mercado”, figure el siguiente objetivo: “Intercambiar experiencias, investigar y capacitar para responder adecuadamente a las demandas del mercado manteniendo los principios fundamentales que inspiran al Movimiento del Video en América Latina” (Declaración de Cochabamba, 1993, 75). Una empresa difícil —por no decir una verdadera paradoja—, teniendo en cuenta que en el mismo documento, apenas unas líneas después, se insiste en aclarar la conciencia de que “el financiamiento condiciona el proceso de producción y ambos determinan el tema y el lenguaje del video” (Idem).

Desplazado de la agenda común el tema del encuadre institucional del Movimiento, aún restaba pronunciarse respecto del lugar y competencias que las instancias autoconvocada y cubana tenían más o menos oficialmente para todos los videastas; así, en la Declaración se insiste en que los Festivales —y aquí se coloca el de La Habana a la par de otros (Bahía, Río de Janeiro, etc.)— son un ámbito de interlocución entre Encuentro y Encuentro. Esto es, un espacio para darle continuidad a los lazos y diálogos suscitados en los espacios Anuales Autoconvocados que serían la instancia única de toma de decisiones, acotando, entonces, la “relevancia” del escenario cubano.

Sin embargo, cuando en diciembre de ese año los videastas se encontraron en el XI Festival y suscribieron a la “Tercera Declaración de La Habana”, los términos de esa relación parecían haber cambiado. Según Dinamarca, aquí ya se percibe una merma en la participación de actores, y se reaviva la polémica sobre el peso de las reuniones en la isla:

La Declaración de La Habana de 1989, estableció que es en el festival anual, “como espacio de reunión permanente”, donde se discuten “los problemas generales y estratégicos del Movimiento”. Mientras que los encuentros autoconvocados los define como “Eventos intermedios” (“Declaración de La Habana”, en Dinamarca, 1989, 142).

Como es evidente, ésta y la Declaración de Cochabamba, elaborada apenas seis meses antes, son contradictorias y marcan una tensión significativa hacia adentro del Movimiento, o entre una parte del Movimiento y la delegación cubana.

2.3 Los sarmientos: la organización de las mujeres y la teoría audiovisual

Teniendo en consideración la formación del subgrupo de videastas bolivianas y la mención a cuestiones de género en el documento final, vale la pena destacar una interesante deriva del Encuentro boliviano. Para la misma época de Cochabamba, el Instituto para América Latina (IPAL), con sede en

Lima, tenía en marcha una videoteca que procuraba el intercambio de información y materiales de la región (aspiraba a ser, además, una distribuidora)¹¹. Constatando que había un número significativo de producciones femeninas, y que en el Perú estaban trabajando cerca de veinte videastas mujeres, emergió la propuesta de generar un Festival, idea que tomó fuerza en Cochabamba. Un Festival que contribuyera al encuentro entre realizadoras y la reivindicación y divulgación de sus tareas creativas en el espacio audiovisual regional. Tal como recordó la peruana Rosario Elías:

Detectamos que frente al volumen de producción, eso no se reflejaba en ninguna asociación, porque todo el Movimiento lo “dirigían” los hombres. Salvo Regina Festa —a quien nosotras decididamente impulsamos— no había mujeres visibilizadas. Incluso ella, como intelectual, fue poco reconocida en América Latina, cuando es una de las mujeres más brillantes en el campo de las comunicaciones (entrevista).

En la idea germinal y la consecución de la iniciativa tuvieron un lugar preponderante Elías (VideoRed-Perú), Liliana De la Quintana (Nicobis-Bolivia), Ana Uriarte (Perú), Ana María Egaña (Chile) y María Augusta Calle (Ecuador).

Así, en junio de 1990, va a tener lugar el I Festival de Video dirigido por mujeres titulado “Los aportes de las mujeres videastas al video latinoamericano”, que fue fundamentalmente autofinanciado aunque contó con el apoyo de instituciones diversas, como OXFAM América, entidades de cooperación británicas y canadienses, y también comercios locales; concitando la atención y la presencia de videastas no necesariamente feministas, ni dedicadas con exclusividad al tratamiento de problemáticas de mujeres. El balance del evento fue positivo y entre las profesionales apareció la sensación de insuficiencia del formato “festival”, dado que habrían necesitado contar con más espacios reflexivos entre ellas, así como convocar a investigadores diversos para un trabajo transversal e interdisciplinario. Capitalizando los contactos iniciados en Cochabamba y fortalecidos en Perú, y con esa micro-agenda de objetivos propios, el Encuentro Latinoamericano de Video Montevideo '90 (agosto 1990) servirá para comenzar a imaginar el II Festival (Uriarte, 1990).

Como señalamos en la introducción, uno de los rasgos constitutivos de la Red fue que no sólo estaba integrada por hacedores del audiovisual, sino también por actores del campo de la investigación, los cuales fueron, a su vez, correa de transmisión intergeneracional: “Ellos portaban la memoria de lo que había sido el Nuevo Cine Latinoamericano y veían el Movimiento de Video Latinoamericano como una recuperación de ese espíritu. Ahí estaban Octavio Getino, Susana Velleggia, Regina Festa, Diego Portales”, recordó Hernán Dinamarca (entrevista). Así, el Movimiento fomentó la praxis y la teoría, y procuró su mutua interdependencia y retroalimentación en clave latinoamericanista. Tal como aseguró Rafael Roncagliolo:

11 Desde 1987, el IPAL tuvo primero bajo la forma de boletín (“Cuadernos-Materiales para la Comunicación”) y luego con formato revista, un órgano de difusión con la Revista Videored, la cual formaba parte de un plan más amplio destinado a configurar “un sistema latinoamericano de cooperación horizontal” donde se intercambien informaciones y producciones audiovisuales (Getino, 1996, 218-219).

Antes que sentirnos peruanos, venezolanos, argentinos, nos sentíamos latinoamericanos. Éramos muy conscientes de la unidad, no sentíamos diferencias nacionales: sentíamos la unidad del espacio audiovisual y al mismo tiempo la capacidad de pensar como latinoamericanos (entrevista).

Esto se palpó especialmente en 1989. Tras el Encuentro de Cochabamba varios asistentes uruguayos, entre ellos algunos integrantes del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), decidieron organizar junto al Instituto de Comunicación y Desarrollo (ICD) un Seminario titulado “Experiencias en el Espacio Audiovisual: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay”, que tuvo lugar en Montevideo el 10 y 11 de noviembre de 1989 y contó con los apoyos institucionales de la Universidad de la República, la Universidad Católica del Uruguay, el departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo y Diakonía (Suecia) —instituciones que también patrocinarán el Encuentro de videastas de agosto de 1990. La idea surgió a partir de la necesidad de una mirada comparada entre cuatro países del Cono Sur, analizando los sistemas televisivos y el rol del video en los espacios audiovisuales, de cara a los procesos de estabilización y profundización democrática, y aspirando a la integración regional. Frente a lo que percibían en su país como desinterés respecto de la industria audiovisual, los organizadores quisieron generar una instancia de debate interdisciplinario para pensar el sector. Vale recordar que, ya desde los primeros años de la década, la idea de “Espacio Audiovisual” sobrevolaba en seminarios, encuentros y festivales, y que fue enriqueciéndose al calor de prácticas, iniciativas y distintas instancias de diálogo crítico entre realizadores latinoamericanos, entre las cuales los Encuentros de Videastas y sus espacios de formación tuvieron especial relevancia.

Sin ir más lejos, ese mismo año, entre el 12 y el 14 de abril de 1989 se había realizado en Lima, Perú, un importante espacio de reflexión sobre el audiovisual latinoamericano: el Seminario “Impacto del Video en el Espacio Audiovisual Latinoamericano”. El evento, auspiciado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el Programa para el Desarrollo Internacional de las Comunicaciones de la UNESCO, el Grupo CPU (Perú) y el IPAL, tuvo la coordinación de Octavio Getino, y en él participaron integrantes de 6 países: Argentina, Colombia, Cuba, México, Perú y Venezuela. Se discutieron diagnósticos nacionales respecto de los espacios audiovisuales locales y los usos del video en diversos contextos (educativo, artístico y publicitario) (S/D, 1989: 119), reuniéndose luego en un volumen colectivo todos los trabajos y sistematizaciones (Getino, 1989).

Así pues, en Montevideo '89 se recuperaron ideas formuladas a lo largo de toda la década. ¿Cómo se definía, entonces, el Espacio Audiovisual? De la siguiente forma:

Campo cultural conformado por los diversos medios de comunicación audiovisual, en sus interrelaciones entre sí y con otros medios e industrias culturales. Sus características básicas son: a) la creciente articulación entre los distintos medios e industrias culturales, impulsada por los avances tecnológicos y las relaciones de poder económico, político, tecnológico y cultural que se establecen en torno a sus procesos de producción, circulación y apropiación; b) su capacidad de articulación entre el campo cultural y el político en tanto instancia clave de representación de la realidad, generadora de concepciones y

prácticas que inciden sobre ella. El término Espacio Audiovisual Nacional “delimita el campo de las acciones y medidas reguladoras que habrá de abarcar en una Política Nacional de Comunicación desde una perspectiva integradora (Getino, 1996, 16-17).

Del Seminario uruguayo participaron como expositores Susana Velleggia por Argentina, Diego Portales por Chile, Regina Festa por Brasil, y Roland Pais por Uruguay, mientras que Carmen Rico y Luciano Álvarez hicieron los comentarios. Tanto las exposiciones como los comentarios enfatizaron la importancia de consolidar una conciencia sistémica respecto de los medios, aportando a la definición conceptual de una noción clave para la época y las discusiones entre videastas, y programática en relación a las políticas regulatorias de comunicación y cultura: la de Espacio Audiovisual nacional y latinoamericano, elaborada en clave de defensa de la soberanía frente a la industria cultural transnacional y la concentración monopólica. Por eso no sorprende que, unos meses más tarde (marzo de 1990), y ya en el marco de los preparativos del Encuentro regional en Montevideo, aquellas ponencias se volcaran en un libro de divulgación titulado *Experiencias en el Espacio Audiovisual – Argentina, Brasil, Chile y Uruguay* (del cual Hernán Dinamarca fue responsable).

3. Colorarios

Por lo dicho, el balance 1989 para el Movimiento Latinoamericano de Video está marcado por los contrapuntos. Por un lado, Cochabamba fue una “oportunidad rehusada” pues no se cumplió con el objetivo principal de dar forma orgánica al Movimiento al consensuar el reconocimiento de otras prioridades y sentar posicionamientos que en sí mismos ya estaban dando fisonomía y horizonte a la Red: los videastas no van a volver a plantearse esta meta como parte de sus aspiraciones y se iniciará un tiempo de transformaciones internas y posterior dispersión; en paralelo a una progresiva desconexión con Cuba a raíz de las disputas por la jerarquía y radio de autoridad de las reuniones de La Habana y las autoconvocadas. Aunque buscó apuntalar el fortalecimiento de la dinámica interna en cada escena nacional, el Movimiento fue perdiendo empuje y cohesión atravesado por el inicio de un período de precariedad financiera y desacople de agendas.

Puesto que en Cochabamba hubo autocríticas en relación a formatos y recursos estilísticos, discutiéndose la condescendencia respecto a la falta de rigor profesional, la repetición de la matriz testimonial y las problemáticas ligadas a la difusión alternativa como modalidad excluyente (Dinamarca, 1990, 157-158); puesto que las tareas organizativo-institucionales quedaron en un segundo plano, y que las complejas relaciones con el mercado audiovisual y del trabajo eran una preocupación nada menor entre los videastas, en vistas de todo ello, resulta comprensible que de forma concertada hubieran optado por examinar el problema del mercado y su correlación con el lenguaje audiovisual como eje principal del siguiente Encuentro en Montevideo, ciudad que se designó en Asamblea como próxima sede para 1990.

Por otro lado, resulta notable la emergencia de la voz colectiva de las mujeres, quienes no sólo se pronunciaron públicamente, sino que se organizaron en pos de conocerse mejor e identificar

dificultades y habilidades comunes en un medio machista y cargado de prejuicios. En efecto, en el Encuentro de Montevideo 1990 la apuesta de género será más contundente en su interpelación a los varones del campo, buscará sustanciar un espacio de reflexión y formación colectiva eficaz, y demandará al Movimiento que sepa incorporar sus estrategias de gestión a la batería de recursos de la Red continental.

Por último, en 1989 se destaca la afirmación del concepto de Espacio Audiovisual, el cual se asentará rápidamente en el lenguaje de los videastas y se convertirá en un insumo intelectual y práctico tanto en materia productivo-creativa; de gestión, en el campo de la lucha por legislaciones acordes; como en lo que refiere al desarrollo de una conciencia intermedial. Tal como recordó Mondaca: “Nuestro objetivo era abrir el Espacio Audiovisual en articulación con la sociedad civil: amplificar la capacidad social de comunicar” (entrevista).

Y si bien la idea de Espacio Audiovisual Latinoamericano se terminó de establecer justo el año de la “oportunidad rehusada” de organizar institucionalmente el Movimiento, la potencia del concepto en términos de soberanía simbólica y política, y su reivindicación en clave de derecho, fueron elementos de aglutinación continental y bandera alzada hacia la promulgación de las leyes de cine en cada país.

Referencias Bibliográficas

- Aimaretti, M. (2017). El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos. *Revista Cine Documental*, 16, 1-27.
- _____. (2018). Democratización social y video participativo: el (olvidado) aporte de QHANA a la historia del audiovisual boliviano de los ochenta. *Revista Ciencia y Cultura*, 22 (41), 80-104.
- _____. (2018b). El Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa: una reconstrucción histórica. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 15 (19), 228-238.
- _____. (2019). Volver a los ochenta: prácticas, experiencias y agrupamientos en la 'escena' audiovisual paceña (Bolivia 1978-1989). En M. Véliz (Comp.). *Cines latinoamericanos y transición democrática* (pp. 53-88). Buenos Aires: Prometeo.
- _____. (2019b). Video etnográfico boliviano de la década del ochenta: (Otra) identidad, historia y territorio. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos Cerma - Mondes américains Ecole des hautes études en sciences sociales*, 19 (diciembre).
- Alvira, P. (2016). De repente: video, televisión y latinoamericanismo. En B. Tadeo Fuica y M. Balás (Eds.). *CEMA. Archivo, video y restauración democrática* (pp. 90-100). Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU.
- De la Fuente, A. y Guerrero, C. (2018). Comunicación y democracia: treinta años del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo (Santiago 1988). En L. Rodríguez Riva y D. Zilberman (Comps.). *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territorios. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA* (pp. 312-325). Buenos Aires: AsAECA-Digital.
- Dinamarca, H. (1990). *El video en América Latina*. Montevideo: Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación de Cultura Universitaria.
- _____. (Ed.) (1990b). *Experiencias en el Espacio Audiovisual- Argentina, Brasil, Chile y Uruguay*. Montevideo: CEMA, ICD y Fundación Cultura Universitaria.
- Elías, R. (1989). Cochabamba 89. *Cortocircuito*, 8-9, 52.
- Miteno, O. (1985). La importancia del video en el desarrollo nacional. En VV. AA. *Video, cultura nacional y subdesarrollo- Ponencias presentadas en el VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Diciembre de 1984* (pp. 25-35). México: UNAM.
- _____. (Coord.) (1989). *Investigación Fundación Nuevo Cine Latinoamericano-UNESCO*. La Habana.
- _____. (1990). *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano-Cuadernos sobre cine*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- _____. (1996). *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós.
- Gumucio Dagron, A. (1989). Hacia Cochabamba Video 1989. *RED de recursos de Comunicación Alternativa*, 22, 1.
- _____. (1989b). La piedra fundamental. *RED de Recursos de Comunicación Alternativa*, 26, 1.
- Gutiérrez, M. (Ed.) (1989). *Video, tecnología y comunicación popular*. Perú: Instituto para América Latina y Centro Internazionale Crocevia.
- Liñero, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Lobeto, C. (2009). *Entre la acción social y las prácticas estéticas*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, A. et al (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: EDUNTREF y Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Minatel, J. J. (1989). Editorial. *Revista Sin Cortes*, 65, 1.

Muñoz, M. E. (2009). Video boliviano del siglo XX. En VV.AA. *Historia de la cultura Boliviana en el siglo XX. Tomo II. Teatro, cine y video* (pp. 175-196). Sucre: Agua del Inisterio.

Tadeo Fuica, B. y Balás, M. (eds.) (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU.

Uriarte, A. (1990). Video y mujeres. *Videoed-Revista de Intercambio Audiovisual*, 9-10, 27-28.

Artículos sin firma:

S/D (1987). El Campo de la comunicación es amplio: Comisión Episcopal de Educación-Conferencia Episcopal Boliviana. *RED de Recursos de Comunicación Alternativa*, 2, 4.

S/D (1987b). El poder de la radio alternativa-Educación Radiofónica de Bolivia. *RED de Recursos de Comunicación Alternativa*, 9, 4.

S/D (1988). Audio Visuales Educativos. *RED de Recursos de Comunicación Alternativa*, 14, 4.

S/D (1988b). CATEP- Centro de apoyo Técnico a la Educación Popular. *RED de Recursos de Comunicación Alternativa*, 19, 4.

S/D (1989). Impacto del video en el Espacio Audiovisual Latinoamericano. *Revista Diálogos de la Comunicación*, 25, 119.

S/D (1990). Convocatoria Encuentro Latinoamericano de Video Montevideo 90. *Revista Imagen*, 9, 12.

Documentos colectivos del Movimiento Latinoamericano de Video y otros (por orden cronológico de aparición)

VV. AA. (1993). Manifiesto de Santiago. R. Gómez (ed.) *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina* (pp. 63-69). Bogotá: Ricardo Gómez Editor y Videcombo.

VV. AA. (1989). Declaración de San José. M. Gutiérrez (ed.) *Video, tecnología y comunicación popular* (227-229). Lima: IPAL.

VV. AA. (1988-1989). Documento final: Seminario Experiencias de Video en América Latina. *Revista Imagen*, 5, 28-29.

VV. AA. (1989). Segunda Declaración de La Habana-Video Latinoamericano: Avances y Desafíos. *Revista Imagen*, 6, 42-44.

VV. AA. (1989). Convocatoria Encuentro Latinoamericano de Video Cochabamba 89. *Revista Imagen*, 6, 40-41.

VV. AA. (1993). Declaración de Cochabamba. R. Gómez (ed.) *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina* (71-77). Bogotá: Ricardo Gómez Editor y Videcombo.

Reseña curricular

María Aimaretti. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, investigadora del CONICET en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo y docente universitaria en grado y posgrado. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino "Domingo Di Núbila" auspiciado por el INCAA (2016), y distinguida por el Rectorado de la UBA con el diploma y medalla como docente a la Excelencia Académica (2017). Integrante del grupo "Arte, cultura y política en la Argentina reciente", y miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano y de la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género.



Imagen: Gino Dután

Audiovisual, archivos e interactividad. Explorando co(n)figuraciones de la memoria.

Audiovisual, archives and interactivity. Exploring the co(n)figurations of the memory.

Resumen:

El artículo aborda la relación entre audiovisual, memoria y archivo, con especial interés en la perspectiva de la investigación centrada en la práctica artística, proponiendo para ello algunas reflexiones acerca del hacer audiovisual que recurre a materiales de archivo. Nos referimos en particular al proceso de realización de una pieza audiovisual interactiva que indaga en la construcción de memoria sobre un espacio que funcionó durante buena parte del siglo XX como galpón de encomiendas y equipajes de la estación de ferrocarril de la ciudad de Tandil (provincia de Buenos Aires, Argentina), el posterior abandono del mismo y su recuperación para uso cultural y artístico en los primeros años del siglo XXI.

Palabras claves:

Documental; ferrocarril; patrimonio; hipertexto.

Abstract:

The article addresses the relation between audiovisual, memories and archives, with special interest in the investigation perspective focused on artistic practice, proffering some reflections on the audiovisual work that draws on archive materials. In particular we refer to the production process of an interactive audiovisual piece that inquires in the memory construction on an area that worked as a package and luggage storehouse of Tandil city's (Buenos Aires province, Argentina) railway station during most of the XXth century, its further abandonment and its recovery for cultural and artistic use in the first years of the XXIst century.

Keywords:

Documentary; railway; heritage; hypertext.

Sumario. 1. Introducción. 2. Audiovisual y archivo. 3. Arte, tecnología e interactividad. 4. Memoria y territorio. 5. Reflexiones desde y hacia la investigación artística: producción de una pieza audiovisual sobre el galpón de encomiendas y equipajes de la Estación de Tandil. 6. Conclusiones.

Como citar: Funaro, F. & Silva, A. (2021) Audiovisual, archivos e interactividad. Explorando co(n)figuraciones de la memoria. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 75-95.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/681>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a4



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Fernando Funaro,

Facultad de Arte, Universidad
Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Tandil, Argentina
fernandofunaro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9973-3807>

Ana Silva,

Facultad de Arte, Universidad
Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Tandil, Argentina
asilva@arte.unicen.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0001-7230-6082>

Enviado: 15/09/2020

Aceptado: 26/10/2020

Publicado: 15/01/2021

1. Introducción

La metáfora del rompecabezas no es, ciertamente, novedosa para referirse a los fenómenos de la memoria. Permite dar cuenta de aquello que suele constituir un proceso de combinación progresiva entre piezas sueltas que van articulando figuras (a veces) inteligibles. Sin embargo, como toda figura retórica, tiene también sus limitaciones. El principal problema radica posiblemente en suponer una forma final preestablecida. También, en que generalmente en la investigación sobre memoria faltan piezas, lo que en los rompecabezas reales deja huecos insalvables. Las piezas faltantes, el perder piezas, son la tragedia de los rompecabezas. Cualquier persona aficionada a los *puzzles* lo sabe. Y es el estatuto asignado a esas piezas faltantes la que divide aguas entre diferentes perspectivas teórico-epistemológicas sobre la memoria: el esfuerzo metodológico de la *reconstrucción* permite muchas veces, laboriosamente, hacer de esa memoria fragmentada, historia. O bien, como quería Alessandro Portelli (1989), hacer de la memoria en sí un hecho histórico. Otra mirada -no necesariamente incompatible aunque sí por lo menos en tensión con la anterior- es la de considerar a la memoria como *constitutivamente* incompleta, evanescente, cambiante, contradictoria. En la perspectiva de los imaginarios sociales y de las dinámicas de la producción simbólica de la vida social (Castoriadis, 2003; Ansart, 1989; Durand, 1981, entre otros/as), esa evanescencia y esas contradicciones impregnan, orientan y configuran prácticas, circulan, son apropiadas y experimentadas como verdades, componen *efectos de realidad* (Barthes, 2017) y constituyen la materia prima del análisis sociocultural.

Si a esto añadimos las variantes que introducen o renuevan las tecnologías digitales -interactividad, intermedialidad, hipertextualidad- para el almacenamiento, interrelación y consulta de material de archivo, y la experimentación que permite el obrar artístico que trabaja con archivos y narrativas de memoria, posiblemente necesitemos nuevas metáforas que nos permitan aprehender la idea de combinaciones múltiples, dinámicas, tridimensionales, lúdicas.

En este artículo buscamos indagar en estas tensiones y potencialidades a partir de la relación entre lo audiovisual, la memoria y el archivo -con especial interés en la perspectiva de la práctica artística- proponiendo para ello algunas reflexiones acerca del hacer audiovisual sobre/a partir de/con material de archivo. En particular, nos referiremos a la producción de una pieza audiovisual interactiva que indaga en la construcción de memoria sobre un espacio que funcionó durante buena parte del siglo XX como galpón de encomiendas y equipajes de la estación de ferrocarril de la ciudad de Tandil (provincia de Buenos Aires, Argentina), el posterior abandono del mismo y su recuperación para uso cultural y artístico en los primeros años del siglo XXI.

La producción de la pieza devino en sí misma parte de la indagación acerca de los vínculos entre audiovisual, memoria y territorio. El proceso de realización permitió problematizar, a través de la práctica artística, las posibilidades y limitaciones de las tecnologías digitales e informáticas para el tratamiento de materiales de archivo y la producción de narrativas hipertextuales o no lineales.

Cabe enfatizar la condición situada (Haraway, 1995) de dicha problematización, lo cual incluye

la inserción de los/as investigadores en una trama de relaciones con quienes han sido o son protagonistas de los procesos que se abordan (integrantes de organizaciones sociales e instituciones educativas, artistas, trabajadores ferroviarios, vecinos/as del barrio), a partir de vínculos que se fueron estableciendo desde la participación en sucesivos proyectos de investigación y extensión universitaria. Esto habilita la elaboración colaborativa de las narrativas sobre el espacio que se considera, la eventual ampliación de las fuentes de información, tanto como las posibles negociaciones, controversias y/o impugnaciones acerca de las perspectivas que se presentan en el relato.

El relevamiento y organización del material documental se fue realizando a lo largo de todo el proceso. La estructura del audiovisual se planteó en torno de tres ejes, correspondientes a las tres etapas de reconversión identificadas como las más significativas que se dieron en el espacio considerado. Asimismo, se indagó en posibles formatos que permitieran -tal como había sucedido con el galpón en su historia- una constante reconversión, ampliación y reestructuración de la obra audiovisual, basada en la posibilidad de incorporación progresiva de nuevos archivos, datos o testimonios sin tener que replantear cada vez la edición de manera integral.

En los apartados siguientes recorreremos los principales aspectos conceptuales en los que fue necesario profundizar como parte del desarrollo de la investigación; luego volveremos sobre el contexto histórico del espacio abordado y del proceso de realización del audiovisual interactivo, para finalizar con una síntesis de las reflexiones resultantes de ese camino transitado.

2. Audiovisual y archivo

Los desarrollos recientes de las tecnologías digitales e informáticas contribuyeron al planteo de nuevas formas de conceptualizar los lugares de la memoria en el entramado de la sociedad contemporánea. Pueden destacarse allí dos grandes tendencias, con sus correspondientes tensiones: por un lado, aquella que privilegia la lógica de la inmediatez y del descarte rápido (Diogo y Sibilia, 2017); por otro, la creciente capacidad técnica de registrar, almacenar y permitir acceso público de -potencialmente- todas las producciones culturales humanas que antes correspondían a soportes diversos.

Específicamente en la investigación artística, aunque las posibilidades poéticas y políticas de articulación entre arte, archivo y tecnologías digitales no constituyen una novedad, sí encuentran múltiples aristas de exploración e interrogación que merecen ser profundizadas. Se han abierto, en este sentido, distintos caminos de experimentación y creación que permiten problematizar, desde el propio discurso artístico, las nociones de memoria y archivo, las relaciones entre arte y tecnología, así como indagar en las poéticas de la obsolescencia y la "basura" digital (Elsaesser, 2008; Kozak, 2012) o explorar prácticas de postproducción (Bourriaud, 2009), entre otras. Esto no solo permite poner en discusión las propias condiciones de posibilidad en que se inscriben las diferentes materialidades con las que trabaja el hacer poético/artístico, sino también abrir nuevos sentidos para la configuración de otras historias, silenciadas, no narradas, todavía no vistas.

Como señalan Leonor Arfuch (2015) o Andrea Giunta (2010), arte y memoria –y podemos inscribir aquí los usos de los archivos que se realizan en el audiovisual en el marco de esas relaciones (Aprea, 2015)– evidencian una fuerte ligazón en el horizonte contemporáneo. En palabras de Arfuch, puede hablarse de una cierta “inquietud memorial” como marca de época, donde el pasado –reciente o distante– se articula en el presente, enfrentando a la visualidad con el dilema acerca de *qué* mostrar de ese pasado y *cómo* hacerlo, cómo abordar las ambivalencias entre facticidad y afección, y “la tensión inevitable entre lo individual y lo común, aquello que una sociedad comparte como experiencia histórica pero que tampoco se deja apresar fácilmente bajo el sintagma de ‘memoria colectiva’” (2015, 1)

Si se entiende que la elaboración de la memoria se realiza a partir siempre de un “«ahora» en el que el pasado cobra sentido, y esta correlación es siempre diferente –y diferida– sujeta a los avatares de la enunciación” (Arfuch, 2005, 27) no solo operaría el audiovisual sobre el patrimonio desde su contenido, sino también desde sus conceptualizaciones, sus técnicas, sus soportes de difusión y cualquier otro aspecto que denote huellas del sistema socio-cultural en el que está inscripto.

El trabajo del audiovisual en torno de la memoria habilita la pregunta por la potencia signifiante de la forma, al tiempo que no en pocos casos permite cierta elaboración metafórica de sucesos traumáticos (Arfuch, 2015). Se pueden mencionar a modo de ejemplo algunos films como *Historias cotidianas (h)* (2001) de Andrés Habegger, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, o *M* (2007) de Nicolás Prividera. Con énfasis en la subjetividad y en lo afectivo –y recurriendo a distintas estrategias en torno de la utilización de material de archivo– estos films proponen la reconstrucción/construcción de una memoria fragmentada, parcial, contradictoria, sobre la última dictadura militar en Argentina y sus consecuencias. También, con referencia al pasado (reciente y remoto) del actual territorio chileno y sus efectos en el presente, cabe destacar *Nostalgia de la Luz* (2020) y *El Botón de Nácar* (2015) de Patricio Guzmán, y su singular tejido metafórico en torno de las relaciones entre materialidad y memoria.

La utilización de materiales de archivo se expandió considerablemente en los últimos años en el campo del audiovisual y en el arte en general. Las prácticas artísticas que usan la estrategia del archivo se han extendido a tal punto que ciertos autores lo consideran una “auténtica fiebre” (Giunta, 2010, 23), un impulso (Foster, 2016) o un “furor de archivo” (Rolnik, 2010, 40); y aparecen así obras de variadas índoles que recuperan objetos documentales. Recuperación que no conduce solamente al intento de una *restitución* desde su dimensión objetual, sino que trata asimismo de restituir su experiencia, interperando así los vínculos posibles entre sujetos y objetos (Russo, 2017).

En la realización audiovisual, el trabajo con materiales de archivo interpreta, reproduce, reexpone o, a veces, simplemente utiliza obras realizadas por otros autores/as o productos culturales disponibles. Entendidas en el marco de los procedimientos de la post-producción, estas manifestaciones en ocasiones tienden a desdibujar la “distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original” (Bourriaud, 2009, 7).

El uso de imágenes de archivo en obras, los *remixes*, la inserción de audiovisual de archivo dentro

del audiovisual producido, el hipertexto, el *found-footage*, el collage, la cita y la apropiación, entre otros, se insertan en una lógica del uso o de la actividad, donde la obra se produce más bien a partir de una trayectoria recorrida y una asociación o resignificación de elementos que de un proceso creativo surgido de una tabula rasa. Al partir de los usos e interpretaciones de elementos realizados por terceros, se habilita la problematización de nociones como las de autoría u originalidad de la obra.

Estos desarrollos, que en al menos una parte importante de la producción artística de las últimas décadas ha permitido orientar la mirada hacia lecturas de la historia “a contrapelo” (Benjamin, 1989), se articulan a los fines de nuestra investigación con la recuperación de un conjunto de elaboraciones teóricas que se han producido a lo largo del siglo XX desde la filosofía y la teoría cultural en torno de los conceptos de temporalidad, memoria y archivo (Williams, 1980; Ricoeur, 1996, 2006; Foucault, 1970; Derrida, 1997).

Una de las características fundamentales de la construcción de un archivo es lo que se conoce como “principio de procedencia”, es decir el establecimiento de un “origen” para los documentos archivados. Y este procedimiento no puede dejar de ser de carácter institucional/político, por lo que sustenta una concepción dominante sobre el sentido de la historia humana. En palabras del propio Walter Benjamin: no hay documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie (1989, 182).

El archivo puede entenderse mediante la articulación de diferentes procedimientos, técnicas y prácticas sociales, operaciones de clasificación y jerarquización, registros, tecnologías de selección y exclusión de inscripciones, que son fundamentales para los modos de organización social dados bajo las formaciones sociales que se conocen como Estados (Tello, 2018, 62). Esta combinación de procedimientos y prácticas produce no sólo el archivo sino también el acceso al mismo y la posterior interpretación de su corpus. De esta manera se podría entender que detrás de toda gestión archivística existe una serie de acciones que estructuran tanto el corpus documental como la relación *corpus-cuerpo*. Relación que lejos de ser trivial y aleatoria configura la aprehensión y la producción del conocimiento, participando así de los modos en que el sujeto vive, percibe, se percibe, recuerda y proyecta.

No basta con que el corpus de un archivo se encuentre reunido en un mismo lugar físico. Es preciso que un *poder arcóntico* como lo llama Derrida, que además de poseer funciones de unificación, identificación, clasificación, posea el poder de *consignación*, es decir que tienda a “coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (1997, 11). Esta “configuración ideal” implica una serie de relaciones de poder, de conocimiento y de discurso que operan entre sí estructurando un sistema social y cultural, abarcando desde sujetos y comunidades hasta instituciones y estados.

Con las tecnologías digitales de iterabilidad, las huellas de los registros no se pierden en la red sino que se convierten en parte de un registro masivo, concreto y administrable. De esta manera, se hace posible una nueva administración y explotación de los datos masivos o *Big Data*. Podemos pensar

esto como parte del proceso por el cual en las últimas décadas comienza a instalarse el capitalismo arcóntico, y el modelo de negocios de las empresas más influyentes radica, fundamentalmente, en la recolección y el procesamiento de datos a gran escala. Ferraris propone que “el capital del siglo XXI es la documentalidad”, y entiende que la naturaleza de esta movilización vigente es la generación de un “internet-proletario precario, explotado, mal pagado –o no pagado en absoluto– y sin protecciones sindicales”, además de existir una “asimetría entre lo que sabe el usuario y lo que saben las compañías de gestión” (Ferraris, 2017, 92). Asimismo, dentro de la dialéctica de estos procesos encontramos que una vasta cantidad de elementos digitales de archivo disponibles en Internet permiten que diversos campos de la producción artística, tanto amateur como profesional, se sirvan (en ciertos casos gratuitamente y en otros a tarifas moderadas) de éstos para nutrir sus relatos. Estas dinámicas han sido conceptualizadas como parte de las luchas por establecer distintas formas de regulación al acceso y circulación de los bienes informacionales en Internet (principalmente organizadas en torno de los modelos de *copyright* y *copyleft*). Un emergente de estos procesos es lo que Zukerfeld (2010) ha denominado “apropiación incluyente”, que aprovecha la producción impaga de conocimientos de los/as internautas como una forma de regulación capitalista que no se contradice con la circulación amplia y a bajo costo de la información. Si bien un análisis detallado de estas dinámicas trasciende el alcance de este artículo, consideramos necesario tenerlas en cuenta en tanto forman parte de las condiciones de existencia en las que se realiza la utilización y producción de archivos en el presente.

Según Tello (2018), el campo social parece estar atravesado completamente por la influencia de los nuevos medios tecnológicos de archivado (los diversos dispositivos móviles, aplicaciones, multimedia, etc.), donde se efectúa no solo la capacidad almacenadora, conservadora, transmisora, de documentos del pasado, sino que además el “archivo-archivante se vuelve productor de los acontecimientos, y en ese mismo empeño dispone una relación con el porvenir” (Tello, 2018, 262).

En ese sentido, consideramos pertinente retomar aquello señalado por Derrida en cuanto a que “tener acceso a esos archivos, poder analizar su contenido, las modalidades de selección, interpretación, manipulación que presidieron su producción y circulación, todo eso es por lo tanto un derecho del ciudadano”; y cuyo planteamiento exige, al menos, “una deconstrucción práctica de los conceptos tradicionales y dominantes del Estado y el ciudadano” (1997, 51).

La tematización y proliferación de estudios sobre memoria han implicado, asimismo, cierta banalización, según advierte Elizabeth Jelin: “La intención parece ser la de reconstruir y ayudar a que ‘no se olvide’, sin ir más allá de los actores directamente involucrados, sin una pregunta analítica que lleve el acontecimiento o el objeto a otro plano que resulte significativo en términos más amplios” (en Mombello, 2014, 152). Al respecto, es en la combinación de materialidades y narrativas que el arte habilita que habría “[...] una posibilidad de salida de esta especie de *impasse* en el estudio de las memorias. [...] Que la incorporación del pasado para el presente se haga en el lugar donde ocurrieron los hechos o no, inclusive que sea real o virtual, no parece ser lo más importante. Incorporar materialidades que remiten al pasado para pensar el hoy debe ser un camino a explorar” (en Mombello, 2014, 154).

Interrogar, desde esta perspectiva, las posibilidades y *contra-dicciones* de las tecnologías digitales e informáticas en el abordaje y tratamiento de materiales de archivo para la producción de narrativas audiovisuales e hipertextuales constituye así una de las búsquedas centrales de la investigación en la que se inscribe este trabajo, y tal vez su principal desafío.

3. Arte, tecnología e interactividad

Con el propósito de profundizar ahora sobre las nociones de interactividad, accesibilidad e interfaz, citaremos un fragmento del manifiesto del movimiento artístico que comenzó en la década de 1960 conocido como Fluxus, expuesto por uno de sus miembros fundadores, George Maciunas:

*Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad,
debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista,
debe demostrar la autosuficiencia del público,
debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo.
Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso,
preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos
interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía.
El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado,
producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos¹.*

Si bien el contexto en el que Fluxus realizaba sus actividades era notablemente diferente al que plantea la proliferación de las tecnologías digitales en la actualidad, reconocemos en el obrar del colectivo artístico ciertas nociones que, con los debidos recaudos, pueden resultar sugerentes si se las examina a la luz de los procederes culturales y sociales contemporáneos. El estatus “no profesional” del artista y nociones como “cualquiera puede hacer arte” o “autosuficiencia del público” permiten abrir discusiones no sólo acerca de la democratización del arte sino también acerca de las particulares configuraciones que esas relaciones entre producción y recepción adquieren en el cruce entre arte y tecnología en el presente. En este sentido, tales premisas podrían relacionarse con las transformaciones que las tecnologías digitales han sufrido desde sus orígenes en aspectos vinculados con las nociones de “interfaz” y “accesibilidad”. Las primeras computadoras desarrolladas por IBM se presentaban como elementos que solo los individuos con conocimientos técnicos podían utilizar. Cuando Steve Jobs y Steve Wozniak desarrollan una computadora en la que se presenta al usuario/a una forma de operar basada en la metáfora de un “escritorio”, con un ratón-cursor como extensión

¹ Extracto del “Manifiesto Arte/Fluxus”. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/68163> Fecha de consulta: 14/9/20.

de la mano, las indagaciones sobre la “interfaz” buscando la operatividad “*user-friendly*” comenzaron a desarrollarse de manera intensiva. En primera instancia dentro del campo de la informática, para luego nutrirse de disciplinas como el diseño, el arte, el marketing, la psicología o la sociología, entre otras, buscando acercar al usuario/a un dispositivo “acorde” a sus preferencias estéticas y operativas, sus conductas y su contexto socio-cultural. La perspectiva conocida como *ecología de medios*, apelando al uso de analogías biologicistas, se ha interesado especialmente en estos desarrollos. Si bien algunos supuestos teóricos y epistemológicos de estos abordajes requieren ser problematizados, es interesante recuperarlos en tanto parte de su conceptualización nutre el vocabulario de quienes se dedican al diseño y construcción de esos dispositivos, generando un conjunto de significaciones en torno de la matriz sociotécnica contemporánea que no es posible soslayar.

Desde este enfoque, Scolari define la interfaz como “una especie de prótesis o extensión de nuestro cuerpo que, cuando ha sido bien diseñada, desaparece cuando la utilizamos” (2004, 82). Una interfaz puede ser así un tenedor, un automóvil o un libro. El usuario o usuaria opera sin tener que ser consciente de los mecanismos que se desarrollan entre su operación y el dispositivo utilizado. Entendiendo que la interfaz digital funciona mediante la figura retórica de la metáfora, Scolari categoriza tipos de interfaz (no excluyentes entre sí) en diversas formas operativas, una como forma comunicacional o conversacional usuario-ordenador (emisor-receptor), otra como instrumento o extensión del cuerpo humano donde el usuario envía mensajes o señales a los objetos, los cuales a su vez responden reaccionando y provocando la ejecución del orden deseado.

Si en primera instancia, la interfaz se percibe como un mediador en el intercambio usuario-máquina, no debe pasarse por alto que esta es producida por un autor/a que selecciona de entre todo el flujo digital y potencial de acción de la máquina, aquello que quiere llevar a la superficie de lo que se le presenta al usuario, y lo hace a través de metáforas (íconos, cursor, animaciones de respuesta táctil, etc.) que el usuario intuitivamente decodifica y utiliza.

Este lenguaje que usuario-máquina o usuario-programador/autor intercambian es habitado, más que utilizado. El programador/a o autor/a intenta responder a las preguntas “¿Qué ver? ¿Cómo ver?” (Russo, 2017, 59) al momento en que, a modo de urbanista, dispone en un espacio (la interfaz) los elementos para el usuario/a, que lejos de ser pasivo, continúa respondiendo a las mencionadas preguntas mediante la interactividad.

Con la aparición de las tecnologías digitales y la Internet, el arte comienza a descubrir un horizonte creativo donde esas nociones de democratización, accesibilidad, interactividad e interfaz no tienen, o no parecen tener, límites, y sus categorías se expanden hacia la ciberliteratura, el Net.art, el arte de e-mail, el *glitch*, la hipermedia o el hipertexto (Kozak, 2012). En estas condiciones surgen también “poéticas tecnológicas”, aquéllas que, en palabras de Claudia Kozak, “asumen explícitamente el entorno tecnológico” (2012, 182), experimentando y problematizando el desarrollo de la modernidad tecnológica. Anclada en un contexto sociocultural, y construida bajo tendencias hegemónicas, esa

modernidad tecnológica es cuestionada por las poéticas tecnológicas que le son contemporáneas, por lo que son también políticas.

La democratización de la cultura pregonada por Fluxus, es en tiempos de las tecnologías digitales y la Internet, si no un hecho al menos un horizonte de sentido manifestado en el flujo de productos culturales o artísticos que circulan en la red de la hipercomunicación; flujo tan constante, heterogéneo y masivo como sus creadores. El desdibujamiento de la figura de autor/a de la obra trasciende la forma conceptual que Fluxus proponía para convertirse en materia de debate a nivel global en cuestión de legislaciones y procedimientos. Por otra parte, es importante no perder de vista que estas dinámicas que se señalan como democratizadoras en el nivel de los contenidos, contrastan con lo que sucede en otros planos, al considerar –como propone Zukerfeld (2010)– la arquitectura política de Internet como una estratificación jerárquica de niveles, en la que aquellos niveles vinculados al hardware e infraestructura evidencian altos niveles de concentración de la propiedad y toma de decisiones.

Si la interactividad se erige como uno de los pilares de las tecnologías digitales y de la comunicación, se podría cuestionar: ¿Qué discurso hay en la interactividad de una obra? ¿Qué propone la interactividad por sí misma al usuario? ¿O acaso este simplemente se limita a “accionar botones”² en búsqueda de respuestas y estímulos? ¿La interactividad responde al concepto de la obra o es sólo una decisión decorativa y/o comercial?

Lejos de ser la del audiovisual interactivo una modalidad que se inicia con la llegada de la digitalización (al respecto resultan significativas las reflexiones de Manovich sobre la interactividad, 2006), se puede advertir su proliferación y manifestación en diversas formas (videojuegos, *webdocs*, realidad aumentada o film interactivo) que intentan instaurarse como lo “novedoso”, desplazando a las formas anteriores.

El espectador que observaba el audiovisual, es en este caso un usuario que lo recorre. El montaje que, en palabras de Andrei Tarkovski se “esculpía en el tiempo” (1991), se convierte en una serie de elementos montados en un espacio que combina las narrativas del cine, la fotografía, la instalación y la informática. El sentido se presenta en capas y el acercamiento a la trama narrativa es determinado en gran parte por la interacción del usuario/hiperlector. El/la autor/a de audiovisual interactivo digital deja de ser un *cinematographer* para convertirse en un *dinamizador* construyendo un relato “sin editar” que no es posible completar sin la cooperación de su público (Sucari, 2015).

La realización de una investigación con base en un audiovisual interactivo en torno al espacio de la estación ferroviaria de Tandil que ocupó el galpón de encomiendas permitió estructurar el espacio web de tal manera en la que cada segmento del relato se comporta como una narración interdependiente

² Recuperamos esta expresión de la entrevista realizada a la investigadora Claudia Kozak para el ciclo “Señales” de la plataforma ABRATV, sitio web de contenidos audiovisuales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. La entrevista puede verse en el siguiente enlace: <https://www.abratv.com.ar/capitulo/1178-CLAUDIA-KOZAK-EP-1> (fecha de consulta: 2/11/20).

de la obra integral mediante cohesiones hipertextuales. De este modo, cada segmento manifiesta una mayor flexibilidad para ser modificado en caso de que se obtengan nuevos testimonios, o surjan nuevos materiales multimedia para incluir. Modificar un segmento en particular del audiovisual interactivo no implica replantear (al menos no de manera tan exhaustiva) la estructura de la obra integral, como sucedería en un audiovisual documental convencional con montaje en el tiempo. Por otra parte, la condición hipertextual del audiovisual web permite una retórica más abierta y dinámica. Como señalan Cornelia Eckert y Ana Luiza Carvalho da Rocha, aunque “[...] preexista una «ingeniería del texto» (Ertzcheid, 2003) en un hipertexto, sabemos que el lector disfruta de una autoridad compartida con el autor que lo produjo, de acuerdo con su competencia en jerarquizar, clasificar y unificar una gama de informaciones, incluyéndose ahí el riesgo de destruirla” (Eckert & Rocha, 2017, 2).

4. Memoria y territorio

Desde fines de la década de 1990 y comienzos de los 2000 los estudios sobre memoria constituyeron en Argentina y América Latina un campo en franca expansión, organizado en torno de algunas líneas de fuerza que han estructurado los principales debates y permitieron su consolidación como perspectiva, como “una manera de acercarse a un problema”, en palabras de Jelin (en Mombello, 2014, 166). Estos estudios han contribuido a la reflexión sobre la memoria como experiencia y sentido del pasado en sus distintas dimensiones, aportando a su comprensión como procesos subjetivos anclados en vivencias y en marcas simbólicas y materiales, como objeto de conflictos y luchas, y dando cuenta también de la historicidad de las memorias, que se expresa en los cambios en los modos de concebir el pasado y en el lugar asignado a ellas en contextos sociales diferentes (Jelin, 2002). El carácter político de estos procesos se pone de relieve si consideramos, como propone la autora, que la lucha no es (sólo) entre memoria y olvido, sino centralmente entre diferentes versiones de la memoria (Jelin, 2004, 105).

El surgimiento del interés sobre este tema en las investigaciones académicas del Cono Sur en los años '90 se inscribe en el contexto regional de las transiciones postdictatoriales, cuando desde distintos sectores institucionales y políticos, los movimientos sociales y las víctimas y sobrevivientes de las violaciones a los Derechos Humanos se instala un conjunto de demandas y debates, en muchos de los cuales la memoria ocupaba un lugar central (Jelin, 2002; Feld, 2016). De allí que una amplia mayoría de los trabajos del campo se haya centrado en la memoria de procesos de violencia política y terrorismo de Estado ocurridos entre las décadas de 1960 y 1980 en los diversos países de América Latina. En la actualidad, el propio desarrollo y dinamismo del campo está favoreciendo su ampliación hacia otros tópicos y problemas antes no explorados (Mombello, 2014).

Este trabajo se inscribe en un proyecto de investigación que aborda las vinculaciones entre prácticas artísticas y memoria social de ciudades de rango medio de la provincia de Buenos Aires³, indagando cómo esas dimensiones se entranan en la construcción de identidades sociales urbanas y se ponen en juego en los conflictos del presente por la producción y el consumo colectivo de la ciudad.

3 “Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaense”, radicado en el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNICEN, Argentina.

Las ciudades, que podemos pensar como artefactos del habitar colectivo, están pobladas de huellas, indicios, materialidades que remiten a temporalidades diversas. Marcas del pasado que señalan, también, otras posibilidades de futuro, ruinas de proyectos interrumpidos (muchas veces de manera violenta o traumática) que cuestionan las narrativas del progreso.

Esos pretéritos presentes, al decir de Andreas Huyssen (2007), movilizan (nos movilizan) a interrogar los modos de hacer memoria como dimensión política constitutiva de la producción sociocultural de la vida urbana. Esto implica tomar en consideración los procesos por los que se van configurando y transformando históricamente las sucesivas “fisonomías de época” con sus respectivas particularidades en cada territorio, así como los modos de vivir, experimentar y significar esa reconversión de los perfiles socioprodutivos de las localidades y regiones.

En particular, en nuestro trabajo abordamos los vestigios de la infraestructura ferroviaria en el territorio local, que dan cuenta del profundo desmantelamiento desarrollado en Argentina durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, correlato de la avanzada neoliberal y del proyecto privatizador que alcanzó al conjunto de empresas estatales de servicios públicos en esos años.

Edificios y elementos en desuso, con signos de deterioro y falta de mantenimiento, espacios en los que faltan los cuerpos de los trabajadores que los animaban, constituyen una suerte de sitio arqueológico del pasado reciente, un “[...] «parque ferroviario» desmantelado como un parque jurásico del que sólo quedan sus esqueletos, huesos prehistóricos pero de una historia que los conoció vivos, puesto que formó parte de la nuestra. No nos separa de esa ‘prehistoria’ ni siquiera la distancia de una generación. ¿Qué tanta destrucción cabe en tan poco tiempo?” (Rozitchner *et al.*, 2010, 7).

En este sentido, como propone Stephanie Mc Callum, la infraestructura ferroviaria puede ser considerada como un archivo. La historia del ferrocarril en Argentina “está inscrita en las vías, el material rodante y otros elementos [...] donde distintos momentos históricos se yuxtaponen materialmente” (2016, 207). Esas huellas evidencian su inscripción contradictoria en el desarrollo capitalista; primero parte de la dinámica del poder colonial inglés, a la vez expresión de un modelo productivo-extractivo que alimentaba la concentración de capitales y de la propiedad de la tierra mientras, a la vez, permitía el tejido de redes de conectividad y movilidad social.

En la actualidad, con los trenes de pasajeros suspendidos en numerosas localidades, por buena parte del territorio bonaerense sólo circulan esporádicamente como transporte de carga de las materias primas y mercancías de las empresas transnacionales que son también titulares de las concesiones.

Se abren así, preguntas sobre los modos en que se entraman las formas de producción de sentido sobre el pasado con la crítica de y desde el presente. El desafío consiste en la movilización de lecturas críticas que esquiven cristalizaciones *restauradoras*, o bien el abordaje nostálgico, si atendemos a la advertencia lanzada por Christian Ferrer cuando sostiene que “la nostalgia es una operación sentimental conservadora y reaccionaria” (en Rozitchner *et al.*, 2010, 95).

La producción de una pieza audiovisual como la que presentamos en este artículo deviene así parte del proceso de indagación y experimentación acerca de los vínculos entre arte, memoria y territorio. Se produce de este modo una aproximación a la perspectiva de la investigación a través de la práctica (González & Sansosti, 2019), en la medida en que la propia práctica artística/creativa se constituye en medio a través del cual se realiza la investigación. Como señalan González y Sansosti:

La investigación a través de la práctica artística puede generar resultados de naturaleza muy variada: resultados metodológicos, generando saberes técnicos propios de la disciplina en la cual se inscribe la práctica, por ejemplo, enriqueciendo las posibilidades expresivas y creativas de determinada forma de trabajo. En otros casos podríamos decir que son ontológicos, en muchos casos es en realidad la transdisciplinariedad lo que caracteriza a las investigaciones artísticas a través de la práctica, generando un espacio de reflexión en el cruce de prácticas artísticas que suele abonar al cuestionamiento de los límites tradicionales de cada disciplina. Puede, por supuesto, y en el mejor de los casos probablemente, existir el aporte de un concepto nuevo, en el sentido filosófico del término [...] (2019, 139).

Abordar la selección, organización y tratamiento de material de archivo para la realización de un documental *web* nos inscribe en un entorno de proliferación de imágenes digitales que suscita algunas reflexiones y preguntas no menores. ¿Cómo hacer sentido en el exceso? ¿En qué formas de producción de la visualidad se participa? ¿Cómo pensar las relaciones de los sujetos con las imágenes y entre imágenes? ¿Y de las imágenes con los procesos de memoria? Al mismo tiempo, la inserción situada de los/as investigadores en campo implica un diálogo con quienes han sido o son protagonistas de los procesos que se abordan. Como mencionamos en la introducción, el proceso de realización del audiovisual se inscribe en una trama de relaciones establecidas no sólo por parte de los actores sociales entre sí, sino también con el equipo de trabajo a lo largo del desarrollo de sucesivos proyectos de investigación y extensión universitaria. Esto, por un lado, habilita distintas formas de colaboración en la obtención de material de archivo y de nuevos testimonios, siguiendo la técnica de “bola de nieve” (cf. Vasilachis de Gialdino, 2006). Por otro lado, supone el desafío adicional de negociar las narrativas construidas sobre ese acervo documental, en el que cada fotografía, cada recorte de periódico y cada documento se entrama en una red de resonancias tejida de memorias y afectos.

5. Reflexiones desde y hacia la investigación artística: producción de una pieza audiovisual sobre el galpón de encomiendas y equipajes de la Estación de Tandil

La ciudad de Tandil se incorporó al sistema ferroviario a partir de 1883. Se estima que para el bicentenario de la ciudad en 1923 se construyó en el espacio lindante a la Estación lo que sería el Galpón de Encomiendas. Durante el transcurso del siglo XX el sistema ferroviario nacional –que llegó a ser uno de los más extensos de América del Sur, alcanzando los 40.000 kilómetros de tendido de vías férreas– fue atravesando diversas crisis que produjeron la reducción de sus servicios, el desmantelamiento de sus elementos y el progresivo abandono de espacios que cayeron en el desuso. La merma en la cantidad de personal, el cierre de ramales y la suspensión o disminución de la frecuencia de los viajes existentes impactaron en la reducción del uso y ocupación de los distintos espacios de la infraestructura

ferroviaria. El galpón de encomiendas y equipajes de la estación Tandil no fue la excepción, y hacia fines de la década de 1990 había quedado prácticamente en desuso. Con el cambio de siglo, y en el contexto de agudización de la crisis económica y social (en el año 2002), comenzó a funcionar en el andén y el galpón de encomiendas una Feria Comunitaria y Turística impulsada por la asociación civil Foro Social Tandil XXI, con la finalidad de promover alternativas ocupacionales y de subsistencia a trabajadores de la fábrica Ronicevi⁴ que habían quedado sin empleo. En 2006 se sumó al galpón de encomiendas un grupo de artistas que conformó la denominada “Incubadora de Arte”, coexistiendo con los últimos feriantes que estuvieron allí hasta aproximadamente 2012. La Incubadora, que se presenta como un polo alternativo al circuito cultural principal local y en la actualidad continúa funcionando, transitó a su vez distintas etapas de mayor y menor actividad, y la composición del grupo a cargo del espacio también fue modificándose.

Si bien el galpón se encontraba en desuso, la actividad ferroviaria en la Estación nunca cesó del todo, por lo que la convivencia e intercambio entre trabajadores ferroviarios y sujetos que hacían uso del lugar se dio constantemente, de manera cotidiana. Esto generó un intercambio entre los distintos actores, referenciado en el espacio del galpón como marca identitaria en común.

Gran parte de los actores sociales que realizaron diversas apropiaciones del espacio, comprendieron las huellas del pasado que se inscriben en sus manifestaciones materiales e inmateriales, y percibieron lo que fue el galpón de encomiendas no sólo como un lugar propicio para sus actividades sino también otorgando valor patrimonial a las estructuras y mobiliarios, y se procedió a trabajar en su conservación. En términos generales, la historia, la memoria y la identidad ferroviaria fueron nociones que atravesaron a quienes hicieron uso del espacio, no sólo por la convivencia con trabajadores ferroviarios, sino también por lo que el mismo espacio en su materialidad connota.

Si bien la intención de realizar una investigación en audiovisual sobre el galpón de encomiendas y equipajes se encontraba latente desde hacía tiempo por parte del grupo de investigadorxs, fue en el marco de una convocatoria emitida por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires en 2019, cuando se puso en marcha dicha producción⁵.

Se planteó la estructura del audiovisual en torno a las tres etapas de reconversión que se dieron en el Galpón, como los tres ejes narrativos principales; estas tres etapas serían “Galpón de Encomiendas y Equipajes”, “Feria del Foro Social Tandil XXI” e “Incubadora de Arte”.

4 Dedicada principalmente a la fabricación de tapas de cilindros y otros productos de fundición para la industria automotriz, Ronicevi inició su actividad en la década de 1950. A partir de los '90 su actividad comenzó a declinar, atravesando momentos de cierre temporario y despidos de la mayor parte de los empleados, hasta que en 2009 presentó la quiebra definitiva. En 2012 los trabajadores lograron constituir una cooperativa y comenzaron nuevamente a producir.

5 Cuyo resultado puede verse en el siguiente enlace: <https://barriodelaestacion.wixsite.com/incubadora>.

En primera instancia se contaba con información relativamente escasa sobre el origen del espacio, que había sido recolectada en testimonios registrados anteriormente para otras producciones del proyecto general de investigación. Los trabajadores ferroviarios entrevistados anteriormente no aportaron demasiada información sobre el espacio en su función de galpón de encomiendas, más que algún recuerdo difuso de la etapa de su carrera en que se les asignó trabajar allí. A pesar de que ciertos datos en los testimonios como la fecha de su creación u otras fechas relevantes, los recuerdos materiales del espacio y las anécdotas concretas relativas al mismo eran imprecisos, podía inferirse en el acto de recordar que el galpón se identificaba como un punto de movimiento y aglomeración. En los testimonios se recordaba el espacio en una clave de lectura de la red ferroviaria como conectora de pueblos, como elemento vinculante de personas y comunidades.



Figura 1. El espacio de la Estación, que fue concebido como Galpón de Encomiendas y Equipajes y fue sufriendo diversas apropiaciones y resignificaciones que partieron de las diferentes coyunturas políticas, económicas y sociales de la historia reciente. Autor de la fotografía: Fernando Funaro.

Intentando realizar un primer acercamiento a datos históricos sobre la inauguración del galpón, o a diversas efemérides relacionadas al mismo, se efectuó un relevamiento en la hemeroteca de la Biblioteca Rivadavia de la ciudad de Tandil, partiendo de algunos datos históricos recolectados por Hugo Mengascini, un historiador de la ciudad cuyo eje de investigación es el Barrio de La Estación y las memorias sociales de los trabajadores ferroviarios. Los datos recogidos por él en entrevistas en torno a la inauguración del galpón, al igual que aquellos con los que contaba nuestro grupo de investigación eran imprecisos, pero se inclinaban hacia la fecha del centenario de Tandil (1923), ocasión en la que se realizaron diversas reformas y ampliaciones en distintos sectores urbanos. El relevamiento en la hemeroteca no produjo resultados considerables y la información relativa al galpón de encomiendas y equipajes fue escasa y de poca relevancia.

Como mencionamos, se estructuró la narración del audiovisual en tres ejes que correspondían a las tres etapas de reconversión más significativas que se dieron sobre el espacio (Galpón de Encomiendas y Equipajes, Feria Social 2001, Incubadora de Arte) y se comenzó a indagar en maneras alternativas de realización audiovisual, intentando dar con un formato que permitiera (al igual que el galpón en su historia) una constante reconversión, ampliación y reestructuración de la obra audiovisual, basada en la posibilidad de incorporación de archivos, datos o testimonios que podrían darse en el futuro, logrando incluirlos sin la necesidad de replantear y volver a reconstruir la obra de manera integral en cada nueva intervención.

Esto se debía a las características de la información con la que se contaba, las cuales complejizarían y dificultarían los resultados en una realización audiovisual de un cortometraje documental estructurado linealmente.

Además, se planteó la necesidad dar cuenta de los conceptos de “espacio”, de “transformación”, y “recorrido”; conceptos que eran considerados representativos del galpón. De esta manera la realización de un audiovisual interactivo que posea un montaje en el espacio en vez de en el tiempo y permita al público usuario realizar un recorrido propio, se consideró adecuada para satisfacer estas necesidades.

Algunos ejemplos que valieron como modelos al momento de estructurar la investigación audiovisual fueron los trabajos audiovisuales y sonoros de Cornelia Eckert y Ana Carvalho da Rocha, quienes en el Banco de Imágenes y Efectos Visuales de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul vienen realizando aproximaciones a la construcción de archivos visuales en plataformas digitales, en una perspectiva de desmontaje de las imágenes y de la exploración de posibilidades de desdoblamiento de las narrativas de memoria (en Bruno & Guarín Martínez, 2020).

A esto se sumaba que para potenciar el trabajo diferentes integrantes del grupo de investigación habían propuesto como proyectos de becas, u otras convocatorias futuras la investigación sobre etapas en concreto del galpón, por lo que se consideró que nuestra investigación audiovisual se realizaría principalmente sobre la etapa del galpón como “Incubadora de Arte”, y en un formato de audiovisual interactivo cuyo montaje sería más bien espacial que temporal, lo que permitiría segmentar la historia del Galpón en diversas secciones del espacio digital. Llegada la necesidad de incorporar información nueva o alterar la ya incluida, la intervención sería en un segmento determinado del audiovisual y no afectaría de manera considerable al resto de las partes como lo haría un audiovisual clásico.



Figura 2. Boceto de guion de audiovisual interactivo.

Bajo esta modalidad, cada segmento del audiovisual se comporta como una subestructura que responde a la estructura principal, y la posibilidad de modificación o intervención de los segmentos se presenta más dinámica y accesible. Además, se presenta bajo esta forma de audiovisual la posibilidad de agregar o quitar segmentos en el espacio cuando sea necesario.

Lo que denominamos hoy en día como nuevas narrativas para plataformas interactivas, sitúa al usuario como elemento fundamental en la misma producción audiovisual. El *Webdoc* o documental interactivo se articula de manera tal que el usuario participe en la construcción narrativa a partir de las selecciones que va realizando sobre el flujo de la información. Permite una forma abierta con entradas y salidas en distintos momentos de la narrativa y con accesos voluntarios o aleatorios a distintos segmentos de la información. Se potencia el trabajo por capas de sentido, de manera de crear distintos niveles de acercamiento a la trama narrativa (Sucari, 2015).

Una vez hecho el contacto con diferentes miembros del grupo fundador de la 'Incubadora de Arte' se procedió a realizar entrevistas. El interés de la investigación radicó principalmente, además de en la historia de la creación del espacio, en las apropiaciones del mismo y de los objetos que había allí, que habían permanecido desde los orígenes como galpón de encomiendas y equipajes. Se hizo énfasis por parte de quien entrevistaba en los usos de esos objetos, y las percepciones e intervenciones de los actores sobre los mismos. Se solicitó a las personas entrevistadas el aporte de material de archivo con el que contaran, el cual fue digitalizado e incluido en el repositorio del Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB) de la Facultad de Arte de UNICEN.

Se intentó que las entrevistas fueran realizadas en el mismo galpón, entendiendo que los testimonios varían en función del contexto en que se recogen, y tanto la subjetivación de la mirada como el énfasis puesto en el acto de recordación otorgan valor al rescate de la experiencia personal en la reconstrucción del pasado. El lugar y el momento desde el que se recuerda, adquieren un valor notable en el audiovisual documental contemporáneo (Aprea, 2015, 59).

Dado que los investigadores no contaban con conocimientos avanzados de informática como para realizar un documental web como se lo había planeado en su origen teniendo en cuenta la producción de una interfaz específica y un modo de interacción determinado, además de los acotados tiempos de la convocatoria como para lograr incluir investigadores especializados en informática al proyecto, se realizó una indagación en diversas plataformas de operar intuitivo que ofrece Internet. De esta manera, se dio con una plataforma gratuita, cuya función es originalmente la creación de páginas web para usuarios que no poseen conocimientos de programación. La plataforma Wix funciona básicamente con parámetros WYSIWYG (*What You See Is What You Get*), donde se permite crear espacios web e incluir archivos multimedia que se instalan a elección en formas o modos de funcionar predeterminados.

6. Conclusiones

Al considerar las experiencias de ocupación y recuperación de edificaciones del ferrocarril para el desarrollo de actividades artístico-culturales a las que nos referimos en nuestro trabajo encontramos que se trata de espacios donde convergen las preguntas por el sentido que adquiere en la actualidad la mirada retrospectiva sobre el proceso de consolidación del Estado argentino a finales del siglo XIX, el papel desempeñado por el ferrocarril dentro del modelo agroexportador y extractivista y el proyecto

modernizador, con las consecuencias de las políticas neoliberales y privatistas de fines del siglo XX. Los actores involucrados entienden que las condiciones que condujeron al desmantelamiento del ferrocarril son también las que retrajeron los circuitos de la economía formal, dejaron sin empleo a los trabajadores de las fábricas, las que colocan a las escuelas municipales y provinciales en situación de vulnerabilidad edilicia y las que dificultan a los artistas independientes encontrar espacios accesibles para producir y mostrar sus trabajos. Al mismo tiempo, en y contra estas condiciones, los diferentes actores van construyendo en sus trayectorias sociales entramados asociativos particulares que posibilitan, en los sucesivos contextos, la implementación de los nuevos usos para los espacios recuperados.

En este abordaje de las articulaciones entre arte, memoria y territorio, entre archivos y tecnologías digitales, consideramos la investigación en audiovisual como un medio para la indagación de las memorias sociales que permite no sólo el registro de lo que se recuerda sino también poner en juego algo de los modos “cómo” se lo recuerda; siendo este último aspecto una dimensión significativa que permite interpelar el pasado desde las narrativas del presente, analizar las formas del discurso que trascienden las verbales e indagar en la vinculación de los cuerpos con los espacios, los objetos y los contextos. El audiovisual, asimismo, permite revisar y potenciar ciertos aspectos de la comunicación académica o científica, así como las dinámicas de cooperación e interacción entre los sujetos involucrados en los procesos de investigación. Por un lado, posibilita una circulación de los avances y resultados que podría trascender el ámbito netamente académico si se generan instancias de visionado, proyección y discusión de piezas que aborden temáticas de interés de diferentes actores, tal como ha sucedido con diferentes producciones realizadas en el marco de nuestro proyecto (proyecciones en sede de organizaciones sociales, centros culturales y salas barriales, instalaciones audiovisuales en el marco de la Noche de los Museos⁶, entre otras). Asimismo, abre posibilidades de colaboración con los diversos actores sociales con los que se trabaja (en nuestro caso, integrantes de las organizaciones sociales y grupos que desarrollan sus actividades en la Estación y sus alrededores, trabajadores ferroviarios, vecinos/as del barrio interesados en el tema), quienes obtendrían un producto de utilidad para difundir aspectos relativos a su historia, la visión de su organización y sus actividades.

La estructura hipertextual, fragmentaria del audiovisual, que admite ordenamientos diversos, fue también el formato al que nos condujo la gravitación de las ‘piezas faltantes’ de nuestro rompecabezas, en una dimensión práctica (el material relativamente escaso que habíamos podido relevar sobre algunos aspectos de la historia del espacio) pero también conceptual (qué hacer con lo no documentado, con los hiatos y discontinuidades del relato, con cierta inconmensurabilidad que podemos pensar como inherente a los proceso de memoria). En ese sentido, un documental web interactivo puede considerarse como un rompecabezas siempre incompleto, que abre la posibilidad de

6 Se trata de un ciclo en el que museos y salas de exhibición de distintas localidades argentinas abren sus puertas de manera simultánea con horario extendido y acceso gratuito. Integrantes del equipo de investigación participaron con sus producciones en las ediciones de 2018 y 2019 en la localidad de Tandil.

agregar nuevas piezas en el caso de que estas sean encontradas, y al público/usuario la capacidad de manipularlas y seleccionar el orden de armado, decidir qué piezas incluir y hasta dónde completar el recorrido. De un momento a otro la obra puede mostrar piezas que antes no estaban, o algunas piezas cambiarán de lugar. Porque los tiempos cambian y, con ellos, el rompecabezas de la memoria adquiere nuevas configuraciones.

Referencias Bibliográficas

- Ansart, P. (1989). *Ideologías, conflictos y poder*. México: Premia.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. Buenos Aires: Manantial.
- Arfuch, L. (Comp.) (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Arfuch, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural*. Año X 02, 1-10. Recuperado de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>
- Barthes, R. (2017). El efecto de realidad. En R. Barthes. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications* (pp. 229-238). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En W. Benjamin. *Discursos Interrumpidos I* (pp. 175-191). Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2009). *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruno, y Guarín Martínez, O. (2020). O gesto do arquivo: entrevista com as antropólogas Profa. Dra. Cornelia Eckert e Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha. *Iluminuras*, 21 (53), 580-595. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/106356/pdf>.
- Castoriadis, C. (2003). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta ed.
- Diogo, L. y Sibilia, P. (2017). Vitrinas de la intimidad en Internet: ¿imágenes para guardar o para mostrar?. En: G. Indij y A. Silva (eds.) *Clic! Fotografía y Sociedad* (pp. 131-136). Buenos Aires: La marca editora.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Eckert, C. y Carvalho da Rocha, A. L. (junio, 2017). Tiempo y ciudad: etnografía de la duración. Investigación en el Banco de Imágenes y Efectos Visuales con colecciones de imágenes e hipermedios por el método de convergencia. Trabajo presentado en las *V Jornadas Internacionales y VIII Nacionales de Historia, Arte y Política*. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.
- Elsaesser, T. (2008). The Future of 'Art' and 'Work' in the Age of Vision Machines: Harun Farocki. En: R. Halle y R. Steingröver (Eds.). *After the avant-garde: contemporary German and Austrian experimental film* (pp. 31-49). New York: Camden House.
- Feld, C. (2016). Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina. *Cuadernos del IDES*, 32, 4-21. Recuperado de <https://static.ides.org.ar/archivo/www/2012/03/Cuadernos-del-IDES-32-2016.pdf>.
- Ferraris, M. (2017). *Movilización total*. Barcelona: Herder.
- Foucault, M. (1970). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Acerca del arte más contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- González, G. y Sansosti, S. (2019). Decir desde el cuerpo: descubrimientos en el devenir de la práctica. En C. Dimatteo y A. Silva (comp.) *Investigación en y sobre la práctica artística y educativa* (pp. 138-145). Tandil: Facultad de Arte, UNICEN.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2004). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales, *Estudios Sociales*, 27 (1), 91-113. <https://doi.org/10.14409/es.v27i1.2538>.

- Kozak, C. (2012). *Tecno poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Mombello, L. (2014). Entrevista a Elizabeth Jelin. La memoria, una bisagra entre pasado y presente. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1 (2), 146-157. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Mombello/pdf>.
- Mc Callum, S. (2016). 'Los fierros tienen memoria': materialidad y memoria en el sistema ferroviario. En: A. Ramos, C. Crespo, M. Tozzini (comp.) *Memorias en lucha: recuerdos y silencios en contextos de subordinación y alteridad* (201-222). Viedma: UNRN.
- Nimio*, Nº 3, 2016, pp. 102-126
- Portelli, A. (1989). Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli. *Historia y fuente oral*, 1, 5-32.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2006). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Estudios Visuales*, 7, 115-129.
- Rozitchner, L., González, H., Sorín, J. (2010). *Vías Argentinas. Ensayos sobre el ferrocarril*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Russo, E. (2017). *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Scolari, C. (2004). *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa.
- Sucari, J. (2015). Atravesar la ventana: incursiones del documental interactivo en el mundo presencial. *Obra Digital. Revista de Comunicación*, 8, 83-104. <https://doi.org/10.25029/od.2015.55.8>.
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- Tello, A. (2018). *Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Zukerfeld, M. (2010). De niveles, regulaciones capitalistas y cables submarinos: una introducción a la arquitectura política de Internet. *Virtualis*, 1, 5-21. Recuperado de <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/18>.

Reseña Curricular

Fernando Funaro. Es Realizador Integral en Artes Audiovisuales y Diplomado en Tecnologías de la Interactividad y Narrativas Transmedia (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Es Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integrante del núcleo de investigación "Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Investigador desde la práctica artística en proyectos relacionados al rescate de las memorias sociales y el patrimonio histórico.

Ana Silva. Es Doctora en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Es Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integrante del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales de la Facultad de Arte y del Programa de Investigaciones Comunicacionales y Sociales de la Ciudad Intermedia de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNICEN, Argentina.



Imagen: Domélica Cali.



Imagen:
Julio Herrera.

Máscaras políticas. Visualidades manifestantes: desde los desaparecidos en dictadura a la violencia institucional en democracia.

Political masks. Demonstrating visualities: from the disappeared during dictatorship to institutional violence in democracy.

Resumen:

El artículo aborda la utilización de máscaras en manifestaciones políticas desde los años ochenta hasta la actualidad. Se propone reflexionar en torno a sus usos diferenciales en los distintos contextos históricos, analizando sus características fisonómicas, su incorporación singular en cada repertorio de protesta, así como sus diversas aspiraciones simbólicas. A tal fin, se relevan una serie de experiencias vinculadas a la denuncia de la desaparición forzada durante las dictaduras del Cono Sur y a casos de violencia institucional en democracia en la Argentina reciente. El trabajo demuestra que mientras que en las primeras se utilizaron máscaras neutras, en las segundas se privilegiaron máscaras individualizadas con los rostros de las víctimas componiendo intervenciones visuales y performáticas diversas. Su empleo diferencial parece corresponder a particularidades asociadas a la vida y muerte de las víctimas a la vez que genera distintos tipos de vinculaciones simbólicas entre víctimas y cuerpo manifestante.

Palabras clave: Derechos humanos; manifestaciones; víctimas; rostros; represión

Sumario. 1. Introducción. 2.1. Máscaras anónimas. Dictadura y recuperación democrática. 2.2. Liminalidades: máscaras entre dictadura y democracia. 2.3. Las deudas de la democracia: los rostros de la violencia institucional. 3. Conclusiones.

Como citar: Di Filippo, M. & Cristiá, M. (2021) Máscaras políticas. Visualidades manifestantes: desde los desaparecidos en dictadura a la violencia institucional en democracia. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 97-115.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/653>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a5

Abstract:

This article studies the use of masks in political demonstrations from the eighties to the present. In order to reflect on specific uses in different historical contexts, it analyzes masks' physiognomic characteristics, their incorporation in each repertoire of protest, as well as its various symbolic aspirations. With this purpose, this paper explores a series of experiences related to the denunciation of forced disappearance during the dictatorships of the Southern Cone and in some cases of institutional violence in democracy in recent Argentina. It shows that while neutral masks were used in the former, individualized masks with the victims' faces were favored in the latter, composing various visual and performative interventions. Its differential use seems to correspond to particularities associated with the life and death of the victims at the same time that it generates different types of symbolic links between victims and the protesting body.

Keywords: Demonstrations; human rights; faces; victims; repression

Marilé Di Filippo

Universidad Nacional de Rosario
Instituto de Investigaciones Gino
Germani (Universidad de Buenos Aires)
Rosario, Argentina

mariledifilippo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1868-2348>

Moira Cristiá

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas - Instituto
de Investigaciones Gino Germani
(Universidad de Buenos Aires)

Buenos Aires, Argentina

mcristia@sociales.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0001-5829-4126>

Enviado: 12/09/2020

Aceptado: 03/11/2020

Publicado: 15/01/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

En este artículo nos proponemos revisar una serie de experiencias históricas y contemporáneas en las cuales las máscaras han sido utilizadas como recurso expresivo en la acción política en distintos contextos y geografías. Una abundante reflexión académica han merecido las iniciativas artísticas del movimiento de derechos humanos de la región (Amigo, 1990; Bruzzone y Longoni, 2008; Longoni, 2010; Vidal, 2002; Neustad, 2001, entre otros) tanto durante la última dictadura en ese país como en democracia (Longoni, 2009; Pérez Balbi, 2016 y 2020; Diéguez, 2007, Di Filippo, 2020, López, 2018, López Piñeiro, 2018, entre otros).

Sin pretender realizar un relevo exhaustivo de su uso, este trabajo se propone analizar los modos en los que se emplearon máscaras en diversas coyunturas políticas, tomando como casos de estudio las intervenciones realizadas en Europa por la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA), en Chile por el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo así como, en Argentina, las acciones vinculadas a la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López y las denuncias por víctimas de violencia institucional en democracia.

A modo de hipótesis, advertimos que mientras en las manifestaciones realizadas durante la última dictadura militar y en la inmediata recuperación democrática se utilizaron máscaras vacías o despersonalizadas para simbolizar la figura de los desaparecidos, en las organizadas tiempo después contra la violencia institucional en democracia se privilegiaron máscaras individualizadas con los rostros de los jóvenes asesinados. Por su parte, las intervenciones del repertorio de protesta por Jorge Julio López oscilaron entre estas dos estrategias, aunque primaron aquellas vinculadas a la singularización de la víctima. Consideramos que esta distinción en el uso de los recursos visuales parece corresponderse a particularidades asociadas a la vida y muerte de las víctimas, a la vez que genera diferentes vinculaciones simbólicas entre víctimas y manifestantes.

2. Máscaras anónimas. Dictadura y recuperación democrática

Durante las manifestaciones organizadas por el Comité de solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA) frente a la embajada de ese país en Tel Aviv, en el marco del boicot al Mundial de Fútbol de 1978, un conjunto de exiliados cubrió su rostro con máscaras para evitar represalias contra sus familiares (Rein, 2019, 10). Con el evidente propósito de proteger la identidad de los manifestantes, esta acción antecede y se contrasta con los primeros usos expresivos de máscaras blancas que hemos rastreado en la campaña impulsada por la *Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde* (AIDA) por 100 artistas argentinos desaparecidos. Fundada en Francia en 1979, y extendida por diversos países, AIDA velaba por la libertad de creación en todo el mundo a través de acciones artísticas. En dicha campaña, que se desarrolló en distintas ciudades de Europa y de Estados Unidos entre 1980 y 1983, las máscaras adoptaron protagonismo con el objetivo de denunciar en la esfera pública transnacional la desaparición de artistas en Argentina (Cristiá, 2017).

Las máscaras, presentes desde tiempos inmemoriales en diversas culturas para encarnar una identidad distinta a la propia –tanto con fines rituales, ceremoniales, artísticos o de esparcimiento–,

son adoptadas en múltiples contextos con el objetivo político de situar performativamente una demanda en el espacio público. Contrariamente a las culturas teatrales ancestrales (desde la Grecia antigua hasta el teatro balinés, pasando por las tradiciones Noh y Kabuki de Japón o la *commedia dell'arte* italiana) donde las máscaras presentan características arquetípicas o atributos de divinidades o personajes míticos, las empleadas por AIDA encubrían las particularidades fisonómicas de los sujetos sin ofrecer una a cambio. La anonimidad que atribuía el borramiento del rostro, se solía combinar con letreros con nombres de las víctimas que la asociación reclamaba. Así, escondiendo los rasgos bajo un rostro neutro –estandarizado y de color blanco–, la asociación refería a un Otro genérico, en este caso a los artistas argentinos desaparecidos y, a través de ellos, a todos los desaparecidos.

En noviembre de 1980, en una reunión organizada por AIDA en París con el fin de idear formas de sensibilización para esta campaña, el uso de máscaras surgió como uno de los primeros recursos estéticos. Si bien la asociación se integraba por artistas en su sentido amplio, en dicha reunión participaron únicamente un puñado de profesionales vinculados a lo visual: cuatro pintores (André Hubert, Marta Expert, Raoul, Nathalie Stern), una grafista (Annie Abadie) y dos fotógrafos (Jean-Luc Jehan, Hans-Georg Berger), este último integrante de la sección de AIDA en Múnich. Los participantes –europeos, con la excepción de Expert, argentina residente en Francia– consideraron una multiplicidad de proyectos que apuntaban a generar un impacto público, como la posibilidad de que cada artista argentino desaparecido fuera apadrinado por un artista europeo reputado¹. En esa oportunidad, se propuso también crear un momento teatral en el que personalidades mundialmente reconocidas subieran a escena y abandonaran su identidad, adoptando la de un desaparecido argentino y contando las circunstancias de su desaparición. Para ello, se emplearían máscaras blancas, elemento que se tornará un símbolo recurrente en la campaña poco más adelante. Las máscaras ocultarían aquellos rostros reconocidos para facilitar la adopción del lugar de un colega desaparecido y, a su vez, la neutralidad del blanco serviría para extender la referencia a todos los que se encontrarán en esa condición.

Si bien esta idea surgió tempranamente, las primeras acciones performáticas que se llevaron a cabo no usaron máscaras propiamente dichas, sino otros elementos que permitirían esconder parte del rostro o la cabeza unificando a los manifestantes. Así, en las marchas con cien *performers* representando a los cien artistas argentinos desaparecidos realizadas en 1981 en Dijon y Ámsterdam, aquéllos desfilaron respectivamente con pañuelos blancos a la altura de los ojos (como “tabiques”²), o

1 “Compte rendu de la réunion du 15 novembre sur les 100 artistes argentins disparus de 1980”. Archivo personal de Liliana Andreone.

2 En el lenguaje militante se denominaba “tabique” a la venda empleada para impedir que se conociera la ubicación del lugar y “tabicamiento” al modo de compartimentar la información para resguardar la estructura de la organización ante la filtración de información o la delación bajo tortura. Asimismo, los represores recuperaban ese término y ese recurso para privar al prisionero de su vista con el fin de proteger la identidad de los responsables de las torturas y el reconocimiento de los espacios en los que se llevaban a cabo. Por otra parte, el uso de “tabiques” también era un modo de vulnerar al secuestrado, como la desnudez y el uso de grilletes.

bolsas de arpilleras cubriendo íntegramente las cabezas, quizás remitiendo a la tortura³. Sin embargo, en la marcha performática de marzo de 1982 que se desarrolló en Ginebra, se utilizaron efectivamente máscaras blancas cubriendo los rostros de las cien personas vestidas de negro que llevaban colgando del cuello un letrero con el nombre de uno de los artistas argentinos desaparecidos que la asociación reclamaba (Figuras 1 y 2). Esa acción, que se combinó con sueltas de globos y el despliegue de pinturas-banderas ya utilizadas en otras marchas por esta campaña (Cristiá, 2020a) así como otras elaboradas para la ocasión, fue fotografiada para su difusión. Con ese fin y esos materiales, AIDA editó un folleto cuyos cuatrocientos ejemplares fueron enviados a destinatarios de distintos países de Europa y Argentina. En consecuencia, se reprodujeron fotos en medios de prensa europeos y boletines en ese último país. Así, aunque la marcha tuvo un carácter local, logró comunicarse a escala internacional (Cristiá, 2020b).



Figuras 1 y 2. Manifestación de AIDA en Ginebra, marzo de 1982. Fotografías: Berinda Pizurki & Roger Pfund.

Fuente: Folleto de difusión de AIDA.

Las mismas máscaras usadas en Ginebra fueron reutilizadas para otras acciones. En primer lugar, la sección suiza de AIDA apuntó a remarcar que la desaparición forzada no era una excepcionalidad argentina, sino que dicha práctica represiva existía en ese momento en treinta países del mundo. Los artistas ginebrinos imaginaron una acción-espectáculo con la que repudiar el abuso de poder estatal en distintas latitudes: durante 26 horas, desde el jueves 24 al domingo 27 de junio de 1982, treinta actores “cómplices” fueron detenidos entre el público en diferentes puntos del festival de música, danza y teatro *du Bois de la Bâtie* y encerrados cada uno en una célula transparente construida en los senderos del bosque. Indicando el nombre de desaparecidos reales de diferentes países, estos “desaparecidos simbólicos” cubrían sus rostros con máscaras blancas. Sus células eran progresivamente pintadas ocultando los cuerpos, dejando sólo las máscaras visibles por una pequeña ventana gris, símbolo de la prisión y la desaparición⁴. “Romper la ley del silencio nombrando a un desaparecido, es ya darle una existencia”, sostenía la asociación para la prensa local explicando el sentido atribuido a la performance⁵.

3 Ver fotografía de Henri Cartier-Bresson de esta marcha del 12 de septiembre de 1981 en: http://mediastore4.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/6/9/4/7/NN11467017.jpg?utm_source=pinterest&utm_medium=social

4 Joëlle Pascal “Marée de boue au bois”, *La Suisse*, 27/06/1982. Según el acta de reunión de AIDA del 01/07/1982, habría habido un fotógrafo oficial en el evento.

5 “Une action de l’AIDA”, *Le Journal de Genève*, 19-20/06/1982, p. 23.

Similar experiencia se desarrolló en Alemania durante el festival de literatura *Literatrubel*, cuando la sección de AIDA-Hamburgo expuso la violencia a través de una acción artística: detrás de los barrotes de una suerte de jaula o calabozo, el público presenciaba el encierro de un actor con una máscara blanca. Esta acción disruptiva se desarrolló en el predio de dicho evento cultural, el cual se celebró en el mercado municipal de la ciudad alemana en septiembre de 1982⁶. En ese ámbito de divulgación literaria (donde también se repudiaba la censura, el fascismo, el uso de energía nuclear o la experimentación animal y se defendía la Paz por medio de poemas y discursos⁷), los visitantes se encontraban con la imagen que diferentes regímenes opresivos escondían: el encierro, el aislamiento y la represión de un artista. Nuevamente, la máscara blanca obturaba la identidad del *performer* para extender su situación a una comunidad de profesionales del arte oprimidos –en ese caso, particularmente a los escritores– en el resto del mundo⁸.

Seguramente ese elemento se haya usado en otra oportunidad en París, como prueba una fotografía de Henri Cartier-Bresson que la agencia Magnum atribuye a la acción de AIDA en esa ciudad por los cien argentinos desaparecidos⁹. En la imagen se observa una manifestación donde resaltan algunas máscaras blancas y músicos tocando bajo la bandera *Où sont-ils?* (¿Dónde están?), mientras que en el primer plano una mujer de rostro serio y pañuelo blanco sobre la cabeza lleva el letrero nombrando al profesor de filosofía marroquí Abdellatif Zeroual, desaparecido en 1974, por detrás se identifica un manifestante enmascarado reclamando por el profesor chileno y ministro de Educación durante la Unidad Popular, desaparecido en 1976, Juan Antonio Gianelli Company. Por lo tanto, aunque las características no coinciden con las de la marcha de noviembre de 1981 a la que es atribuida, es evidente que se trató de otra actividad en reclamo por desaparecidos de distintos países del mundo, probablemente posterior¹⁰.

Además de que existen evidencias de que AIDA organizó marchas con manifestantes enmascarados en otras ciudades de Francia (como en Le Mans¹¹), las máscaras empleadas por AIDA-Suiza fueron desempolvadas una vez más el jueves 27 de octubre de 1983 para la manifestación convocada por el Comité de Solidaridad con Familiares de Desaparecidos (CO.SO.FAM) en Ginebra frente a las oficinas de Aerolíneas Argentinas. Aunque esta organización reclamaba allí todos los jueves –en tanto la

6 Fotografías publicadas en el sitio de AIDA-Hamburgo: <https://aid-a.com/aid-a/#histoire>

7 Según relato de la prensa: Benedikt Erenz “Hauptsache, es bewegt sich was!”, *Die Zeit*, 10/09/1982. Cf. Zeit online, URL: <https://www.zeit.de/1982/37/hauptsache-es-bewegt-sich-was/komplettansicht>

8 Esta acción fue probablemente repetida en otras ocasiones, puesto que así se menciona en el acta de la reunión internacional de AIDA de octubre de 1982. Archivo Personal de François Rochaix.

9 Ver imagen: <https://i.pinimg.com/originals/b6/a6/cc/b6a6ccdf511d51e972159e87844fe1f5.jpg>

10 Aunque no contamos con precisiones de fecha ni lugar, los letreros de los comercios confirman que se trataba de un país francófono. Tampoco existen indicios contundentes de que haya sido una acción organizada por AIDA, aunque la construcción estética remite a esa asociación. Fotografía de Henri Cartier-Bresson, propiedad de la Agencia Magnum. Disponible en: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1981/Miscellaneous-1981-NN141063.html>

11 En tanto en el artículo de prensa se anuncia de esa forma pero carece de fotografías, desconocemos si cubrieron el rostro con máscaras, una venda o antifaz. “L’AIDA prépare une manifestation”, *Ouest-France*, 26/09/1981.

embajada argentina en tierras suizas se encuentra en Berna-, AIDA fue solicitada en esa fecha que dedicaban a los artistas desaparecidos, repitiendo la acción también en Laussane y Fribourg¹².

Pronto se recurrió a ellas también del otro lado del Atlántico. Similares máscaras fueron portadas durante la marcha del 25 de abril de 1985 en Buenos Aires, al conmemorar las cuatrocientas cincuenta rondas de las madres de Plaza de Mayo. La misma, culminó en el Palacio de Tribunales donde, en ese momento, se juzgaba a los ex comandantes. Sin embargo, el sentido otorgado en esta ocasión era ligeramente diferente: mientras que en la marcha de Ginebra de marzo de 1982 cubrir los rostros sirvió para representar a los 100 artistas argentinos desaparecidos reclamados por la asociación, en Buenos Aires el uso de esas máscaras neutras refería al anonimato de los cadáveres NN. La tensión entre rostros neutros y nombres en los carteles individualizando a las víctimas que llevaban los manifestantes de AIDA, recuerda la resistencia dentro de las Madres de Plaza de Mayo al uso de máscaras, discusión que Gorini (2006, 387) definió como parte del pasaje a “colectivizar la maternidad”¹³.

En Santiago de Chile se usaron máscaras blancas, aunque de factura más precaria, en la acción “No me olvides” organizada por el Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo¹⁴ en 1988, en el marco del plebiscito con el que Augusto Pinochet buscaba legitimar y prolongar su gobierno de facto (Vidal, 2002). Para potenciar un clima crítico, los manifestantes escondieron sus rostros bajo máscaras blancas y asumieron la representación de un detenido-desaparecido, llevando cada uno una pancarta con el nombre y su fecha de secuestro, reiterando la operación de AIDA pero en el mismo territorio nacional donde habían ocurrido esos hechos. La consigna “No me olvides” buscaba interpelar a la población que votaría en el plebiscito, como si los manifestantes se expresaran con la voz de los desaparecidos. Esta acción se complementó con la publicación de un anuncio publicitario en el que figuraban la imagen de una huella digital y la pregunta *¿Dónde votan los desaparecidos?*, seguidas de la leyenda, en letras más pequeñas, *Ellos no pueden votar. No lo olvides en tu No* (Carvajal y Vindel, 2012, 39). En aquella acción efímera, los cuerpos representando a los torturados irrumpían en el espacio público y tensionaban la decisión electoral de la ciudadanía, apareciendo así como síntoma de la violencia dictatorial y volviendo visible aquella realidad que el régimen negaba al asumir una apariencia democrática.

Como se utiliza en el ritual o la fiesta, la máscara permite hacer “emerger otros libretos sociales”, modificando o invirtiendo los “dispositivos de identificación de especie, género o clase” y así “subvirtiéndolo el orden de las identidades” (Nogueira, 2012, 187). En todas estas experiencias, las máscaras encubrían las particularidades fisonómicas para así potenciar la dimensión política de los participantes. Al des-individualizar en términos de personas singulares se buscaba universalizar en

12 Acta de reunión de AIDA Suiza, 04/10/1983.

13 De manera similar, si al principio las madres bordaban en su pañuelo blanco el nombre de su familiar desaparecido y la fecha de su secuestro, luego se procuró reemplazarlo por “30.000” para así “socializar la maternidad” de todos los desaparecidos.

14 Esta corriente crítica adoptaba el nombre del obrero chileno que, en 1983, se inmoló en la Plaza Independencia de Santiago en repudio a la desaparición de sus hijos.

términos de sujetos políticos. La máscara neutra logra una *desidentificación* que permite asumir el lugar de un Otro colectivo, en estas experiencias de los detenidos desaparecidos, prestándoles un cuerpo para reemplazar aquel ausente, que no está, que no se encuentra y cuyo paradero se desconoce. La desidentificación también refiere a una problemática determinada, la anonimización o la sustracción violenta de la identidad, práctica utilizada en ámbitos represivos como los campos de concentración y los centros clandestinos de detención, en donde el nombre era sustituido por un número.

En las manifestaciones, las máscaras portadas en cuerpos vivos acentuaban la consigna de “aparición con vida”. Sin cadáveres, prueba contundente del delito, las muertes no estaban confirmadas, lo cual posibilitaba la formulación de este reclamo. Además, aquellos cuerpos privados de rostro, en muchos casos asimilados por vestimentas de color negro, devenían un cuerpo colectivo en una estrategia en la que la des-individualización aspiraba a universalizar y presentificar a los ausentes¹⁵. Un cuerpo colectivo que se conformaba de casos dispersos en la geografía, reunidos por la misma violencia dictatorial. Las distintas organizaciones (AIDA, Madres de Plaza de Mayo, Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo) escenificaron en la calle de diversas ciudades la ausencia de esas personas que habían sido sustraídas del ámbito público. Si en Europa fue un modo de acercar a la agenda pública un problema de otras latitudes y procurar la sensibilización sobre su gravedad, siendo los artistas europeos quienes prestaban su cuerpo para hacer aparecer a los argentinos faltantes, en el Cono Sur estas acciones artístico-políticas permitieron exponer simbólicamente el drama social que las dictaduras negaban y velaban intentando transmitir una imagen de aparente orden.

3. Liminalidades: máscaras entre dictadura y democracia

En los años inmediatos a la segunda desaparición de Jorge Julio López, fueron numerosas las movilizaciones sociales impulsadas por organizaciones de derechos humanos, políticas, sociales, culturales, estudiantiles y sindicales, exigiendo su aparición con vida, así como juicio y castigo a los culpables. López fue un militante social del peronismo de izquierda en su barrio Los Hornos, ubicado en la periferia de la ciudad de La Plata, Argentina. Fue secuestrado, detenido y desaparecido entre los años 1976 y 1978, en los que estuvo cautivo en diferentes centros clandestinos de detención. Es uno de los sobrevivientes del horror de la última dictadura cívico-militar argentina, y fue testigo clave en los juicios por la verdad, principalmente en el proceso judicial que condenó al genocida Miguel Etchecolatz. El 18 de septiembre de 2006, al día siguiente de testificar, desapareció por segunda vez cuando se dirigía desde su casa hacia el juzgado ubicado en el centro de la ciudad de La Plata.

Las acciones ante esta segunda desaparición se realizaron, fundamentalmente, en la mencionada ciudad y se extendieron a otras del país. Desde febrero del año 2007, estas manifestaciones tuvieron lugar los días 18 de cada mes. Pasados los años, se sostuvieron cada 18 de septiembre denunciando, además, la falta de voluntad política para el esclarecimiento del caso, así como la lentitud de la justicia. El repertorio de esta protesta social, que incluyó desde marchas hasta pegatinas y escraches,

15 Una des-individualización que no es absoluta, en la medida en que en algunas acciones fue tensionada con operaciones de re-individualización a partir de la utilización de carteles con los nombres de las víctimas.

se caracterizó por una singular densidad estética que albergó una variedad de recursos expresivos y diferentes intervenciones urbanas llevadas a cabo por colectivos de activismo artístico, así como por los propios manifestantes sociales. Desde acciones performáticas, instalaciones, muñecos gigantes, stencils, graffitis, pintadas, figurones, ploteos, pancartas, re-nombramientos de calles, murales y otras acciones gráficas en el espacio urbano, hasta experiencias virtuales como juegos web interactivos en redes sociales (Pérez Balbi 2016 y 2020). El rostro de Jorge Julio López, en distintos tamaños y cristalizado en múltiples soportes, fue el ícono predominante en estas intervenciones.

En los días previos al 18 de marzo del año 2007, momento en que se realizaría una marcha con motivo de cumplirse 6 meses de la desaparición de López, el Colectivo Siempre, que se autodefine como un grupo de arte y acción política, convocó a realizar una intervención performática que tuvo como principal dispositivo expresivo doscientas “pancartas-máscaras” (Longoni, 2009) de tamaño circular con el rostro de López serigrafiado junto a otras que contenían signos de interrogación¹⁶. La invitación lanzada por este grupo activista junto con la Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada a través de correos electrónicos y medios de comunicación alternativos como Indymedia Argentina, consistía en asistir vestido con ropa íntegramente blanca o negra (o combinando los colores blanco y negro) a las 16.30 h. a la Plaza Moreno, frente a la Municipalidad, para realizar una intervención/instalación (Figura 3).

Los integrantes del colectivo llevaron pancartas y también sonajeros para entregar a quienes se sumaron a la acción que tuvo una dimensión visual, sonora y de ocupación del espacio público. Los participantes se dividieron en cuatro grupos que partieron de las cuatro esquinas de la Plaza Moreno para confluir en el centro y luego dirigirse al Palacio Municipal en cuyos jardines plantaron las pancartas erguidas, para que se sostuvieran de ahí en más de manera autónoma. Durante la caminata-procesión los manifestantes pronunciaban nombres de distintas personas desaparecidas o asesinadas y, por momentos, detenían la marcha, agitaban los sonajeros y colocaban las pancartas-máscaras sobre sus rostros.



Figura 3. Marcha a seis meses de la desaparición de Jorge Julio López, La Plata, 18 de marzo de 2007.

Fuente: Blog del Colectivo Siempre.

16 Puede consultarse un registro audiovisual de la intervención a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=EPFxdxijq5Q>

Las pancartas se convirtieron en un recurso sobresaliente del repertorio de esta protesta social. Por ejemplo, el 18 de septiembre de 2007, a un año de la desaparición de López, en una acción convocada directamente por la Multisectorial antes mencionada, se confeccionaron cuatrocientas pancartas-máscaras y se realizó una acción similar a la primera, pero aún más masiva. Asimismo, fueron un dispositivo visual de otras intervenciones del Colectivo Siempre como la performance “Contrasilencio” convocada al cumplirse dos años de la desaparición, el 18 de septiembre de 2008, en la que además de la utilización de las pancartas invitaron a los manifestantes a taparse la boca con una cinta adhesiva y cubrieron del mismo modo las de las estatuas de la ciudad (Figura 4).



Figura 4. Otra perspectiva de la marcha a un año de la desaparición de Jorge Julio López, La Plata, 18 de septiembre de 2007. Fuente: Blog del Colectivo Siempre.

La convocatoria para la primera acción del Colectivo Siempre decía lo siguiente: “Vamos a intervenir un espacio simbólico, donde se escuchó la voz valiente de Julio López. Vamos a intervenir el espacio de algunos de los que tienen que dar respuestas. Vamos a instalar el rostro multiplicado de Julio para que se vea, para recordarles a los gobernantes que se tienen que ocupar. Vamos a seguir instalando este tema. Vamos a instalar también muchas preguntas, muchas voces”¹⁷. Su intención, entonces, consistió en multiplicar su rostro a través de los manifestantes que veían desvanecida su identidad ofreciendo su cuerpo para personificarlo y colocar su figura junto a las otras víctimas que eran nombradas en la intervención. Es decir, una operación en la que se producía al mismo tiempo una identificación de todos los manifestantes con López y de López con otras personas desaparecidas o asesinadas de la historia argentina reciente.

Longoni (2009) asevera que esta acción se enlaza con dos de las matrices visuales del movimiento de derechos humanos en Argentina. En primer lugar, con la matriz vinculada al uso de las fotografías en las primeras rondas de las Madres de Plaza de Mayo cuando portaban sobre sus cuerpos las fotografías de sus hijos e hijas desaparecidos, subrayando la singularidad, la historia vital, la biografía de cada uno de ellos, así como el lazo familiar que las unía. En otros términos, la relación afectiva y de sangre, ese vínculo único e intransferible de madre a hijo, entre cuerpo ausente (desaparecido o muerto) y cuerpo presente (vivo). Y, por otro lado, las pancartas-máscaras trazan un espacio semántico común con la

17 Documento de convocatoria del Colectivo Siempre, disponible en: <https://archivo.argentina.indymedia.org/news/2007/03/495697.php>

matriz inaugurada por las siluetas. En este caso, si bien se destaca la figura de López, individualizada a través de su foto, se produce la operación estético-política nodal de aquella intervención consistente en disponer el propio cuerpo de los manifestantes como superficie de emplazamiento del cuerpo o del rostro de un desaparecido. Ese acto performático, ritual, de encarnar a otro presentifica a quien está ausente y, a su vez, paradójicamente, se constituye en la huella de dos ausencias: la del representado y la de aquel que prestó su cuerpo y consintió el borramiento temporal de su identidad (Longoni, 2009, 29).

Una operación compleja en la que el rostro de López vacía el de los manifestantes y los universaliza en su figura singular, y no en la de todos los desaparecidos como sucedía en las intervenciones de máscaras blancas. No obstante, López, ahora multiplicado, se suma a los nombres que se vociferan en la intervención, inscribiendo su caso en una serie política singular: la de los detenidos-desaparecidos en dictadura. Así, actualiza esa secuencia para transformarla, adhiriendo a ella un desaparecido en democracia por razones vinculadas a los procesos de construcción de justicia. Y esa inscripción pone en jaque el Nunca Más, una de las consignas que posibilitaron la transición democrática, originada en el nombre que recibió el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1985. Esta consigna, además, inspiró en espejo el nombre del Colectivo Siempre, que aspiró a conmemorar a “los ‘siempre’ que hacen que se sostenga nuestra memoria” (Longoni, 2009, 26).

Las pancartas-máscaras fueron pronto reemplazadas por otras con el rostro de López perimetrado (ya no serigrafiado) y en una superficie blanca sin sus características faciales, potenciando la vinculación con la segunda matriz visual del movimiento de derechos humanos originada en las siluetas. Esta línea visual, además, fue abonada por la utilización de siluetas negras en manifestaciones ocurridas en La Plata y Buenos Aires en enero del año 2007. Según Pérez Balbi, este recurso atravesó un proceso en el que la “anulación de los rasgos faciales evidenciaba una proliferación de la imagen que, o bien perdía potencia al transformarse en parte del paisaje urbano, o bien no necesitaba de los rasgos faciales para lograr la identificación con López” (2019, 138).

Además de estas razones vinculadas a la popularización del repertorio de protesta, puede aventurarse que la ausencia de las particularidades fisonómicas producía efectos simbólicos que asociaban más directamente a López con el hecho de su desaparición. Es decir, con la estrategia visual de significar la ausencia a través de figuras vacías. Sin embargo, vale aclarar que su identidad no terminaba de desvanecerse ya que la gorra característica de su indumentaria formaba parte del perímetro de la imagen.

En esta línea, en otras ocasiones, se empleó esta imagen blanca de su rostro en formato de máscara o careta, con orificios en la zona de los ojos. Profundizando esta matriz estética, en enero de 2018, en una movilización y escrache a Miguel Etchecolatz frente a su casa en la ciudad de Mar del Plata, con el objetivo de exigir que cumpliera su condena en cárcel común y repudiar su prisión domiciliaria, se utilizaron máscaras blancas que tenían inscripto su nombre. Esta acción fue realizada por organizaciones sociales y de derechos humanos como Votamos Luchar, Fogoneros, Frente de los Derechos Humanos y la Dignidad y el Frente Antirrepresivo junto con familiares de desaparecidos y vecinos de la ciudad. Colocaron, además, siluetas de cartón en homenaje a los 30.000 desaparecidos y también utilizaron pancartas con el rostro de López.

La tensión entre pancartas-máscaras con el rostro serigrafiado, blancas, pero respetando su fisonomía u otras en las que no se conserva el perímetro del rostro sino su nombre escrito, se sostuvo a lo largo del proceso de lucha que aún continúa. La oscilación entre estos dispositivos expresivos que, por un lado, conservan de un modo u otro la particularidad de López, pero a su vez apuntan a construir una trama común con otras desapariciones de la historia argentina reciente, parece corresponderse con la singularidad política de su desaparición. Un hecho que se inserta en esa trágica liminalidad entre dictadura y democracia, fisurando la vigencia del pacto social fundante de la transición. Pacto que, asimismo, es puesto en cuestión por prácticas letales de las fuerzas policiales que componen el mapa de la violencia institucional contemporánea.

4. Las deudas de la democracia: los rostros de la violencia institucional

Las pancartas-máscaras se convirtieron, desde las acciones de protesta por Jorge Julio López en adelante, en un artefacto visual fundamental en los repertorios contra la violencia institucional en democracia. Fruto de la circulación estético-política, este recurso compuso estrategias visuales y performáticas frecuentes en campañas en el espacio público y en las redes sociales por casos paradigmáticos (Tiscornia, 2008) como la desaparición y muerte de Luciano Arruga o de Santiago Maldonado (Capasso & Bugnone, 2019). También en otros menos conocidos a nivel nacional como los múltiples casos de jóvenes asesinados por la policía de la provincia de Santa Fe, en los que nos detendremos a continuación.

“Que la justicia no me vuelva a desaparecer”, fue el grito que sonizó la fría mañana del 6 de junio de 2018 para quienes transitaban la calle Entre Ríos, a la altura del 700, en la zona céntrica de la ciudad de Rosario. Un grupo de manifestantes integrado por familiares, allegados y militantes sociales que se eclipsaron tras pancartas-máscaras con el rostro impreso de Gerardo “Pichón” Escobar, se concentraron frente al edificio de la Fiscalía Federal. La acción fue acompañada de la lectura conjunta de un texto alusivo y del reparto de volantes en la Peatonal Córdoba e inauguró este código visual para un repertorio integrado por diversos recursos expresivos de tipo performáticos, audiovisuales, gráficos, sonoros, etc. Denunciaban así los escasos avances en la causa que investiga la desaparición y muerte del joven rosarino ocurrida el 14 de agosto de 2015. Escobar había sido visto con vida por última vez a la salida de la discoteca “La Tienda”. La hipótesis de la querrela es que habría sido salvajemente golpeado por personal de seguridad del local bailable y conducido luego a la Comisaría 3° de la ciudad de Rosario. Su cuerpo apareció flotando en las aguas del río Paraná, luego de una semana de búsqueda, el 21 de agosto.

Tal como podemos advertir en las declaraciones a la prensa local de su hermana, Luciana Escobar, principal referente de ese proceso de construcción de justicia, el objetivo de la intervención consistía en señalar que a Escobar lo estaban desapareciendo nuevamente en cada acción u omisión de la justicia federal¹⁸. En este sentido, la aparición reiterada del joven a través de los cuerpos prestados por los

18 Demarchi, L. (7 de junio, 2018). Nuevo reclamo de justicia por la muerte de “Pichón” Escobar. *Diario La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/policiales/nuevo-reclamo-justicia-la-muerte-pichon-escobar-n1619807.html>

manifestantes multiplicaba su presencia en una estrategia estético-política que pretendía cuestionar y denunciar su desaparición concreta, así como la ausencia del adecuado tratamiento jurídico. Es decir, el borramiento del caso Escobar de la agenda judicial y política. “Por más que la Justicia lo siga desapareciendo, él va a seguir apareciendo por todos lados”¹⁹, relató su hermana en conversaciones con medios de comunicación de Rosario (Figuras 5 y 6).



Figura 5 y 6. Intervención por Gerardo “Pichón” Escobar. Rosario, 6 de junio de 2018.

Fuente: Rosario 3. Fotos: Alan Monzón.

En la intersección de las calles Balcarce y Montevideo, la tarde del 27 de agosto de ese mismo año, una multitudinaria concentración daba inicio a la quinta Marcha Nacional Contra el Gatillo Fácil, la segunda edición rosarina de una manifestación que se realiza desde el año 2015 de forma simultánea en diferentes ciudades del país. Integrada por columnas de variadas organizaciones políticas, sociales, culturales, académicas, sindicales, de derechos humanos, barriales, estudiantiles y ciudadanos independientes, la manifestación fue encabezada por familiares de jóvenes asesinados por la policía de la Provincia de Santa Fe²⁰, la mayoría de ellos nucleados en la Multisectorial Contra la Violencia Institucional de la ciudad de Rosario.

La cabecera de la marcha configuraba un collage de rostros que, superpuestos o yuxtapuestos en distintos soportes, daban lugar a una hipervisualización de las ausencias. O mejor, a una presentificación exponencial de esas víctimas de la violencia institucional. Cada madre, cada padre, cada hermana/o vestía la remera con la foto impresa de su familiar asesinado, portaba una pancarta-máscara con la misma u otra imagen de dicho joven y marchaba detrás de una bandera con los rostros pintados de cada uno de ellos. Una sobre-identificación que cuestionaba la des-identificación que provoca este tipo de muertes y su tratamiento policial, judicial y mediático.

Como asevera Di Filippo (2020), los rostros neutralizan de algún modo la profanación de los cuerpos y sacralizan las vidas degradadas por el poder. Son, entonces, un profundo acto ético. Más

19 (6 de junio, 2018). “Que la justicia federal no lo vuelva a desaparecer”. *El Ciudadano*. <https://www.elciudadanoweb.com/que-la-justicia-federal-no-lo-vuelva-a-desaparecer/>

20 Las víctimas de violencia institucional eran Franco Casco, Jonatan Herrera, Gerardo “Pichón” Escobar, Maximiliano Zamudio, Brandon Cardozo, Jonatan Ojeda, Carlos Gauna, María de los Ángeles Paris, David Campos, Emanuel Medina, Alejandro Ponce, Sergio Giglio, Alexis Berti, Michel Campero, Leonel Iván Mafud, Emanuel Cichero y Brian Saucedo.

aún, retomando a Levinas (1997), Vich (2015) sostiene que el rostro supone una fuerte demanda moral al cuerpo social, que responsabiliza a la vez que pretende neutralizar algunos efectos del borramiento simbólico que produce la muerte. En otros términos, retomando a Agamben (2000), apelan a la idea del “hombre como resto del hombre”, es decir, a lo que ha podido sobrevivir al propio hombre y es responsable, entonces, por los que no lo han logrado.

Cada familiar tenía consigo la pancarta-máscara con el rostro impreso de su ser querido resaltando el vínculo biológico, el lazo de sangre entre quien encarna la imagen y quien es encarnado. Este gesto, tal como enunciamos previamente, se inscribe en una genealogía inaugurada en las políticas visuales del movimiento de derechos humanos en Argentina, por la “foto en pecho” de las Madres de Plaza de Mayo. En el caso de las madres de víctimas de violencia institucional la matriz fue reeditada a partir de las fotos estampadas en las remeras que, con diferentes diseños, conformaron una prenda clave en la elaboración de los modos de aparecer públicos de estos familiares. La foto colgada del cuello, la impresa en la remera o en la pancarta resalta la relación filial. Una comparecencia marcada por ese lazo único, aurático e intransferible que se sella en esa nueva capa de la piel de tela o cartón (Didi-Huberman, 2014).

No obstante, en el caso de esta intervención realizada en el año 2018 y replicada con motivo de la nueva edición de la Marcha Nacional Contra el Gatillo Fácil del año 2019, las pancartas-máscaras también se distribuyen aleatoriamente al resto de los manifestantes sociales, quienes en momentos determinados del recorrido se las colocaron sobre sus rostros. Es decir, cada uno de los manifestantes se convirtió en un cuerpo equivalente al del joven asesinado. Y, de este modo, la intervención se posicionó en un punto intermedio y ambivalente entre las políticas visuales que subrayan el vínculo biológico y las que apuestan a la socialización de ese lazo íntimo entre víctima y manifestante, adhiriendo un nuevo capítulo a la apuesta por construir dispositivos visuales colectivos (Longoni, 2010) que trasciendan la ligazón de sangre.

Vale aquí, no obstante, resaltar una diferencia en el tipo de imágenes utilizadas. Tal como sostiene Longoni (2010), las fotos puestas en pecho, las pegadas en las pancartas de las Madres de Plaza de Mayo o las difundidas en la campaña de AIDA por los artistas argentinos desaparecidos, generalmente correspondían a fotos tomadas por el propio Estado en formato carnet, y conllevaban, entonces, un cuestionamiento a ese Estado que había reconocido a quienes ahora desaparecía y desconocía como ciudadanos con derechos. En cambio, en el activismo contemporáneo contra la violencia institucional las imágenes provienen de fotos tomadas a esos jóvenes por sus propios familiares, amigos o por ellos mismos y, por lo general, en momentos vitales valiosos de la biografía individual o familiar (Di Filippo, 2020). En estos casos, la imagen producto de la identificación estatal no es el recurso utilizado, probablemente debido a la disposición de otras fotografías -permitido por el avance de las tecnologías de la imagen- así como por la diferente valoración que la documentación oficial tiene en las vidas de estos jóvenes y las de sus familias que, en su mayoría, no han estado marcadas del mismo modo por la estatalidad.

Más allá de sus singularidades, esta intervención produjo que la manifestación de cada año esté habitada –de modo espectral– por los jóvenes asesinados por quienes se exigía justicia. Y en este punto es que resulta de interés señalar dos distinciones simbólicas en relación con las estrategias visuales adoptadas en el repertorio por Jorge Julio López trabajado en el apartado anterior.

La primera estriba en que mientras que en el caso de López se osciló entre máscaras neutras o singularizadas, en las utilizadas en los procesos de construcción de justicia de jóvenes víctimas de violencia institucional siempre contuvieron los rasgos distintivos de cada uno. Esta diferencia no resulta menor si atendemos a que los cuerpos de todos los jóvenes cuyas muertes injustas eran reclamadas en dichas manifestaciones no permanecieron desaparecidos. A diferencia de la sustracción o ausencia del cuerpo que caracterizó la violencia política de los años setenta, en las necro-teatralidades (Diéguez, 2013) implicadas en los asesinatos de estas víctimas por parte de la policía o las fuerzas de seguridad, aún en los casos de desapariciones forzadas, los cuerpos aparecieron luego muertos. Esos cadáveres son vistos socialmente. Incluso, en ciertos casos, obscenamente asesinados a la luz pública.

La segunda distinción radica en que en las pancartas-máscaras utilizadas en el repertorio por Jorge Julio López, el hecho de que cada manifestante disponga de ellas, el “todos somos López”, intentaba multiplicar la presencia de López resaltando la necesidad de poner en escena su desaparición. Es decir, cada manifestante prestaba su cuerpo para notar su ausencia y visibilizar la denuncia. A diferencia de ello, en el caso de los jóvenes asesinados por la fuerza policial, cada familiar y cada manifestante encarnó el rostro de un joven y, en ese gesto además de volverlo presente, se aspiró a construir figuras de víctimas universalizables o metonimizables al resto del cuerpo social.

En otros términos, en el activismo reciente contra la violencia institucional, en el ejercicio de prestar el propio cuerpo para representar a una víctima predomina la intención de disputar la estigmatización que pesa sobre la vida de esos jóvenes socialmente “matables” (Pita, 2010). Las pérdidas de esas vidas no se consideran como “muertes que importan”, es decir, no integran el conjunto de aquellas muertes violentas que desatan respuestas sociales capaces de impugnar el poder soberano (Gayol & Kessler, 2018). Estas intervenciones pretenden, entonces, poner en cuestión la geometría que distingue entre aquellos que parecen tener vidas dignas de ser vividas y quienes merecen morir y sus vidas no ser lloradas, ni recordadas ni validadas para exigir justicia (Butler, 2010). Apuestan así a restituir humanidad (Pita, 2010), a construir el derecho de ser digno de memoria –más allá del recuerdo íntimo o del círculo afectivo próximo–. Y, por consiguiente, a disputar la asignación diferencial de las vidas y las muertes legítimas, que son merecedoras de reivindicación comunitaria y de justicia (Figuras 7 y 8).



Figuras 7 y 8. Segunda Marcha Nacional Contra el Gatillo Fácil, Rosario, 2018. Foto: Cristian Maiola.

5. Conclusiones

De las máscaras blancas de AIDA representando a los detenidos desaparecidos a las pancartas-máscaras con rostros de víctimas de violencia institucional, las estrategias de visibilización en el espacio público de la violencia del Estado hacia sus ciudadanos fueron múltiples, conllevando sus respectivos matices y singularidades. Mientras en las intervenciones realizadas durante la última dictadura militar y en la inmediata recuperación democrática se utilizaron máscaras vacías o despersonalizadas para simbolizar la figura de los desaparecidos, en las realizadas posteriormente en las acciones contra la violencia institucional en democracia se privilegió individualizar los rostros de las víctimas. Por su parte, las intervenciones por Jorge Julio López oscilaron entre estas dos estrategias, aunque primaron aquellas vinculadas a la singularización de la víctima.

Tal como enunciamos en nuestra hipótesis de trabajo consideramos, en primer lugar, que esta utilización diferencial se vincula a la ausencia o presencia de los cuerpos asesinados, es decir a características asociadas al tipo de muerte. En los casos de desaparición forzada, que obedecen a las formas de la violencia política de los años setenta, predominó el uso de máscaras blancas, despersonalizadas. En algunas intervenciones, las máscaras blancas se dispusieron incluso sin cuerpos, acentuando la idea de desaparición y de anonimidad de las víctimas. En cambio, la aparición de los cuerpos muertos en los casos de violencia institucional más recientes (incluso en los que hubieran sufrido el delito de desaparición forzada de persona) dio lugar a intervenciones en las que se emplearon, fundamentalmente, pancartas-máscaras individualizadas con los rasgos de las víctimas.

En el caso de López, identificamos una política visual liminal entre la presencia de máscaras neutras y con diferente tipo de singularización (con su rostro completo o perimetrado), que en cierta medida obedece a la particularidad de su desaparición forzada en el contexto democrático. Se trata de un caso excepcional, ya que se originó en razones políticas y respondió a modos del terror propios de la última dictadura militar –incluso su cuerpo permanece aún sin aparecer–, pero sucedió en democracia. Asimismo, lo es por su carácter de sobreviviente de una desaparición forzada en los años setenta reiterada en los 2000, mientras testimoniaba durante la causa de lesa humanidad contra Miguel Etchecholat. Y, a su vez, se diferencia de las desapariciones forzadas en democracia que, en su mayoría, no se vinculan –como en su caso– con la militancia de las víctimas.

En segundo lugar, los distintos usos de las máscaras y las pancartas-máscaras neutras o individualizadas se vinculó con la valoración diferencial de las vidas de las víctimas. En otros términos, varió según se tratara de vidas políticas, legitimadas socialmente, o vidas no políticas, estigmatizadas, cuyas muertes debieron ser posteriormente politizadas. Víctimas, entonces, que requirieron de un proceso político de revalorización de esas vidas. En este sentido, en los casos de violencia institucional, el rostro adquirió una decidida centralidad en tanto fueron sus rasgos, apariencia física y la pertenencia a determinado sector social razones fundamentales que tornaron a esos jóvenes blanco de la violencia policial. Por eso, adoptar el lugar de la víctima al asumir su rostro, además de la denuncia, pretendió reasignarles valor comunitario a aquellos sujetos que fueron considerados como “matables”.

En tercer lugar, tales particularidades implican operaciones divergentes de individualización/ universalización del colectivo manifestante. Revisando esta genealogía reconocimos dos caminos posibles a la hora de señalar la violencia y falta de justicia. A partir de la desindividualización, las máscaras blancas permiten construir un colectivo, un conjunto compuesto por casos dispersos y dispares, que pueden “imaginarse”, volverse imagen en las calles y plazas, diluyendo las particularidades en una causa común. Por el contrario, la singularidad de los rostros de los jóvenes asesinados delinea otro itinerario que circula desde la individualización a la universalización. Al ser portados por todos los manifestantes, en un gesto igualador, se pretende ya no sólo colectivizar el reclamo sino volver a esos jóvenes parte integrante del cuerpo social, atentando contra la jerarquía que organiza la importancia de las vidas y las muertes.

Referencias bibliográficas

- Amigo, R. (1990). *Estética y práctica artística en el movimiento por los derechos humanos en Argentina. 1976-1987*. Informe de becario de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: MIMEO.
- Bruzzone, G. & Longoni, A. (Eds.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Capasso, V. & Bugnone, A. L. (2019). Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14 (2), 23-41. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.aaym>
- Carvajal, F. y Vindel, J. (2012). Acción relámpago. En A. Longoni, et al. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 37-42). Madrid: Museo Reina Sofía.
- Cristiá, M. (2017). Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA). *Revista Izquierdas*, 36, 156-180. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492017000500156>
- Cristiá, M. (2020a). Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios para la sensibilización sobre el caso argentino de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (1980-1983). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. RELACES*, 12 (32), 26-51 <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/571>
- Cristiá, M. (2020b). Diálogos transatlánticos de la resistencia. Denuncia artística y redes de solidaridad con el Cono Sur en los primeros ochenta. *Páginas*, 12 (29), <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/405/html>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Di Filippo, M. (2020). *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. Rosario: UNR Editora.
- Gayol, S. & Kessler, G. (2018). *Muertes que importan. Una mirada sociohistórica de casos que marcaron la argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorini, U. (2006). *La rebelión de las madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata*, 0, 16-35.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En E. Crenzel (Eds.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 35-57). Buenos Aires: Biblos.
- López, M. (2017). *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata*. Tesis Doctoral bajo la dirección de Carlos José Giordano. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- López Piñero, H. (2018). *Arte y política en la Argentina postdictatorial. Cuatro máquinas sensibles del Grupo de Arte Callejero (2001-2012)*. Tesis de Maestría bajo la dirección de Paula Freisner. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales- Universidad Nacional de San Martín.
- Neustad, R. (2001). *Cada Día, la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto propio.
- Nogueira et al. (2012). Máscaras. En A. Longoni, et al., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 192-195). Madrid: Museo Reina Sofía.
- Pérez Balbi, M. (2016). Imágenes disidentes. Dos producciones en torno a la segunda desaparición de Julio López. *Boletín de Arte*, 13, 114-120. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/259>
- Pérez Balbi, M. (2020). *Habitar/Confabular/Crear. Activismo artístico en La Plata*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

- Pita, M. V. (2010). *Formas de morir y formas de vivir. El activismo contra la violencia policial*. Buenos Aires: CELS/ Editores del Puerto.
- Rein, R. (2019). Solidaridad internacional y protestas transnacionales contra la Copa Mundial de Fútbol. *Cuadernos de Aletheia*, 3, 29-42. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9695/pr.9695.pdf
- Tiscornia, S. (2008). *Activismos de los derechos humanos y burocracias estatales: el caso Walter Bulacio*. Buenos Aires: Del Puerto.
- Vidal, H. (2002). *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*. Santiago de Chile: Mosquito editores.

Reseña curricular

Maira Cristiá es Profesora de Historia por la Universidad Nacional de Rosario, Magister y Doctora en Historia y Civilizaciones por *l'École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París. Es investigadora del CONICET en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) donde integra el Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente. Es miembro de la Red de Conceptualismos del Sur y del comité editorial de *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Es autora de artículos en revistas argentinas y extranjeras, así como de *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique (1966-1976)*, editado por Presses Universitaires de Rennes.

Marilé Di Filippo es Licenciada en Ciencia Política y Magíster en Estudios Culturales por la UNR. Es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Es investigadora y docente de grado y posgrado. Es miembro de la Comisión Académica y docente de la Especialización en Gestión Cultural del Centro de Estudios Interdisciplinarios de la UNR. Integra el grupo Arte, cultura y política en la Argentina reciente del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Es autora de artículos en revistas argentinas y extranjeras y de *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio* (UNR Editora).



Imagen: Cristina Moncayo.



La soledad poblada. El sujeto a través del cine chileno contemporáneo.

The Populated Solitude. The Subject Through Chilean Contemporary Cinema.

Resumen:

Ante una sociedad de la fatiga y el imperativo del emprendimiento de la modernidad tardía, pareciera imposible crear lugares y modos de resistencia en los que también atenderse a uno mismo. Esta investigación propone el estudio de la presencia imperante de la soledad en el individuo contemporáneo y cómo es representado en el llamado “novísimo cine chileno”. A través de tres películas, daremos cuenta de este sujeto tardomoderno desasosegado, atravesado por la contradicción y la ambivalencia.

Palabras claves:

Cine chileno; desasosiego; imaginario social; soledad; subjetividad.

Abstract:

In a fatigued society that has the entrepreneurship imperative embedded, it seems impossible to build places and ways of resistance in which to take care of oneself. This investigation studies the prevailing presence of solitude in the contemporary individual, and how it is represented in the so called “Novísimo cine chileno” (New Chilean Cinema). Based on the analysis of three movies, we will show this disquiet subject of the late modernity, that lives between contradiction and ambivalence.

Keywords:

Chilean cinema; disquiet; social imaginary; solitude; subjectivity.

Tayri Paz García,

Universidad Autónoma de Madrid
Madrid, España

tayripazgm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0070-7730>

Enviado: 15/09/2020

Aceptado: 20/11/2020

Publicado: 15/01/2021

Sumario. 1. Introducción 2. Bueno para nada. 3. La soledad poblada. 4. El horroroso Chile. 5. Novísimo cine chileno y experiencias de soledad. 5.1. *Bonsái*. Desaparecer de sí. 5.2. *Gloria*. Adolescencia tardía. 5.3. *De jueves a domingo*. El desierto. 6. Conclusiones.

Como citar: Paz García, T. (2021) La soledad poblada. El sujeto a través del cine chileno contemporáneo. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 117-133.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/680>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a6



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

En estas páginas exploraremos la soledad como cualidad propia del individuo tardomoderno, valiéndonos de la corriente cinematográfica chilena actual para desentrañar esta condición. Es decir, para dar cuenta de dicho sujeto, será el cine el medio que actúa de traductor, de espejo. El objetivo central de este artículo es evidenciar esta relación que estamos proponiendo: el cine, entendido como imaginario social, es el reflejo del estudio de un sujeto y comunidad solitarios. Para ello, primero contextualizaremos nuestros marcos sociales, después exploraremos la soledad contemporánea, para finalmente analizar un corpus concreto de películas chilenas contemporáneas que dialogarán con las fases anteriores. Nuestro juego consiste en conducir las relaciones de idas y venidas que suponemos en este complejo triangular.

En cuanto al corpus fílmico, estudiaremos el más reciente de los movimientos de la cinematografía chilena, lo que se ha denominado “Novísimo cine chileno”. Hablamos de un cine que empieza a diferenciarse alrededor del año 2004 y que continúa hoy día. Será el cine chileno el lugar desde el que miraremos a este sujeto contemporáneo. Lo que haremos será dar con las particularidades de Chile como marco de estas creaciones. Este nuevo cine conecta también con los nuevos cines de autor de otros países, siendo el caso chileno el lugar en el que estas tensiones se muestran de manera esclarecedora.

El primer film que analizaremos será *Bonsái* (2011) de Cristián Jiménez. Es la historia de Julio, quien en lugar de enfrentarse de forma ordinaria al día a día prefiere dedicarse a cuidar de su bonsái. La segunda película, *Gloria* (2004), del director Sebastián Lelio, es la historia de una mujer recién divorciada que comienza a lidiar con una nueva soledad a la que se acaba de ver abocada. Finalmente, contaremos con *De jueves a domingo* (2012), de la directora Domínguez Sotomayor, un relato complejo sobre la soledad experimentada desde los ojos de una niña de diez años.

2. Bueno para nada

El filósofo, sociólogo y politólogo Hartmut Rosa recomienda aplicar una *perspectiva temporal* en los análisis sobre el presente pues “la modernidad tardía no es más que la sociedad moderna acelerada” (Rosa, 2011, 12). Rosa diagnostica la *aceleración* como el síntoma y efecto de la concepción del tiempo y del tiempo de la vida. Es decir, este cambio en las estructuras temporales trae consigo una modificación ontológica en los sujetos hoy día. ¿Cómo ser en esta sociedad? ¿Podemos salir de esta lógica acelerada? ¿Emanciparnos del imperativo del rendimiento? ¿Y del de la positividad y el emprendimiento? ¿Se puede hablar de comunidad en la *sociedad del cansancio*? Mark Fisher decía “el siglo XXI se ve oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento” (Fisher, 2018, 32).

Rosa apunta hacia otra paradoja: los individuos en esta sociedad acelerada perciben justamente lo contrario: el tiempo se ha congelado. Sumergidos en la presión y el estrés del tiempo, la aceleración de la tecnología, del ritmo de vida, del cambio cultural, “los individuos a veces experimentan su pérdida

de dirección, de prioridades y de 'progreso' narrable como un 'tiempo congelado'" (Rosa, 2011, 43). Es decir, inmersos en este ritmo frenético, el propio paradigma de la aceleración trae consigo la paradoja de la "desaceleración" (2011, 43)¹. ¿Qué individuos resultan de esta compleja sociedad? Daremos cuenta de un sujeto sesgado por el agotamiento, la presión, ansiedad, depresión... Y la soledad no puede ser estudiada desarraigada, fuera de este marco.

Uno de los capítulos de Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida* se titula "Bueno para nada". En él relata brevemente en qué consistió su vida y qué supuso en ella la depresión. Pone en el centro este padecimiento conectando las nociones de depresión y política. Para él "la depresión colectiva es el resultado del proyecto de resubordinación de la clase dirigente" (Fisher, 2018, 283). Con relación a estos sentimientos, vemos que la figura del ciudadano, la persona de ciudad, es la de un ser hastiado, cansado, conducido a una sociedad más bien del rendimiento, de la fatiga. Más que una oda a la depresión lo que estamos intentando esbozar es un marco social en el que distinguimos unos sujetos encerrados en una espiral de ese imperativo de la positividad en la que la culpa y la disciplina han sido enmascaradas por la responsabilidad y la iniciativa.

Albrecht Wellmer popularizó, en *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, la definición de esta nueva etapa en algo así como una "modernidad sin tristeza" (Wellmer, 1993, 59). A propósito de esta concepción, propondremos el siguiente juego: quizás el desasosiego sea una noción sintomática que da cuenta de una serie de cambios en la actitud de los sujetos. Por su parte, el desasosiego es el estado de intranquilidad. Podríamos proponer la desazón, pues contiene también esa intranquilidad. Pero, entre otras cosas, elegimos el desasosiego porque ofrece otro matiz: es intranquilidad *sin tristeza*. En *el Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa incide en una serie de aflicciones como la ambivalencia y una especie de estado de *sin sentir*—"Todo me interesa y nada me cautiva (...)" (Pessoa, 2002, 26)—. Este *sin sentir* nos acerca a ese "a punto de", a la confusión y estados depresivos que venimos anunciando. No estamos diciendo que este sujeto sea infeliz o forzosamente depresivo, pero detectamos una amalgama de constantes en los padecimientos de estos sujetos. Pessoa también trabaja la soledad, la trae consigo y la arrastra a otros lados para definir el desasosiego.

Así, parecería que la sociedad tardomoderna se compone de individuos desasossegados, aplacados por una depresión sistémica de expectativas que se traducen en estos estados que venimos describiendo en lo que se incluye la soledad.

3. La soledad poblada

Hannah Arendt recoge estas palabras de Catón en *Los orígenes del totalitarismo*: "Nunca estaba menos solo que cuando estaba solo" (Arendt, 1998, 381). Serán también las palabras con las que acabe

¹ No obstante, y como explica el propio Rosa en su reciente publicación *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo* (2019), no será esa desaceleración la respuesta que estamos buscando frente a la aceleración a la que nos hemos visto abocados. El sociólogo propone en este texto la idea de resonancia como salida ante este complejo temporal.

La condición humana: “Nos olvidamos de que nunca está nadie más activo que cuando no hace nada, nunca está menos solo que cuando está consigo mismo” (Arendt, 2016, 359). En inglés distinguimos dos acepciones para la noción de soledad: *loneliness*, que sería el padecimiento de estar solo, frente a *solitude*, que haría referencia a una vertiente quizás más empoderadora de la soledad, vinculada con el aislamiento. Y en este aislarse, también podemos traer el juego entre soledad y aislamiento que propone Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*. Aunque la posición de Arendt es bastante pesimista, rescataremos el aislamiento que proponía para esa sociedad convulsa atravesada por el auge de dichos totalitarismos. La soledad (*loneliness*) sería algo propio de la masa, pesar que nos incomunica aunque estemos rodeados. Frente a ella, el aislamiento (*solitude*) que Arendt propone es el paso previo a esta irrevocable soledad (*loneliness*). Estar solo, aislado, sería algo que quizás uno podría decidir y que se relacionaría con un tipo de contemplación que parece imposible en el mundo contemporáneo. De momento, detectamos una cara de la soledad más bien adjetiva, de la vida solitaria por ejemplo, mientras que esta otra soledad solemne pareciera necesaria.

En lugar de concebir la soledad como algo negativo o simplemente vinculada a la contemplación, proponemos rescatar para este análisis el retiro del que hablaba Gilles Deleuze. Lo definió como la *soledad poblada*, un retiro a un vacío, en realidad, poblado. Esta “soledad extremadamente poblada” no está poblada de “sueños, fantasmas o proyectos, sino de encuentros (...)” (Deleuze & Parnet, 1997, 10). Uno se aleja en el desierto, se aísla, pero este desierto es un desierto poblado: “El desierto, la experimentación con uno mismo es nuestra única identidad, la única posibilidad para todas las combinaciones que nos habitan” (1997, 16). Podríamos hablar del aislamiento de Arendt, pero Deleuze parece ir un poco más allá: un desierto en compañía. Es decir, alrededor de estos sentimientos aparentemente contradictorios, encontraríamos una imagen que aúna tanto la necesidad del retiro del sujeto como la de un otro que lo reconozca: lejos del mundo y con el mundo.

Para terminar de cerrar esta propuesta, acudiremos a otra imagen. En el desierto de Atacama, siendo una de las zonas más áridas de todo el mundo, tiene lugar un fenómeno singular. Si uno recorre la carretera Panamericana, que atraviesa el país de norte a sur, a ambos lados de la vía, a la altura de Copiapó y Vallenar, dará con un espectáculo que solo se manifiesta en cierta época del año: el Desierto florido (Figura 1). Gracias a las abundantes lluvias en parte del gran desierto de Atacama se despliegan kilómetros de campos de flores púrpuras. Esta imagen tan contradictoria pero posible es la que estamos albergando en nuestra investigación: una soledad que se vive en el retiro, en el desierto, pero se da en la compañía, con otros sujetos; en este desierto chileno, entre flores. Concretamente hemos elegido esta metáfora, curiosamente chilena, porque refleja de forma clara e intuitiva el centro mismo de la soledad que hemos ido desvelando aquí: profundamente contradictoria.



Figura 1. Desierto florido, desierto de Atacama (Chile).
Fuente: AFP Español.
<https://www.youtube.com/watch?v=itQiw6WTxks>

4. El horroroso Chile

Si bien hemos elegido hablar de un sujeto chileno atravesado por ciertas nociones que son universales en los sujetos tardomodernos, sería de gran ingenuidad no señalar la singularidad del país. Chile más que una parte de América del Sur pareciera una isla. Al norte, el gran desierto de Atacama; al oeste la inmensidad del océano Pacífico; y al este aquello que extraña todo chileno en exilio, la Cordillera de los Andes. Hablamos de un país aislado geográficamente. El investigador Pablo Gómez Manzano propone el *ensimismamiento* como cualidad de este sujeto chileno: “una irresoluble y tensa contradicción inscrita en la raíz misma de las subjetividades” (Gómez Manzano, 2016, 26). Es decir, este ensimismamiento que él detecta relaciona la metáfora geográfica con esa imposición de lo ajeno. De ahí el sujeto ensimismado, atravesado por estas paradojas. Chile se narra a sí misma con pesimismo, desengaño; se interroga con cierta culpa y desesperanza; no es baladí la popularización del poema de Enrique Lihn y el verso “El horroroso Chile”.

Este Chile es un Chile arrasado por la tortura de una dictadura reciente y arrolladora. Víctima de los experimentos de Milton Friedman y los “Chicago boys”, esta población convive en los restos del laboratorio que fue su país y que marcó el cambio y ritmo de su subjetividad. Resultado de “la mercantilización de una cúpula incesante entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales y transnacionales” (Moulian, 1997, 18). Además, una “transición invisible” (Gómez Manzano, 2016) que ha acabado encubriendo el olvido y un gran *bloqueo de la memoria* impidiendo muchas veces la “integración del pasado en el presente” (Moulian, 32). Un Chile sostenido por una superficial estabilidad y apariencia de calma que hemos visto llegar a quebrarse en estos últimos dos años. Hablamos de generaciones que todavía en la *posdictadura*², intentando desvincularse en parte artísticamente de la misma, acaban construyendo relatos sobre el abandono, la fragmentación familiar, el peso de los legados...

2 Término que acuña la teórica y crítica cultural chilena Nelly Richard, para vindicar a través del lenguaje el pasado reciente y los estragos del eufemismo *transición*.

5. Novísimo cine chileno y experiencias de soledad

En lugar de una ventana, podríamos decir que el cine de autor más reciente ha estado funcionando como un tubo de ensayo en el que los directores han ido explorando y traduciendo malestares. Hablamos de una vía de cuestionamiento, un cine de la duda que más que identificación busca la proyección del espectador, como señala Gerard Imbert en *Cine e imaginarios sociales* (Imbert, 2010). El cine es nuestra herramienta para acceder a la cultura del *otro*, texto que recoge imaginarios colectivos: una transcripción. Raúl Ruiz, teórico del cine y uno de los directores más importantes de Chile, en *La poética del cine* refuerza esta idea del imaginario social: "Escribí estos textos pensando más bien en aquellos espectadores que disponen del cine como se dispone de un *espejo*, o sea, como *instrumento de especulación y de reflexión*, o como *máquina para viajar en el tiempo y el espacio*"³ (Ruiz, 2000, 13)

Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza editaron un libro para el Festival Internacional de Cine de Valdivia en 2010 donde reunieron el sentir de un grupo de artistas, teóricos y públicos que distinguían en su cine un nuevo movimiento al que acabaron acuñando como "Novísimo Cine Chileno". Esta generación no reniega de sus educadores visuales. Aprendieron de directores como Sergio Bravo, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz. También es una generación en la que muchos emanan de espacios académicos, de las universidades chilenas: "El Novísimo Cine Chileno tiene su novísimo entusiasmo crítico" (Cavallo, Ascanio & Maza, Gonzalo, 2011, 16).

Como se comentaba al inicio de estas páginas, las películas elegidas como objeto de estudio y muestra representativa serán *Bonsái*, *Gloria* y *De jueves a domingo*. Si bien presentan una serie de particularidades en cuanto a las temáticas y su tratamiento, todas ellas están vertebradas por el cuestionamiento de la soledad. Como hemos reflejado en los títulos, cada film tratará una experiencia concreta de este sentir aislado, resultando así una visión más bien poliédrica que reúna distintas miradas que identificamos en los cineastas a la hora de abordar estos pesares. Con *Bonsái* reconoceremos una singular forma de resistencia contemporánea, amparada en la inacción, el sujeto *desaparece de sí*. *Gloria*, desde el otro extremo, explora los límites sin timidez, ocupa cualquier nuevo vacío presionado también por el imperativo del tiempo, retrasando así el encuentro con su soledad. Finalmente, *De jueves a domingo* es el relato de un viaje familiar, el descubrimiento de la soledad a través de los ojos de una niña de diez años, explorado a través de la metáfora del desierto.

5.1. Bonsái. Desaparecer de sí

Cristián Jiménez nos propone en su segundo film una historia que consigue llenar de matices un relato aparentemente ordinario: Julio acaba de perder su trabajo como mecanógrafo de Gazmuri, un prestigioso escritor, y decide reescribir la última novela del mismo proponiendo un romance sobre su primer amor, Emilia. El miedo a amar y a escribir harán de hilo conductor en este relato en el que hemos identificado cierta tendencia automarginal.

3 La itálica la empleamos nosotros, no el autor, para poner especial acento en algunas partes de la cita.

Se trata de una película tibia, de paleta muy poco saturada. Al igual que la trama, los planos y el montaje son acompasados, ni muy acelerados y picados, ni muy estáticos o lentos. La forma aparenta acompañar a los personajes, quienes con tranquilidad parecen pasearse por sus vidas y por el film. *Bonsái* crea un universo en el que las cosas suceden porque sí, nada es problemático, solo ocurre. Los diálogos y sus enunciaciones resultan tragicómicos, nadie se emociona o sufre de más, pareciera una lectura dramatizada más que una representación. Un universo en el que el tinte anémico de sus habitantes no perturba o angustia, más bien envuelve y atrapa.

Bonsái está basada en la novela homónima del escritor Alejandro Zambra. No es baladía que en la última película de Cristián Jiménez –codirigida con otra directora chilena, Alicia Scherson–, *Vida de familia* (2017), también tenga como referente otro cuento de Zambra, escritor muy importante en el contexto chileno que estamos estudiando. En una entrevista para Casa de América Madrid, Cristián Jiménez definió la película de la siguiente manera: “*Bonsái* es una historia de amor, una historia de libros y también una historia de plantas. Las mentiras pasan por la literatura, por los amores, pero también por las plantas” (Casa de América, 2011). La mentira y la impostura son parte del origen de la propia historia, es así como comienza el romance entre estos singulares protagonistas, con una mentira. Jiménez en esta misma entrevista hablaba de dicha impostura como germen tanto para la literatura como para la propia vida. Al plantearnos el carácter profundamente metalingüístico del film y la novela, podríamos dar con diferentes hipótesis. Cuando se proyectó *Bonsái* en Casa América al posterior coloquio acudió, junto al director, Alejandro Zambra. A propósito de este juego intertextual de la obra, Zambra contestaba desde su fascinación por los bonsáis. Literalmente son arbustos cuya belleza reside en su manipulación y, en consecuencia, en su fragilidad. Y esto encandilaba a Zambra. Se propuso con su obra la búsqueda de la liviandad y la ligereza. La novela es, por ello, una reflexión sobre la literatura misma: “hacer un bonsái de novela” (Casa de América, 2019). Cristián Jiménez traslada esta problemática a su película, realiza una especie de cuestionamiento y oda a la ficción.

Julio tiene una peculiar forma de enfrentarse a la vida. No es una rebeldía clásica, más bien es una rebeldía pasiva, aunque pueda parecer un oxímoron. Algunos sociólogos, como David Le Breton, han detectado en el sujeto contemporáneo una especie de estrategia de *desaparición*, un cuerpo mínimo que parece abandonado, casi inerte, pero que resiste de una forma diferente en su interior (Le Breton, 2018, 187). Un cuerpo en el que la actividad reside en la inacción, algo profundamente ambivalente. Gerard Imbert en sus análisis propone hablar de una resistencia *blanda* (Imbert, 2010). Cuando Gazmuri, el famoso escritor, decide prescindir de Julio en la transcripción de su última novela, el protagonista no lo desafía ni le increpa por su deslealtad. Su forma de resistencia supone lidiar con el miedo que le produce escribir creando su propia novela. Sin embargo, su gesto empoderador se refugia en el anonimato, acaba hablando de sí mismo en tercera persona y firma como si fuera el propio Gazmuri. Una forma de sobrevivir más que de vivir, quizá. Julio vive en la duda constante, en la intermitencia. Le Breton, en *Desaparecer de sí*, habla de *blancura*, el sujeto elige no-elegir: “no es la nada, el vacío, sino otra modalidad de existencia que se teje en la discreción, la lentitud, la

humildad” (Le Breton, 187). Le Breton vincula esta desaparición –que en el caso de Julio a veces es literal: lo vemos esconderse cuando Blanca, su vecina, llama a la puerta (Figura 2)– a las pasiones, y Gerard Imbert propone en este sentido un estado de desapasionamiento al que él se referirá como “despasionalización” (Imbert, 2010). Noción que parece acoger a la perfección el universo que hemos percibido en *Bonsái*. Este deshacerse de sí mismo, esta rebeldía pasiva, se inscribe en los planos y en los cuerpos. Tenemos numerosos encuadres cerrados, otros que persiguen de espaldas a Julio, incluso otros que parecieran asfixiar al bonsái del protagonista cuando se acerca la cámara para ofrecer diversos planos detalle.



Figura 2. Julio rueda por el suelo para esconderse de su vecina Blanca. *Bonsái* (Cristián Jiménez, 2011).

Esta especie de *aceptación pasiva* resulta también indecisa. Como si la firmeza de la resistencia clásica dejara su solidez y fuera algo más bien etéreo. Otro personaje secundario y también muy curioso es la joven a la que Julio da clases de latín. Jiménez nos ofrece un plano divertido de los dos en el jardín: ella fuma y él se come un bollo mientras conversan. Ella lo cuestiona: “¿por qué estudiar una lengua muerta?” Julio no lo entiende, y le comenta a Blanca lo insolente que ha sido su alumna. Para Blanca, esto ocurre porque la niña tiene ansiedad, miedo al fracaso. “Habría que montar una campaña por la reivindicación del fracaso”, propone. Cuenta Zambra que cuando vio esta escena del jardín por primera vez pensó que podría haber sido escrita por él. Encajaba en el juego tragicómico que había planteado en su novela, estaba convencido de esa defensa de la inutilidad que hacía Blanca para calmar a Julio.

El escritor para el que iba a trabajar Julio le resume en qué consistirá su nueva obra al comienzo de la película: “El protagonista escucha por la radio que su primera novia se mató”. Julio le pregunta qué más está ocurriendo. Gazmuri contesta: “Lo de siempre, todo se va a la mierda”. Cuando Julio es despedido por el escritor y crea su novela, inventa la historia a partir de la premisa de Gazmuri, pero comienza a introducir elementos de su romance con Emilia. Empieza aquí la confusión. Tanto Zambra como Jiménez lo anuncian al principio de sus obras: lo que aquí nos acontece consistirá en constantes cruces entre realidad y ficción. Como el texto, la historia de Julio y Emilia nace de una mentira. Sin embargo, no es causa de quiebre, solo sustrato de la historia. Y no importa. El director juega en el montaje, en los capítulos y en los diálogos para provocar aún más caos y confusión. Y de nuevo, no importa, estamos ante un cine de la duda.

5.2. Gloria. Adolescencia tardía

En la línea de este cine chileno, *Gloria* (2013), del director, guionista y montajista Sebastián Lelio, es otra película que explora la soledad y la experiencia de los límites. Esta es la historia de una mujer de casi sesenta años, divorciada, que llena su vida de nuevos pasatiempos para paliar una inesperada soledad que parece quebrar con la llegada de Rodolfo, un hombre recientemente divorciado con el que intentará tener un nuevo romance.

Gloria es una mujer muy sociable, graciosa y vital. Frente a la independencia de Gloria, Rodolfo sigue muy unido a su exmujer y sus hijas, las sustenta económica y emocionalmente. Gloria intentará disfrutar con él de una segunda juventud, pero Rodolfo sigue anclado a su anterior familia, huye constantemente, y cualquier relación entre los dos se vuelve imposible. Él es la manifestación de la cobardía, de un constante *a punto de* que Gloria no es capaz de soportar. No es baladí que la falla entre estos dos personajes sea justamente la contraposición de ambas familias. A pesar de los grandes problemas que atraviesa el núcleo familiar de Gloria, Rodolfo la envidia. Lelio, al igual que muchos cineastas chilenos, aborda en sus obras la complejidad de esta cuestión, como podemos ver en algunos de sus títulos anteriores *La Sagrada Familia* (2005) o *Navidad* (2009).

Siguiendo con la propuesta que se planteaba anteriormente con *Bonsái*, en el caso de *Gloria* la rebeldía torna diferente: ella sigue explorando una adolescencia tardía, una rebeldía que se alarga en el tiempo. Todo lo externo le dice a Gloria que ya es mayor: su cuerpo, sus hijos, el médico que le diagnostica glaucoma... incluso el esqueleto de un espectáculo callejero que danza, como una mala broma, pero al que Gloria observa y se enfrenta. Y, sin embargo, lleva su cuerpo al límite, experimenta con él. Encontramos el punto más alto de este indagar el límite en la elección del trabajo de Rodolfo: su negocio es un parque temático, "Vértigo Park". En él, Gloria participa en una guerra de paintball e incluso practica *puenting*. Le da miedo perder el control con las drogas, pero acaba cediendo y fumando marihuana también. Gloria es ese sujeto más exploratorio que reivindica una suerte de libre albedrío. Cuando Rodolfo la abandona por última vez, Gloria, en lugar de irse a su habitación o del hotel, sigue con este atreverse y dejarse llevar. Conoce a una pareja en el casino, apuestan, beben, se marcha con un amigo de ellos y tiene lugar una de las escenas más hermosas de la película: Gloria gira en un columpio, gritando y sonriendo, a pesar de todo (Figura 3). La regresión es tan fuerte que, más que su adolescencia, presenciamos una suerte de inocente niñez. Gloria amanece en la playa y recorre el paseo de cualquier joven después de una fiesta.



Figura 3. Gloria girando en el columpio del parque. *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013).

Desde el comienzo de la película aparece en casa de Gloria el gato egipcio de su vecino. Siempre se cuela en su departamento y a Gloria parece sacarle de quicio. El gato pasaría desapercibido en nuestra indagación si Gloria no lo acabara aceptando al final. Se trata de un animal que identificamos con la independencia, con la soledad, incluso con la feminidad. Que Gloria lo acoja no pone punto final a un proceso de madurez lineal y finito. Abrazar este animal es una especie de reconciliación con una soledad de la que nuestra protagonista parecía estar huyendo. Sebastián Lelio nos regala un plano muy revelador en el que aparece Gloria echada desnuda en su cama, después de ducharse –otro elemento cinematográfico muy clásico, que desvela un giro en la actitud de la protagonista– tras poner fin a su relación con Rodolfo, junto a la gata (Figura 4). Para cerrar esta escena, propongo conectar esta imagen con otras dos que aparecen en la película. En una de ellas Gloria está en una comida rodeada de amigos que festejan. Uno de ellos toca la guitarra mientras su hija comienza a cantar “Aguas de marzo”. Gloria mira la escena encandilada. La siguiente imagen pertenece a la boda de esta misma joven. Gloria está sentada, bebiendo, reflexiva, cuando empieza a sonar la canción de Umberto Tozzi, “Gloria”. Diferentes hombres la invitan a bailar, pero ella se niega. Solo se levanta cuando sus amigos la reclaman al siguiente instante, y comienza a bailar sola.



Figura 4. Gloria después de ducharse, echada junto a la gata de su vecino. *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013).

Con *Gloria* percibimos ese estado de melancolía menos clásica, que no se regodea en lo trágico, sino que aprende a dialogar con la soledad. Hablamos de una tendencia de renuncia al sentir, de una caída en una especie de estado de *sin sentir*, y que ya trabajamos con la “*despasionalización*” en *Bonsái*. Aunque sí vemos a un personaje muy ambivalente en sus formas de comunicación. Por un lado, es extremadamente sociable, pero por otro distante en sus afectos con personas tan cercanas como sus propios hijos. En el marco que señalamos, serían comunes estos quiebres a la hora de querer transmitir el malestar, y la impotencia o pasividad al no poder hacerlo.

Hablamos de diferentes formas de responder ante ciertos imperativos. Por ejemplo, ante el imperativo de la positividad –“*happycracia*” según Eva Illouz y Edgar Cabanas (Illouz & Cabanas, 2019)– Gloria decide apuntarse a risoterapia. Ríe durante una larga sesión para luego ser incapaz de decirle a su hija que la echará de menos si se va del país. ¿No resulta profundamente miserable? Quizás parezca salirse de la soledad abatida que hemos ido viendo, pero también hay pesar aquí. Gloria elige la vida, se elige a sí misma, intenta hacer todo aquello que se supone que ha de hacer ahora que es libre.

5.3. De jueves a domingo. El desierto

De jueves a domingo (2012), ópera prima de la directora y productora Dominga Sotomayor, cuenta la historia de un viaje familiar desde el punto de vista de la hija mayor, Lucía. El viaje se va convirtiendo en una despedida final, un devenir empapado en soledad. No sabemos a dónde van. Tampoco ellos. Una propuesta que dialoga desde lo íntimo y que nos ofrece en imágenes la más profunda de las soledades vivida a través de una niña de apenas diez años. Es la historia de cómo una niña se da cuenta de la complejidad del mundo.

Identificamos tres etapas claras en la película. Una primera haría referencia a la preparación y salida de este viaje. Sotomayor comienza con un gran plano –no por su dimensión, sino por su profundidad– de hermosa composición, en la que en un primer orden vemos a Lucía dormir mientras la buscan y cogen en brazos, y en el fondo, en un segundo orden, el coche arrancado. Un plano estático de bastante duración en el que la directora capta la luz chilena que destilan los primeros rayos de sol y la expresión a causa del frío en sus protagonistas, y presenta, de esta forma aparentemente sencilla, la premisa de esta historia: un viaje en coche. La segunda etapa pertenece al desierto. Vemos que los protagonistas discurren entre algunos pueblos, gasolineras, campings, pero la imagen que acaba resultando es la de un viaje por un paisaje desértico. Finalmente, una última etapa vinculada a la pérdida. Tras una discusión con su marido, no diferente a las que ha tenido con anterioridad en el film, la madre se adentra en el desierto, el viaje se quiebra. Lucía la busca junto a su hermano y su padre, pero de un momento a otro ella también parece que se ha perdido. A partir de este momento más que una familia parecieran cuatro personas solas compartiendo el mismo coche.

Dada la lógica del film, será la división por espacios otra que resulte instintivamente: dentro y afuera. Este *dentro* correspondería al interior del coche, donde se encuentran los protagonistas y donde sucedería a priori la mayor parte del film. En el coche se divierten juegan, cantan y duermen siesta. La estructura del propio vehículo complejiza esta mirada de Lucía, quien observa y construye lo que ocurre desde el asiento de atrás. Por ejemplo, en una escena ve como su madre parece quitarse una lágrima del ojo. No sabemos qué entiende ella en ese gesto que además tiene que descifrar entre las líneas gruesas del cinturón y con ayuda de los reflejos del retrovisor. Mientras el *afuera*, el exterior, sería el lugar del desierto, de los paisajes. La familia se adentra de sur a norte en la aridez del desierto de Atacama. Dejan de estar rodeados de gente de forma paulatina. Es interesante que esta fragmentación que proponemos acaba siendo un juego de espejos: dentro y afuera se funden, el paisaje condiciona a estos personajes y viceversa: cuanto más desierto vemos, mayor es la soledad de los protagonistas.

Son estos espacios los que definen también la estética. *De jueves a domingo* es algo así como el reflejo de la paleta del desierto. Son característicos también los planos generales en las escenas en

exterior, en las que contemplamos la inmensidad de sus paisajes, mientras que los planos más cerrados corresponden al interior del coche, un espacio más constreñido. Uno de los juegos más recurrentes que propone Sotomayor es la composición en dos términos. Es decir, como veíamos en ejemplo de la primera secuencia en la que la familia iniciaba el viaje, a lo que estamos aludiendo es a este modo de generar dos acciones que conviven en un mismo plano: la niña que duerme en su habitación mientras sus padres preparan el coche para la excursión. Este esquema se repetirá y será la forma de conectarnos con la curiosidad de Lucía. En esta fragmentación de su mirada, en este juego visual, Sotomayor sitúa a Lucía siempre en primer término, observando con distancia lo que ocurre, mientras que en el fondo del plano colocará generalmente a sus padres, deducimos, discutiendo. Nunca sabremos qué motiva estas discusiones, sólo se producen, no hay contexto más que el propio viaje. Tal es así que cuando entendemos que la niña comprende que esta excursión para sus padres está siendo más difícil, antes



Figura 5. Lucía observando a sus padres desde la distancia. *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012).

de que se adentre en el desierto, la cámara se sitúa detrás de Lucía, dejando al padre a su izquierda y a la madre a su derecha (Figura 5). De nuevo, hay una gran distancia, la niña los observa con lejanía.

Es hermoso el contraste que generan estas escenas frente a otra con la misma composición, en la que en lugar de estar su madre y su padre, están su madre y uno de sus mejores amigos –con el que toparon en la gasolinera a mediados del film– (Figura 6). Lucía se detiene y observa durante unos minutos la felicidad en el rostro de su madre. Entendemos que hay otras nociones que destila esta imagen para ella, como el afecto y el amor, frente a la complejidad que resulta cuando es su padre quien protagoniza la escena. Otra de las escenas creadas con este patrón está inspirada en una fotografía familiar de la propia Dominga Sotomayor: una imagen en la que aparece junto a su primo en lo alto del portacargas de un coche mientras viajan (CNN Chile, 2015). Algo gracioso pero delirante que mueve a Sotomayor a escribir a partir de sus recuerdos, imágenes de estos largos viajes en coche durante su infancia. En el film, Lucía y su hermano están encima del coche. La imagen continuaría siendo tan divertida y delirante si no fuera porque, en la película, la protagonista de la fotografía mira hacia el interior del coche y ve a través de la luna delantera cómo sus padres discuten de nuevo.



Figura 6. Lucía observa desde lejos la complicidad entre su madre y su antiguo amigo. *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012).

Hay algo curioso en el modo en el que Lucía canaliza todo lo que observa durante este viaje. Está en una edad de transición, intenta aparentar ser mayor, quiere que su padre la enseñe a conducir, pero al mismo tiempo sigue disfrutando de los juegos familiares. Cuando se discute, por ejemplo, como espectadores no sabemos si ella es consciente de lo que está pasando en la relación de sus padres. Lo mismo ocurre cuando, de repente, la encontramos sola en la gasolinera en la que hacen una breve parada. Aparentemente sus padres no están en ese lugar, ella recorre el establecimiento sola. Tras unos instantes aparecen como si la hubieran estado esperando en el aparcamiento entretenidos saludando a otros amigos. ¿Se olvidan de ella? ¿Lucía lo malinterpreta? ¿Ella no se da cuenta pero es en realidad lo que ocurre? No es algo que podamos saber. Ni lo que ocurre ni lo que ella piensa. Sotomayor mantiene una serie de juegos sutiles en la interpretación que hace que no podamos descifrar lo que la niña está pensando, más que acompañarla. Hay algo en sus reacciones, una especie de introspección que nos conduce hacia el Julio de *Bonsái*. En la siguiente escena este retraimiento es más literal. Se están bañando en una especie de laguna y su hermano y su padre juegan sin ella. Lucía mira desde la distancia y los imita. Lucía se hunde en el agua, como ellos, pero esta vez solo la vemos a ella: Lucía *desaparece*, se esconde bajo el agua (Figuras 7 y 8). Una imagen profundamente íntima y solitaria. En las películas de Dominga Sotomayor estas resistencias *pasivas* aunque *pobladas* son tratadas con mucha delicadeza.



Figuras 7 y 8. Lucía observa a su hermano y a su padre jugar y ella desaparece bajo el agua. *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012).

Durante todo *De jueves a domingo* va apareciendo en momentos cruciales la canción “Quiero dormir cansado”. Será la madre de Lucía quien la cante, en la propia diégesis, alrededor del fuego del camping: Quiero dormir cansado / y no despertar jamás. Todos los presentes se suman a este canto excepto el padre de Lucía. Hay algo de cansancio, de fatiga, en la manera en la que los supuestos adultos deambulan por este viaje. Esta canción comenzará de nuevo en la escena final: solo vemos cómo se montan de nuevo en el coche en medio del desierto, con un profundo hastío. *De jueves a domingo* es la historia de la soledad de unos personajes frente a la del propio paisaje.

6. Conclusiones

Tras el análisis de este corpus fílmico se han podido observar una serie de constantes en los tres relatos. Si con *Bonsái* proponíamos el estudio de ese desaparecer de uno mismo, hemos podido comprobar que, si bien en el caso de Julio es más exagerado este gesto, todos los protagonistas de estas películas necesitan desvanecerse, deshacerse de sí mismos en determinados momentos. Curiosamente, tanto Lucía como la misma Gloria eligen el agua como el medio en el que desaparecer. Estas no son escenas anecdóticas o superficiales. La cámara espera y acompaña a estos personajes durante su evasión. Del mismo modo, la adolescencia y exploración de los límites que detectábamos en Gloria atravesará al resto de protagonistas: Lucía se encuentra en esta etapa, juega con las fronteras de este periodo; mientras, el Julio del pasado –el de Emilia–, más ensimismado, se enamora, y el Julio del presente juega con los límites de la propia literatura. Aunque *De jueves a domingo* sea la única película que discurre explícitamente en el desierto el aislamiento será otra de las constantes en el resto de películas. Julio se refugia en la literatura y en su nuevo bonsái, y Gloria, como cualquier adolescente, en las fiestas en las que baila rodeada de gente y al mismo tiempo sola.

Detectamos en otros cines de autor este espíritu que navega y explora el fracaso, la deriva, la desorientación y esa suerte de incomunicación comunicada tan contradictoria y contemporánea. En España encontramos filmes como *Julia Ist* (Elena Martín, 2017), *Un otoño sin Berlín* (Lara Izaguirre, 2015). Directores como David Trueba que bucean una y otra vez ensayando alrededor de sus pesares. O el peculiar tratamiento de Juan Cavestany en películas como *Gente en sitios* (2013) que tanto se aproxima al *Ilusiones ópticas* del chileno Cristián Jiménez a la hora de abordar la crítica social. Lo mismo ocurre en Francia con Mia Hansen-Løve y *Edén* (2014) o Abdellatif Kechiche con *La vida de Adele* (2013), por ejemplo. También desde Canadá con Xavier Dolan con películas como *Laurence Anyways* (2012).

Este cine más que una reflexión intencionada es una búsqueda. En ella “surgen personajes que parecen padecer el mundo más que habitarlo” (Carolina Urrutia, 2010, 35), este capitalismo se ha instalado fagocitando cada suerte de motivación y fuente emancipatoria. Es decir, mediante una serie de mecanismos e imperativos ha conseguido limitar nuestras posibilidades. Dice Le Breton: “Encontrar los soportes de la autonomía y bastarse a sí mismo no es igual de fácil para todos” (2018, 12). Es decir, frente a todos los imperativos de esta sociedad del rendimiento, el de ser uno mismo ahogará también al sujeto contemporáneo. En esta nebulosa de confusión y desorientación han reparado diferentes

pensadores. Como se intuía al principio, el cine y la filosofía han sido unos de los lugares desde los que cuestionar estas tensiones tardomodernas. Y hemos conseguido ir aunando lo que desde estos ámbitos de estudio se ha reflexionado sobre el propio cine, el sujeto y la soledad. Desde el cine Imbert habla de un extremo "presentismo", el volcarse excesivamente en el presente como un destacable gesto contemporáneo. Los personajes de estas películas en sus derivas dan cuenta de una suerte de degeneración del clásico *carpe diem* en el que la velocidad los presiona y envuelve. Mientras, los cineastas parecen perseguir a estos personajes, acompañándolos en su devenir. Desde la filosofía también se aprecian ciertos cambios en la concepción del presente como veíamos con Hartmut Rosa. Se ha estudiado la soledad de este modo, como posición crítica y, a su vez, como una noción que ha evolucionado y forma parte de la propia tardomodernidad. Sería esta soledad una de las nociones que albergaría la expansión del presente más que su contracción, encontramos esa resistencia en el confinamiento de la contemplación, posible incluso en las ciudades.

No solo reconocemos en el cine chileno estas tendencias, pero, como hemos ido viendo, en este país históricamente la soledad ha sido un rasgo definitorio en gran parte por el advenimiento temprano del neoliberalismo a partir del golpe de estado de 1973 y las posteriores reformas económico-sociales. No es que en este modelo de organización social surjan una serie de individuos con características similares. Es que dicho modelo es *productor* de estos sujetos. Es decir, la instauración del modelo neoliberal conlleva un tipo de subjetividad concreta, que en su arrolladora necesidad de crecimiento económico e impulso de la individualidad frente a la comunidad, acaba generando una serie de características en estos sujetos como las que hemos ido desentrañando: depresión, ansiedad, agotamiento, fatiga... Estos rasgos, estos estados, están presentes en todas las sociedades contemporáneas, pero son especialmente evidentes en las sociedades chilenas y en su reciente producción cinematográfica.

Por último, es importante aclarar que si bien el sujeto generado en –y por– la sociedad neoliberal que aparece en el Novísimo Cine Chileno presenta estos estados descritos anteriormente, no por ello está condenado al fracaso subjetivo. Es decir, si bien está limitado, no está, como no lo está casi ningún tipo de vida humana, absolutamente excluido del potencial éxito subjetivo, siempre queda una capacidad emancipatoria, una posibilidad para subjetivarse. Parece que la soledad que distinguía Hannah Arendt está siempre en potencia. Los personajes que aparecen en este pequeño grupo de filmes deambulan entre una soledad estéril y absoluta y otra soledad más profunda y emancipadora. De cualquier manera, este estado casi patológico de los personajes es sistémico y generalizado. Es, podría decirse, el *statu quo* de la sociedad neoliberal, que los aísla, en la que, como hemos visto, se desenvuelven los personajes del Novísimo Cine Chileno.

Referencias Bibliográficas

- Arendt, H. (2006). *Los orígenes del totalitarismo*. México: Taurus.
- Canal 14 TV (2013, 12 de marzo). *Entrevista a Dominga Sotomayor sobre De jueves a domingo* [vídeo de Youtube]. Rescatado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2niW1akM5Co>
- Casa de América (2011, 4 de octubre). *Cristián Jiménez: director de "Bonsái"* [vídeo]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Hs4AkFz41I>
- Casa de América (2019, 7 de mayo). *Coloquio 'Bonsái'* [vídeo de Youtube]. Rescatado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bc-9lxHORM>
- Cavallo, A., & Maza, G. (2010). *El novísimo cine chileno*. Chile: Uqbar editores.
- CNN Chile (2015, 8 de abril). *Nuevas Voces. La propuesta de Dominga Sotomayor en la filmografía* [vídeo de Youtube]. Rescatado de: <https://www.youtube.com/watch?v=plT6Ocnj6lC>
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gómez Manzano, P. (2016). *La transición invisible: transformaciones epistémicas y proyecciones de la ciudadanía, su conciencia y acción política en el Chile contemporáneo (siglos XX y XXI)*. Tesis Doctoral bajo la dirección de Carlos Thiebaut Luis-André y Gabriel Salazar Vergara. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Carlos III.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites, 1990-2010*. Madrid: Cátedra.
- Le Breton, D. (2018). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela.
- Pessoa, F. (2002). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Rosa, H. (2011). Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desentronizada. *Persona y sociedad*, 25, 9-49.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Madrid: Katz.
- Ruiz, R. (2000). *La poética del cine*. Chile: Editorial Sudamericana Chilena.
- Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.

Reseña Curricular

Tayri Paz García (Santa Cruz de Tenerife, 1996). Graduada en Comunicación Audiovisual (2018) y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura (2019), ambas por la universidad Carlos III de Madrid. Realizó una estancia académica en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (2017). Actualmente es doctoranda en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura en la Universidad Autónoma de Madrid.

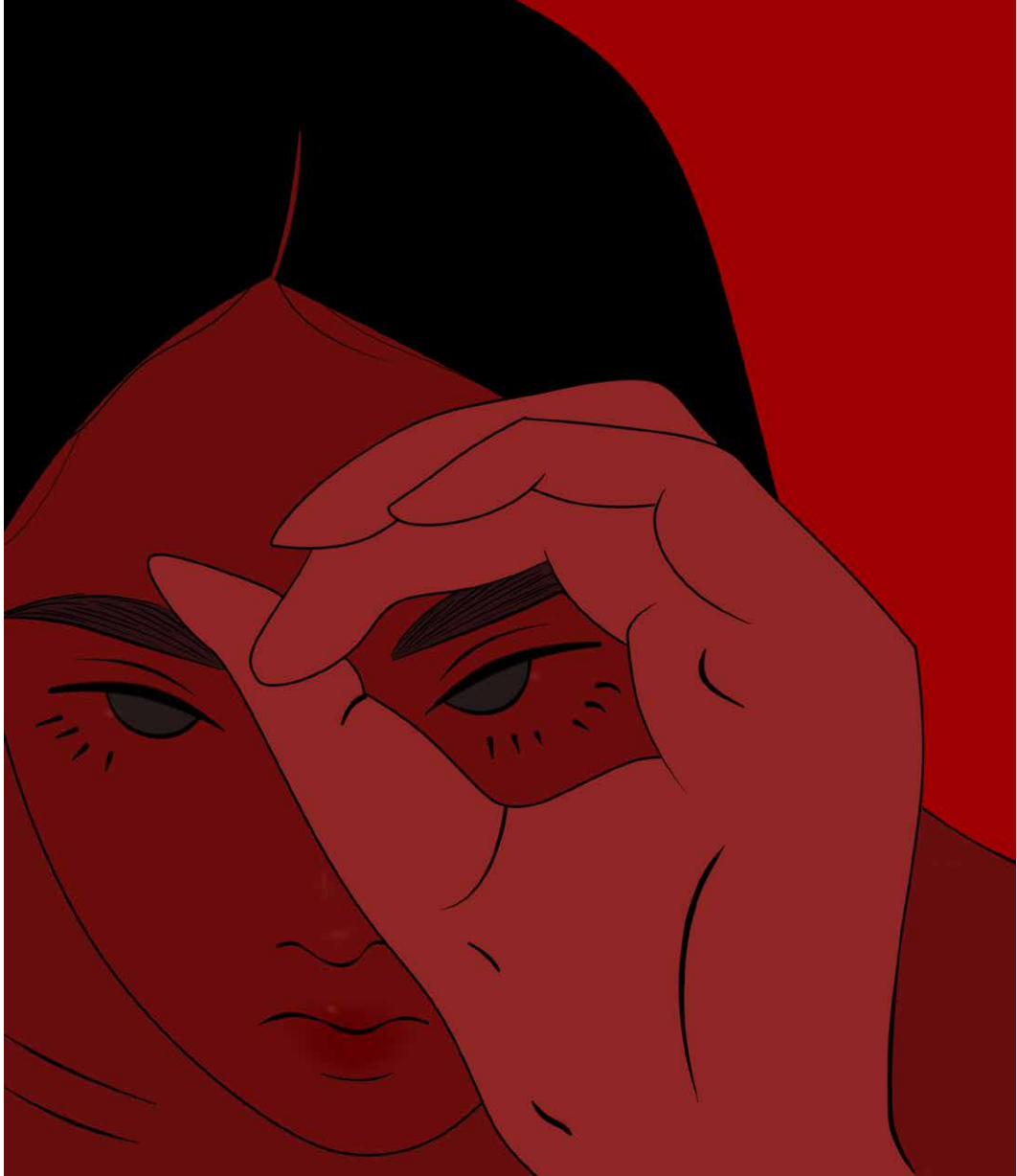


Imagen: Cristina Moncayo.



Imagen: María Grazia Cobos

La “Estructura de Simpatía” en *Las oscuras primaveras*.

The “Structure of Sympathy” in *Las oscuras primaveras*.

Resumen

Los estudios cognitivos de cine constituyen un programa de investigación que aborda diversos fenómenos relacionados con los procesos mentales, emocionales y afectivos del espectador a partir de las aportaciones interdisciplinarias entre la teoría de cine y las ciencias cognitivas. Murray Smith (2004), en su libro *Engaging Characters*, ha desarrollado la “estructura de simpatía”, un sistema de análisis textual que permite explicar las respuestas emocionales de los espectadores a los personajes de ficción. Este esquema, conformado por los procesos de reconocimiento, alienación y lealtad aplicado a la película *Las oscuras primaveras* (Ernesto Contreras, 2014), como parte de un acercamiento teórico metodológico para el estudio de la construcción del imaginario amoroso en el cine mexicano contemporáneo, muestra que la mimesis afectiva tiene un poder extraordinario para interrumpir o cambiar la reorganización moral de la estructura narrativa de un filme, obligando al espectador a reflexionar sus juicios morales sobre el mismo.

Palabras clave: Cine y cognición; cine mexicano; emoción; Ernesto Contreras; melodrama.

Abstract

Cognitive film studies are a research program that addresses various phenomena related to the viewer’s mental, emotional, and affective processes based on the interdisciplinary contributions between film theory and cognitive sciences. Murray Smith (2004), in his book *Engaging Characters*, has developed the “Structure of Sympathy”, a textual analysis system that allows explaining the emotional responses of viewers to fictional characters. This scheme conformed by the processes of recognition, alignment, and allegiance applied to the film *Las oscuras primaveras* (Ernesto Contreras, 2014), as part of a theoretical methodological approach for the study of the construction of the imaginary of love in contemporary Mexican cinema, shows that affective mimesis has an extraordinary power to interrupt or change the moral reorganization of the narrative structure of a film, forcing the viewer to reflect on their moral judgments about it.

Keywords: Cinema and cognition; mexican cinema; emotion; Ernesto Contreras; melodrama.

Sumario. 1. Introducción. La ciencia cognitiva en el cine. 2. La Estructura de Simpatía. 3. Análisis de la estructura de simpatía en *Las oscuras primaveras*. 4. Conclusión. Bibliografía.

Como citar: Espinosa Pacheco, I. (2021) La estructura de simpatía en *Las oscuras primaveras*. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 135-151.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/743>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v5n1.a7)

Ilia Lizbeth Espinosa Pacheco

Universidad de las Américas Puebla
Cholula, México

llial.espinosapo@udlap.mx

<https://orcid.org/0000-0001-6517-2987>

Enviado: 14/09/2020

Aceptado: 09/11/2020

Publicado: 15/01/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción. La ciencia cognitiva en el cine.

Durante el siglo XX, distintos paradigmas sobre el estudio del fenómeno cinematográfico como el psicoanálisis, la semiótica estructuralista, la teoría literaria post-estructuralista, el feminismo y las variantes del marxismo althusseriano, establecieron un marco de referencia indispensable para comprender todo fenómeno fílmico: las actividades del espectador, la construcción del texto cinematográfico, las funciones sociales y políticas del cine, y el desarrollo de la tecnología y la industria fílmicas; dichos enfoques constituyeron la Gran Teoría de Cine (Fernández, 2011). En los años ochenta, diversos teóricos criticaron los paradigmas de la Gran Teoría por su tendencia a homogenizar las películas y a producir lecturas “inflexibles y monolíticas” (Rusthon & Bettinson, 2010, 133) guiadas por imposiciones teóricas de otras disciplinas.

Esta crítica a los estudios de cine estuvo contextualizada por la “revolución cognitiva” de la época, la cual abarcaba a diversas disciplinas: Filosofía, Psicología, Lingüística, Antropología, Neurociencia e Inteligencia Artificial (Monasterio, 2015) en el estudio científico de la mente y del comportamiento inteligente; llevada a los estudios de cine buscó corregir ciertos presupuestos teóricos propuestos por la Gran Teoría como identificación, ilusionismo, posicionamiento del sujeto (Rusthon & Bettinson, 2010, 156), y explorar nuevos territorios, uno de ellos, la comprensión de la actividad cognitiva del espectador sobre los textos cinematográficos.

Richard Rusthon y Gary Bettinson en su libro *What is film Theory* (2010, 156), al que ya nos veníamos refiriendo, relatan que en un primer acercamiento a los procesos emocionales y mentales del espectador, teóricos como David Bordwell, Noël Carrol y Edward Branigan se valieron de la psicología perceptual, de la filosofía cognitiva y de la narratología. Señalan que este enfoque cognitivo fue retomado con mayor fuerza en los años noventa por teóricos como Murray Smith, Torben Grodal y Joseph Anderson, quienes incorporaron aportaciones de la neurociencia, de la psicología evolutiva y de otras disciplinas del campo de las ciencias y las humanidades, logrando así una comprensión más profunda de las interacciones de los espectadores con las películas.

En la actualidad, los cognitivistas señalan que más que una teoría unificada sobre cine, ellos proponen “un conjunto de supuestos, una perspectiva, un enfoque y un programa de investigación” (Rusthon & Bettinson, 2010, 156), pues estudian diversos fenómenos cinematográficos relacionados con los procesos mentales, emocionales y afectivos del espectador desde una variedad de configuraciones y creencias que no siempre son compartidas por todos sus miembros. No obstante, Rusthon y Bettinson establecen que en los teóricos fílmicos cognitivos existe una convicción colectiva de que el método científico empírico puede explicar con certeza la experiencia cinematográfica y comparten, al menos, tres supuestos generales:

1. Que el espectador emplea en la visualización, comprensión y respuesta emocional a las películas las mismas capacidades perceptivas y cognitivas que emplea en su vida cotidiana. Para el espectador, la visualización de películas es un proceso consciente y dinámico, guiado por un impulso racional hacia la recopilación de información y hacia la experiencia afectiva.

2. La mente humana no está en blanco, y los espectadores de cine están predispuestos psicológicamente a emprender ciertos procedimientos que son alentados por las películas. “El espectador aporta al evento cinematográfico no sólo procedimientos altamente desarrollados para percibir y comprender el entorno, sino también ciertas predisposiciones activas que dan forma crucial a la acción narrativa” (Rusthon & Bettinson, 2010, 158).

3. La respuesta de la audiencia en el cine no depende ni del espectador ni de la obra de arte por sí misma, sino que surge de la interacción directa entre ambos. El cognitivismo destaca la agencia decidida del espectador, pero a su vez reconoce que los estímulos de la película no son arbitrarios, pues parte de la suposición de que los espectadores de todas las culturas comparten capacidades perceptivas y cognitivas básicas, lo que denominan “la arquitectura cognitiva del espectador” (Rusthon & Bettinson, 2010, 159), la cual guía la construcción cinematográfica.

Partiendo de estos supuestos, la investigación cognitiva de cine explora un amplio espectro de procesos cognitivos y emocionales entre el texto cinematográfico y el espectador. En uno de los extremos del espectro, los investigadores han examinado las estrategias textuales que los realizadores movilizan a fin de provocar y dirigir las respuestas del espectador; en el otro, han investigado las potencialidades biológicas del espectador para dichas respuestas. Como señala Carl Plantinga:

La teoría cognitiva oscila entre estos dos puntos del continuo, indicando cómo las respuestas de la audiencia recaen en las intersecciones de las características tanto individuales como generales del espectador, en el contexto específico, y en las claves textuales de los filmes (en Rusthon & Bettinson, 2010, 160).

Uno de los puntos de ese continuo en los estudios fílmicos está centrado en estudiar la forma en que los espectadores procesan las películas y experimentan las emociones que éstas les provocan. Estas investigaciones tienden a explorar fenómenos emocionales específicos como la sentimentalidad y la comedia; examinan los dispositivos narrativos y estilísticos diseñados para obtener alguna emoción, tales como la música o las expresiones faciales (Plantinga & Smith, 1999, 3) y, asimismo, analizan las relaciones entre ficción y realidad en la interpretación de los filmes. Siguiendo esta línea, Murray Smith desarrolla en su libro *Engaging Characters* (Smith, 2004) lo que denomina la “estructura de simpatía” para explicar las respuestas emocionales de los espectadores a los personajes de ficción.

2. La estructura de simpatía

En la teoría cinematográfica, la respuesta emocional de los espectadores a los personajes de los filmes narrativos ha sido estudiada a través del concepto de “identificación”, base fundamental de lo que Murray Smith llama *The folk theory*. Dicha teoría establece que el espectador al ver una película se siente atraído a un personaje con base en los valores y cualidades congruentes con aquellos que posee, o aquellos que desea poseer, y experimenta vicariamente las experiencias emocionales del personaje. Sin embargo, para Smith, el modelo no logra explicar la variedad de opciones cognitivas que desarrolla el espectador puesto que es inflexible al proponer una respuesta dual en la que la identificación sucede o no.

El autor, en su propuesta, resalta el valor retórico y estético de los personajes de las películas y los destaca como elementos constitutivos de la estructura narrativa. Propone reemplazar el término “identificación” con un sistema que reconoce diferentes niveles de relacionamiento con los personajes de ficción mediante lo que él denomina la “estructura de simpatía”. Esta se basa en las respuestas psicológicas, sociológicas e ideológicas del espectador al personaje, y la divide en tres procesos diferenciados que explican las actividades cognitivas del espectador: reconocimiento, alienación y lealtad; complementando su esquema con la explicación del fenómeno de la empatía y su distinción con el de simpatía.

La ficción cinematográfica es una especie de actividad imaginativa que guía las habilidades cognitivas del espectador. La narración es el mecanismo que sitúa dichas habilidades y mediante el sistema de relaciones de causa y efecto que suceden en determinado tiempo y espacio, brinda la información al espectador. Los niveles de profundidad del conocimiento sobre acontecimientos y personajes que la narración ofrece y la forma en que los muestra, puede ser descrita en términos de tres cualidades principales: capacidad de conocimiento, comunicatividad y autoconciencia (Smith, 2004, 74).

La capacidad de conocimiento de una narración pertenece al rango y a la profundidad de la información a la que da acceso, información del mundo objetivo y subjetivo de los personajes. La comunicatividad de una narración es el grado en el que proporciona información al espectador mediante un patrón establecido de conocimiento, si la narración oculta acontecimientos o parte de ellos. La autoconciencia de la narración es independiente a las dos anteriores, y se define por el uso particular o inusual de las técnicas cinematográficas que revelan la certeza de que se está dirigiendo a una audiencia como, por ejemplo, el rompimiento de la cuarta pared.

La narración proporciona tres niveles de compromiso emocional con los personajes que conforman la narrativa y que al interactuar promueven el sistema de la “estructura de simpatía”. En este sistema los espectadores construyen para sí a los personajes, proceso al que Smith denomina reconocimiento. Los espectadores también reciben información visual y auditiva más o menos congruente con la disponible para los personajes, por lo que se colocan en una determinada estructura de alienación con ellos. Además, los espectadores evalúan a los personajes sobre la base de los valores que encarnan y, por lo tanto, forman lealtades más o menos simpáticas o más o menos antipáticas con ellos.

El autor explica que el reconocimiento es el proceso de construcción de personajes a través de la percepción de los elementos de la película; provocan la imagen de un personaje como agente humano, con construcciones textuales específicas y ubica al espectador en una determinada estructura de alienación. Conlleva el desarrollo de la hipótesis mimética, es decir, las contradicciones percibidas en cualquier personaje que orientan al espectador sobre sus posibilidades de acción. La alienación describe el proceso por el cual los espectadores se sitúan en relación con los personajes en términos de acceso a sus acciones, lo que saben y sienten; los conceptos que la definen son el de “focalización”

y el de “punto de vista” los cuales permiten reconocer la ubicación espacio-temporal del personaje y su nivel de subjetividad, y permite la evaluación que el espectador hace con base en los valores que representan, provocando reacciones más o menos comprensivas o antipáticas hacia ellos generando una cierta lealtad. Entonces, la lealtad pertenece a la evaluación moral de los personajes que realiza el espectador con base en los dos procesos anteriores, guiados por un sistema de preferencia sobre aquello que se considera deseable o no, y conlleva la comprensión del estado mental del personaje y el contexto de sus acciones, lo que agencia dimensiones afectivas y cognitivas.

Smith aclara que ninguno de los tres procesos implica que el espectador reproduzca los rasgos o experimente los pensamientos o emociones de un personaje (Smith, 2004, 85). El reconocimiento y la alienación solo requieren que el espectador comprenda que estos rasgos y estados mentales conforman al personaje; con la lealtad va más allá de la comprensión, evaluando y respondiendo emocionalmente a los rasgos y emociones de los personajes en el contexto de la situación narrativa. La forma en que se estructura la narración dirige la atención del espectador y acelera o retarda estos procesos, o bien, hace que el espectador los modifique de acuerdo con la información recibida y las revelaciones graduales de la trama.

Para que el espectador pueda cumplir estos procesos, Smith reconoce dos modelos de imaginación: “imaginación central” e “imaginación acentral”, basados en el texto de Richard Wollheim *The Tread of Life* (Smith, 2004, 76). La imaginación central representa los eventos desde el interior, no está limitada a conjeturas físicas o espacio temporales y puede involucrar simulaciones de los valores o estados internos de un personaje; es expresada en la forma “Yo imagino...”, esto es, me imagino saltando de un edificio o sintiéndome asqueado por el olor de huevos podridos. En contraste, la imaginación acentral es expresada en la forma “Yo imagino que...”; al imaginarme que el olor me repugna, no necesito generar tal “imagen” olfatoria. Al imaginar que salto del edificio, no me represento el evento con ninguna de las marcas indexadas de la acción imaginada.

La imaginación central juega un papel muy importante en la experiencia de la ficción, y no se limita a la experiencia basada en un solo personaje; cualquiera que sea la imaginación central que produzca la narrativa está incrustada dentro de una estructura general de imaginación acentral. Smith (2004, 81) establece que:

Mientras la estructura de simpatía es una estructura acentral, entonces, contiene y se basa en la imaginación central. La imaginación central, o lo que los psicólogos llaman empatía, puede descomponerse en series de mecanismos más específicos: simulaciones emocionales, mimetismo motor y afectivo, y reacciones automáticas como la respuesta de sobresalto. Este fenómeno funciona como “mecanismos de comprensión” que alimentan la estructura de simpatía, trabajando con otros procesos cognitivos (percepción, inferencia, procesamiento esquemático) en la construcción de personajes y situaciones narrativas, pero también pueden funcionar como un subsistema en desacuerdo con la estructura de simpatía.

Para complementar su modelo, el autor hace una revisión del concepto de *empatía*. La considera como la adopción en una persona de las emociones y estados mentales de otra. En la teoría psicológica contemporánea se entiende como la habilidad cognitiva de “tomar perspectiva”, de imaginarse estar en la situación del sujeto percibido, o la réplica de las emociones del otro (Smith, 2004, 96). Para Smith, este fenómeno pertenece a las reacciones que tenemos ante los estados de los demás, distintos de la simpatía, ya que no requieren que el perceptor comparta ningún valor, creencia u objetivo con el perceptor. Pues bien, está directamente asociada a la imaginación central. Así como la estructura de simpatía se descompone en procesos más particulares, la empatía o imaginación central se descompone en mecanismos adicionales: la simulación emocional, la imitación motriz y afectiva, y las reacciones involuntarias. Mientras que la primera es voluntaria, las otras dos son involuntarias. En conjunto, estos tres mecanismos comprometen al espectador con el personaje de una forma cualitativamente distinta a como lo hace la estructura de simpatía.

La simulación emocional es cuando al observar a un personaje nos proyectamos con la imaginación en su situación y hacemos hipótesis sobre las emociones, creencias y deseos que está experimentando, diferenciando claramente nuestra posición. Simulamos lo que nos resulta más evidente de acuerdo con los rasgos y estados de los personajes mostrados por la narrativa, a fin de predecir su comportamiento hasta el final de la narración. Es el tipo de información del que depende la estructura de simpatía, y “es de hecho una forma de la empatía, pues en simular un estado de manera intencional, no solo lo reconocemos o lo entendemos, sino que lo imaginamos centralmente” (Smith, 2004, 98).

Para Smith, citando a Paul Ekman, el término *mímesis* no está basado en un acto voluntario de imaginación y simulación, como en el caso de la simulación emocional, sino en un registro casi “perceptivo” y una simulación reflexiva de la emoción de otra persona a través de señales faciales y corporales, una forma de respuesta neuromuscular involuntaria a las formas físicas. En la *mímesis* motora se imitan las reacciones musculares del sujeto observado, es una simulación débil o parcial del movimiento físico. Mediante la expresión de los músculos faciales, el espectador reconoce estados afectivos básicos como el miedo, la tristeza, la alegría, el enojo que, como mecanismo psicológico, le permite poner a prueba el significado del entorno (Smith, 2004, 100).

Este proceso de imitación anticipa mucho del trabajo de simulación emocional e inferencia cognitiva ordinaria, dejando que el contenido específico de la emoción sea puesto a prueba hasta el final del esquema narrativo. No obstante, es importante señalar que este proceso imitativo no desempeña un papel decisivo en la comprensión de la emoción, puesto que “ciertas expresiones son entendidas interculturalmente como expresiones de estados afectivos particulares, y no resulta indispensable imitarlos para reconocerlos” (Smith, 2004, 100).

Para el autor, la relevancia de la *mímesis* afectiva como mecanismo de respuesta a los personajes de ficción no es del todo clara, ya que las películas presentan muchas pistas además de las expresiones faciales y movimientos corporales con las cuales se construye el sentido de la situación narrativa, incluyendo el diálogo y las decisiones de los personajes, por lo que resulta tan solo un indicio que funciona de manera conjunta con otros elementos. Por esta razón, él la llama “*mímesis* afectiva” en

lugar de “mímesis emocional”, lo que implicaría una evaluación más compleja sobre el proceso de construcción de las emociones.

Smith señala que las reacciones automáticas como el brinco que damos por el susto provocado por un ruido agudo o violento son involuntarias. La respuesta es central y no viene de un compromiso con los personajes, como sería en el caso de la simulación emocional, sino que proviene directamente del mundo representado que habita el personaje.

La forma en que se relacionan la estructura de simpatía y los mecanismos de la empatía conforman el modelo de compromiso emocional del espectador de Murray Smith. El autor establece que hay dos diferencias clave entre la estructura de simpatía (imaginación acentral), y aquellas reacciones examinadas bajo el término de la empatía (imaginación central). Ambos fenómenos implican el reconocimiento de la comprensión de la situación narrativa y de los personajes, pero en el caso de las respuestas de simpatía, el espectador reconoce cognitivamente una emoción en el personaje, pero responde con una emoción propia basada en su evaluación del mismo, mientras que en el caso de las respuestas empáticas, el espectador simula o experimenta el mismo afecto o emoción del personaje. Sin embargo, aunque ambos sistemas interactúan entre sí y conforman la comprensión del mundo de ficción en que habitan los personajes, las repuestas empáticas están subordinadas a la estructura de simpatía, pues esta determina, junto con la narración, el desarrollo de los acontecimientos.

El sistema de compromiso emocional que propone Murray Smith resulta sumamente interesante, dado que pone sobre la mesa los distintos procesos simultáneos que realiza el espectador durante la proyección de una película. Y si bien la estructura de simpatía y el fenómeno de empatía pueden actuar en sintonía, también es posible que la empatía coloque al espectador en una posición contraria a lo que le dicta la estructura de simpatía, lo que permite un análisis más profundo sobre la emoción y la forma en que el espectador procesa la información narrativa, pues conlleva respuestas meramente cognitivas, algunas afectivas y cambios relacionados con el personaje y la trama; una propuesta muy distinta a la que promueve la teoría de identificación del espectador.

3. Análisis de la estructura de simpatía en *Las oscuras primaveras*

Las oscuras primaveras (2014) es una película mexicana dirigida por Ernesto Contreras y protagonizada por Irene Azuela, José María Yazpik y Cecilia Suárez.

Pina es una mujer divorciada que vive con su hijo Lorenzo y trabaja como asistente de café en una oficina. Un día, conoce a Igor en el sótano del edificio en el que trabaja, haciéndole una propuesta sexual. Igor la rechaza pues está casado con Flora. Los encuentros cada vez más frecuentes entre Pina e Igor elevan el deseo sexual entre ellos poniendo en riesgo la relación de Pina con su hijo y el matrimonio de Igor. La soledad de Pina y la vida monótona del matrimonio de Igor los llevarán a sacrificar aquello que más quieren por satisfacer su deseo de estar juntos y liberarse momentáneamente de sus vidas monótonas y depresivas.

Las oscuras primaveras puede dividirse en tres amplios movimientos narrativos:

El primer movimiento abarca desde el momento en que Pina e Igor se encuentran por primera vez en el sótano hasta que acuerdan encontrarse en un motel. Aquí, conocemos a los cuatro personajes de la trama, pero estamos alineados con Pina e Igor pues seguimos sus dinámicas diarias y cómo estos encuentros cada vez más frecuentes irrumpen su vida cotidiana. Al mismo tiempo, el primer movimiento establece una estructura moral que cuestiona la lealtad de Pina e Igor, y construye la duda, la hipótesis mimética, sobre si serán capaces de traicionar a sus seres queridos y rendirse al deseo.

El segundo movimiento abarca desde que Igor llega al motel y Pina lo deja plantado, hasta el momento en que Flora y Lorenzo son rechazados por Igor y Pina, respectivamente. Aquí, la estructura de alienación se comparte con Flora y Lorenzo, y aunque Pina e Igor mantienen el centro moral del filme, la estructura moral se fragmenta, pues conocemos las emociones y los afectos de Flora y Lorenzo originados por estas nuevas dinámicas en sus relaciones. Esta fragmentación complica el juicio moral del espectador pues, aunque Pina e Igor luchan por “respetar” las relaciones que mantienen con su familia, su rechazo hacia ellos es cada vez mayor.

Finalmente, en el tercer movimiento, Lorenzo decide llamar a su padre para que lo lleve con él, y Flora, al darse cuenta de que Igor la engaña, toma la fuerza suficiente para abandonarlo. Aquí, la estructura de alienación regresa a Pina e Igor como centro, quienes finalmente pueden concretar su encuentro sexual mientras son abandonados por Lorenzo y Flora.

En el primer momento reconocemos a Pina e Igor como los protagonistas de la historia. Igor es un hombre de unos 40 años, de tez morena, delgado y de cabello oscuro. Siempre viste en negro y rojo en tonos sombríos. Es un hombre serio, cansado, aburrido de su vida monótona con Flora, a quien ya no desea. Pina es una mujer joven de no más de 30 años, de tez blanca, delgada y cabello castaño claro, que con un matrimonio fallido, busca darse otra oportunidad y disfrutar de un espacio personal. Es una mujer tenaz con un fuerte espíritu y un instinto animal, que queda evidenciado por el vestuario en *animal print* que todo el tiempo la acompaña (Figuras 1, 2). Las figuras del reino animal son una constante en la película, y se relacionan directamente con el instinto que orilla a Pina e Igor a estar juntos a pesar de todo.



Figura 1. Las bragas de Pina en *animal print*



Figura 2. El vestido de Pina en *animal print*

En este primer momento, el reconocimiento de los personajes se logra a través del planteamiento de la situación narrativa y la simulación afectiva tanto del hartazgo de las vidas monótonas de Pina e Igor, como del deseo que se despierta entre ellos. La película comienza con el primer encuentro furtivo de los protagonistas, para después, mediante secuencias paralelas, mostrar la vida en pareja de Igor con Flora y la vida cotidiana de Pina al lado de Lorenzo. Queda establecido que la relación entre Pina y Lorenzo es buena, aunque se deja ver el descontento de Pina por el apego de Lorenzo con su padre, y que la relación entre Igor y Flora es de ternura, aunque se vislumbra el aburrimiento en su relación.

La alienación del espectador se da con Pina e Igor mediante el flujo narrativo y el espacio temporal de los personajes. El flujo narrativo se presenta de dos formas distintas: en la primera sigue el espacio temporal de Pina e Igor de forma paralela, es decir, a la par que muestra a Pina y su dinámica como madre soltera, muestra la vida marital de Igor con Flora. La segunda muestra los encuentros entre Pina e Igor durante los cuales se origina la atracción y el deseo entre ellos.

El espacio temporal se construye a partir de planos descriptivos (planos medios y enteros en *two shot*) que muestran el ambiente en el que se desenvuelven los personajes y configuran las relaciones familiares y las dinámicas que existen entre ellos; y primeros planos que ayudan a configurar su subjetividad, pues si bien no presentan una focalización interna ni utilizan el recurso del *point of view* (POV), muestran las reacciones de los personajes mediante primeros planos con una focalización externa que sugiere su estado interior. Mediante este juego de planos se logra el mimetismo motor y afectivo que permite reconocer en sus rostros las emociones de tristeza, enojo, hartazgo, miedo y pasión.

Así, los planos medios muestran la interacción entre personajes, mientras que los primeros planos muestran las reacciones a dicha interacción. Con este manejo de la técnica cinematográfica se alcanza el reconocimiento de los personajes de la estructura de simpatía, y el de simulación emocional del proceso de empatía, pues a partir de estos primeros encuentros del espectador con la historia, se comienza a configurar su emoción.

La escena en que Igor está en el cine con Flora, después de su primer encuentro con Pina, muestra este uso dinámico del lenguaje cinematográfico para comunicar las emociones de los personajes, pues comienza con un plano general de Pina e Igor y mediante un *dolly in* termina en un primer plano sobre este último, exponiendo la crisis que significa para Igor su encuentro con Pina (Figuras 3, 4).



Figura 3. Flora e Igor en el cine

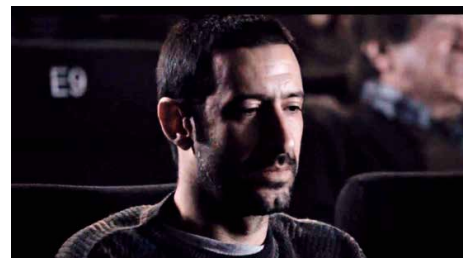


Figura 4. Igor siente culpa por su encuentro

Hasta el momento del encuentro en las escaleras del sótano y su acuerdo para verse en un motel, Pina e Igor han funcionado como la unidad de alienación, colocando al espectador en una posición de complicidad con ellos, pues la narración dividida, omnisciente y focalizada de manera externa en relación con la emoción de los personajes, lo ha dotado de un acceso completo a la narración. Conocemos la vida de Igor, la vida de Pina y que ambos se han encontrado a escondidas sin saber nada el uno sobre el otro. Sin embargo, la simpatía lograda en un inicio por la información filtrada a través de Igor y Pina se cuestionará en el segundo momento, pues la lealtad para con sus familias se pondrá a prueba una vez que descubren que ambos tienen responsabilidades afectivas con alguien más: Igor descubre que Pina tiene un hijo y ella que él es casado.

El segundo momento se desarrolla a través de una serie de secuencias paralelas en donde el conflicto que enfrentan los protagonistas es muy similar, ambos intentan “escapar” de su casa para verse y superar el obstáculo que representan sus afectos. Pina intenta fugarse de Lorenzo para encontrarse con Igor en el motel, pero Lorenzo se da cuenta de la urgencia de su madre por salir a encontrarse con alguien. Mientras Igor la espera en el motel, ella se ve forzada a regresar debido al chantaje emocional de su hijo. En este momento la narración nos empata con Pina y sus emociones que van de la ansiedad al enojo. La escena paralela viene inmediatamente después, cuando es ahora Pina quien espera a Igor en el mismo cuarto de hotel e Igor se encuentra en su casa con Flora de quien no puede escapar. Justo antes de salir de su casa, Igor invita a Flora a dar un paseo, es decir, se arrepiente y termina cenando con Flora. Durante la cena, son interrumpidos por la llamada telefónica de Pina, quien ansiosamente espera a Igor. Flora se percató de que su marido le oculta algo.

Los planos en todas las secuencias son muy similares, planos medios que muestran las interacciones entre los personajes y primeros planos que muestran las reacciones. Sin embargo, en este segundo momento destacan planos en *two shot*, en donde uno de los personajes no es consciente de las reacciones del otro, aspecto que logra comunicar el estado subjetivo del personaje desde una focalización externa, y da al espectador un mayor grado de conocimiento sobre la situación de tensión y frustración que viven los cuatro personajes.

A lo largo del segundo momento, la narración espacio-temporal se mantiene sobre Pina e Igor pero de manera separada, es decir, se encarga de mostrar sus relaciones familiares, pues ellos no vuelven a encontrarse. Aunque la alienación se mantiene la mayor parte del tiempo con Pina e Igor, por momentos se comparte con Flora y Lorenzo (como en la secuencia previamente descrita), lo cual revela dos cosas: las relaciones cada vez más complicadas con sus familiares y las sospechas por parte de Lorenzo y Flora de que están siendo desplazados por otras personas. Aquí se complica la estructura moral, pues esta alienación fragmentada muestra que Lorenzo culpa a su madre por el divorcio por lo que vive enojado con ella, enojo que se agrava cuando ella le habla de la posibilidad de entablar una relación con alguien más. Por su parte, Flora, una mujer aparentemente sumisa y débil está hundida en una relación marital monótona y paupérrima, en donde busca todo el tiempo la aprobación de los demás y la de Igor al dedicarse por completo a él, situaciones que hacen comprender el desamparo que tanto Lorenzo como Flora enfrentan.

La fuerza dramática más poderosa que muestra estas relaciones desgastadas se construye a partir de dos secuencias paralelas que revelan el rechazo y hartazgo de Pina e Igor. Después de haber discutido con Lorenzo sobre lo desordenado que es, mientras está en la escuela, Pina decide tirar todos sus juguetes a la basura, en un acto que refleja su frustración y la necesidad de librarse de él para rehacer su vida. Aquí la alienación compartida con Lorenzo se logra a través de los primeros planos a los rostros de los personajes y al diálogo en voz en *off* que acompaña la secuencia, pues mientras Pina se deshace de sus juguetes, Lorenzo es incapaz de recordar la poesía que debe recitar para el festival, justo la frase “Qué las cadenas nunca más regresarán” (Figuras 5-10).



Figura 5. Pina encuentra el desorden de Lorenzo



Figura 6. Lorenzo recita la poesía



Figura 7. Pina recoge los juguetes de Lorenzo



Figura 8. Lorenzo olvida la poesía



Figura 9. Pina tira los juguetes a la basura



Figura 10. Todos los juguetes de Lorenzo

Por otro lado, Igor decide retirar del banco todos los ahorros de Flora y comprar una fotocopiadora. Al ser entregada en su departamento y darse cuenta de que la compró con sus ahorros, Flora explota en enojo y llanto. Confronta a Igor revelándole sus sospechas de que la engaña con otra mujer y que solo busca provocarla para que lo abandone. Si bien la alienación recae sobre el personaje de Igor, por momentos se comparte con Flora, lo que coloca al espectador como testigo de su tristeza, decepción e inconformidad. Flora es víctima de Igor y Lorenzo de Pina.

La alienación fragmentada mediante una narración omnisciente y una focalización externa sobre las reacciones de los personajes permite una simulación emocional con los cuatro. Con un cambio de textura en la narración, existen más planos cerrados que comunican la emoción de los personajes y planos con gran profundidad de campo que muestran al espectador reacciones de las que los personajes no se percatan, éstas alimentan el proceso de empatía pues sin interrumpir el flujo narrativo de la diégesis, colocan al espectador en la mimesis afectiva, lo que complica la estructura moral de la película: en el primer momento Pina e Igor son dos personas amorosas con su familia, pero al verse atraídos apasionadamente, en el segundo momento comienzan a mostrar sus frustraciones, y si bien Lorenzo y Flora resultan antipáticos, aquí es imposible no simpatizar con ellos, pues están siendo abandonados al ser considerados una carga, lo que inclina la balanza moral a su favor. Después de fracasar en el intento por verse, Pina e Igor sufren su vida monótona, aburrida y demandante de los suyos, y a pesar de intentar recuperar sus afectos, su frustración solo crece y crece desgastando cada vez más sus relaciones familiares.

El tercer momento narra la pérdida de los afectos y el encuentro final entre Pina e Igor. La alienación regresa exclusivamente a ellos, quienes llegan a su máximo punto de frustración. Nuevamente la estructura narrativa se vale de dos secuencias paralelas cuya temática es muy similar. En la primera, Pina se vuelve violenta con Lorenzo cuando él se niega a comer completo un plato de *hotcakes* que le ha preparado, Pina explota y lo obliga a comérselos. Por su parte, Igor lleva a cenar y a bailar a Flora para reconciliarse con ella, al regresar a casa, ella intenta tener relaciones sexuales con él, pero la rechaza. Este rechazo es el que lleva a Lorenzo y a Flora a tomar la decisión de abandonarlos, pues las relaciones filiales se han roto por completo. La otra secuencia paralela es unificada por el tema del abandono. Como un acto mediante el cual Pina busca el perdón de Lorenzo, le cose el traje de león que necesita para el festival de primavera, cuando Pina se lo enseña, Lorenzo le confiesa que le ha hablado a su padre para que lo lleve un tiempo a vivir con él. De igual forma, Flora le confiesa a su vecina, María, que ha decidido abandonar a Igor debido al dinero, ocultando el tema del engaño, la causa principal del abandono.

En este momento de la narración ya queda establecido lo infelices que son los cuatro personajes, y aunque la alienación se mantiene principalmente con los protagonistas, permite compartir la liberación de los cuatro. De igual forma, la oposición moral conseguida en el segundo movimiento

cambia, pues se logra empatizar con todos ellos mediante el uso recurrente de primeros planos que muestran las expresiones de sus rostros. La narración logra esto mediante la simulación emocional en la que cada uno consigue lo que quería. Lorenzo se aleja de su madre y se va a vivir con su padre. Pina es al fin libre de la carga que significaba para ella el cuidar de Lorenzo, y puede, por fin, hacer lo que quiera con su vida; Flora al fin se empodera, cosa que no hace en toda la película, y toma la fuerza suficiente para abandonar a Igor, lo que la coloca en una posición fuertemente empática con el espectador. Igor, finalmente se decide a seguir sus instintos y encontrarse con Pina.

Algunas de las consecuencias de estas complicaciones en los patrones de alienación y lealtad de la estructura de simpatía a lo largo de toda la película son manifestadas en la escena climática del encuentro entre Pina e Igor (Figuras 11-14). Pina se encuentra desnuda fumando un cigarro en su departamento, cuando llega a la cocina mira fijamente a la cámara en un rompimiento aparente de la cuarta pared y una apelación directa al espectador que ha sido testigo en secreto de su romance. Esto es un truco técnico, pues después de un montaje en paralelo, queda evidenciado que a quien mira es a Igor, quien ha llegado a su casa para culminar su encuentro sexual, un falso POV.

La narración espacio-temporal se fragmenta en tres momentos simultáneos que cuentan el desenlace de cada uno de los personajes. Lorenzo viaja en carretera con su padre, ausentándose del festival de primavera de su escuela, Flora hace maletas y al intentar bajar por la escalera la fotocopiadora que Igor compró con sus ahorros, muere accidentalmente aplastada. Esto sucede mientras Pina e Igor culminan su encuentro sexual. Un encuentro narrado en planos abiertos y primeros planos que muestran la liberación de toda la tensión sexual construida a lo largo de toda la narración. La alienación sigue con los protagonistas, el conflicto recae en ellos, y mediante la mimesis motriz y la simulación emocional colocan al espectador en una posición de lealtad hacia ellos, mas no de simpatía por el resultado de sus actos. Al final, Pina e Igor reposan juntos con los primeros rayos de sol, mientras ignoran que Flora ha muerto y Lorenzo puede no volver jamás.



Figura 11. Pina mira a Igor llegar



Figura 12. Flora sale de su departamento



Figura 13. Lorenzo viaja con su padre en carretera



Figura 14. Pina e Igor culminan su encuentro

4. Conclusión

La “estructura de simpatía” en *Las oscuras primaveras* permite hacer un análisis de las funciones cognitivas que el lenguaje cinematográfico del filme suscita en el espectador. Tanto las etapas que lo conforman (reconocimiento, alienación y lealtad promovidos por los procesos de la imaginación acentral) como los elementos de un proceso de empatía (simulación emocional, mimesis motriz y afectiva y las reacciones automáticas) ayudan a descifrar la construcción discursiva del filme y el juicio moral que dicho discurso orienta.

Lo que resulta interesante del proceso de análisis llevado a cabo es que muestra que la película no presenta una estructura maniquea entre el bueno y el malo, como sucede en la estructura básica del melodrama, y si bien replica los lugares socialmente aceptados asignados a la mujer como el de madre y esposa, los cuestiona. Este cuestionamiento se da por la forma en que la estructura de simpatía construye la alienación y lealtad con los cuatro personajes al verse confrontados con sus afectos en cada momento de la película.

En el primer momento, la estructura moral está cimentada en la empatía por dos personajes que intentan hacer lo mejor que pueden por sus familias: Pina, una madre responsable con su hijo pero que sufre su confrontación constante, pues la culpa del fracaso de su matrimonio; y un hombre casado, Igor, que aun atrapado en la monotonía y lasitud de su mujer, intenta cumplir el compromiso que adquirió con ella. El encuentro prohibido entre ellos cambia la estructura moral en el segundo movimiento, pues cuestiona si serán capaces de cumplir sus obligaciones socialmente adquiridas a pesar de ellos mismos y sus deseos. Expone sus problemáticas emocionales y los recursos con los que cuentan para afrontarlas, evidenciando que han llegado a un límite en el que necesitan cambiar su vida para liberarse de la pesada carga que cada uno lleva sobre su espalda. El tercer movimiento ofrece una especie de redención para cada uno, en el que más que encontrarla en ajustarse al esquema socialmente establecido para el rol que deben cumplir, les permite decidir bajo sus propios criterios confrontándolos con las decisiones últimas de sus actos.

En *Las oscuras primaveras* resulta fácil moverse de la simpatía a la antipatía por los personajes en

varios momentos, sin embargo, la empatía que genera la dinámica de las relaciones y la forma en que son presentadas es constante en el espectador. Para comprender este efecto, es importante, como Murray Smith lo señala, distinguir alienación de lealtad, y cómo ambos sistemas interactúan a lo largo de la estructura de simpatía. Hemos sido alienados con Pina e Igor desde el principio de la película, patrón reforzado por el esquema de empatía que provocan los planos y movimientos de cámara, así como la primera estructura moral que nos lleva a identificarnos con ellos. En el segundo momento, la alienación se comparte con Flora y Lorenzo, lo que conlleva una dualidad de la estructura moral, pues compartimos ahora también la mirada de Lorenzo y Flora sobre los acontecimientos, lo que aleja al espectador de la lealtad única sobre los protagonistas. Sin embargo, en el tercer momento, se intensifica la alienación con Igor y Pina, lo que obliga a que la lealtad se incline a favor del encuentro entre estos dos personajes. No obstante, la narrativa ejerce un juicio moral y la lealtad puede verse dividida, pues podemos comprender la necesidad de huir de Lorenzo y Flora, pero a su vez el deseo de Pina e Igor por concretar su encuentro. Y si bien se puede perder la simpatía con cualquiera de ellos, la empatía se mantiene uniforme, lo que obliga al espectador a reflexionar sobre los roles de género y el lugar desde el que se juzga el comportamiento de los amantes en una sociedad heteronormativa.

Así, *Las oscuras primaveras* coloca en un dilema moral al espectador, lo que resulta interesante al tratarse de una película del género de melodrama. El conflicto interno de los personajes es complejo, pues muestra diversas vertientes sobre el tema de los afectos en personajes humanos susceptibles de errores y aciertos en la búsqueda de su felicidad. Considero que si algo logra la película es que mediante esta disonancia emotivo-cognitiva logra poner sobre la mesa el discurso de los roles de género a fin de cuestionar los imaginarios sobre el amor que inundan nuestras pantallas y las normas socialmente aceptadas sobre la idea que se ha configurado sobre las relaciones amorosas y el papel que cada parte debe desempeñar en ellas.

Bibliografía

- Fernández, M. (2011). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*, 1-14. https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/39_esp.pdf
- Monasterio, A. (2015). La ciencia cognitiva del cine: la experiencia cinematográfica explicada, *Mito. Revista Cultural*, 26, s/n. <http://revistamito.com/la-ciencia-cognitiva-del-cine-la-experiencia-cinematografica-explicada/>
- Plantinga, C., & Smith, G. (1999). *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, USA: The Johns Hopkins University Press.
- Rushton, R., & Bettinson, G. (2010). *What is Film Theory. An Introduction to Contemporary Debates*. United Kingdom: McGraw Hill.
- Smith, M. (2004). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and Cinema*. United Kingdom: Clarendon Press Oxford.

Filmografía

Las oscuras primaveras (Ernesto Contreras, 2014). Director de Fotografía: Tonatiuh Martínez Valdéz.

Las figuras proporcionadas pertenecen al filme *Las oscuras primaveras*, y dado que el presente artículo es con fines de investigación, se hace uso del “derecho de cita” para su análisis de acuerdo con el artículo 32 del TRLPI.

Reseña Curricular

Ilia Espinosa es investigadora, productora audiovisual y docente. Realizó la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), y la maestría en Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en el área de estudios de cine, desarrollando temas de investigación sobre cine, política, y representación. Actualmente cursa el Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura (UDLAP) con una investigación centrada en la interrelación entre el cine y las ciencias cognitivas.



Imagen: Tatiana Vásquez.



Imagen: Pedro Matovelle.

Fisonomía, identidad y alteridad. Hacia una mirada intercultural en *Manta Ray*.

Physiognomy, identity and otherness. Towards an intercultural gaze at *Manta Ray*.

Resumen:

El propósito de este ensayo es analizar tres secuencias de *Manta Ray* en las que hay un tratamiento fílmico del rostro de los protagonistas que es consistente y que puede relacionarse con el concepto de fisonomía de Béla Balázs, así como con la noción de ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas. Este entramado teórico contribuirá a reconocer el significado implícito del filme en relación con su contexto y, sobre todo, la forma en que el cineasta Phuttiphong Aroonpheng interpretó el problema antropológico del encuentro entre identidad y alteridad más allá del argumento del filme. La descripción de la dialéctica formal, la síntesis del relato y los conceptos sugeridos permitirán entender por qué el abordaje del rostro constituye un motivo fílmico que representa la fisonomía humana como fundamento de una posible mirada intercultural.

Palabras clave:

Ética de la alteridad; forma fílmica; microdramática; micromímica; rostro fílmico; significado implícito.

Sumario.

1. Introducción. 2. Una cuestión formal: dialécticas visuales y fisonomía. 3. El asunto narrado: ¿un intercambio de roles? 4. La analogía visual como dialéctica esencial y como microdramática del rostro. 5. La cuestión del rostro y la mirada intercultural. 6. Reflexión final: dos rostros humanos.

Como citar: Martínez Martínez, R. (2021) Fisonomía, identidad y alteridad. Hacia una mirada intercultural en *Manta Ray*. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 153-171.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/702>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a8

Abstract:

The purpose of this essay is to analyze three *Manta Ray* sequences in which there is a filmic treatment of the protagonists' faces that is consistent and that can be related to the concept of physiognomy of Béla Balázs, as well as to the Emmanuel Levinas notion of ethics of otherness. This theoretical framework will help to recognize the implicit meaning of the film in relation to its context and, above all, the way in which filmmaker Phuttiphong Aroonpheng interpreted the anthropological problem of the encounter between identity and otherness beyond the film's plot. Description of the formal dialectics, narrative's synthesis and suggested concepts will allow to understand why the approach to the face constitutes a filmic motif that represents the human physiognomy as the foundation of a possible intercultural gaze.

Keywords:

Ethics of otherness; film face; film form; microdrama; micromimicry; implicit meaning.

Rodrigo Martínez Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Cuajimalpa

Ciudad de México, México

rmartinezm@cuauam.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0322-3368>

Enviado: 08/09/2020

Aceptado: 29/09/2020

Publicado: 15/01/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

Al menos cuatrocientos mil musulmanes de la etnia rohinyá migraron hacia Bangladesh luego de que sus viviendas en Myanmar (Birmania) fueron asediadas por el ejército en agosto de 2017. Un mes después, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas, Zeid Ra'ad al Hussein, calificó el hecho como un intento de "limpieza étnica" cuyo objetivo era desplazar a la minoría afectada para que no pudiera regresar (*The New York Times*, septiembre 12). Estos ataques se originaron en el conflicto territorial, religioso y étnico sostenido durante varios años por musulmanes y budistas en el estado de Rajine, y que derivaron en agresiones recíprocas. En 2012, los enfrentamientos provocaron el asesinato de 650 mil rohinyá, la desaparición de mil 200 y el desplazamiento de 80 mil en una nación que no los consideraba como ciudadanos (Cerde, 2015).

El cineasta Phuttiphong Aroonpheng (Bangkok, 1976) abordó indirectamente el tema de los desplazados en su primer largometraje: *Manta Ray, los espíritus ausentes (Kraben rahu)* muestra la relación de un pescador con un desconocido a quien rescató mientras desfallecía por una herida en el pecho entre los manglares del río Moei. Esta región ribereña es una de las fronteras naturales entre Birmania y Bangladesh. El asunto se desenvuelve sin referentes explícitos a la localidad o al origen de los personajes. El relato no ofrece suficientes informantes ni dispone de una temporalidad definida. El contexto es implícito. La única mención de la minoría étnica más afectada por la violencia de la década reciente es la dedicatoria añadida a los créditos: "For the Rohingyas".

En términos de teoría cinematográfica, *Manta Ray* no presenta el *significado referencial* del asunto ya que éste solamente es discernible para las audiencias que identifican la situación histórico-social referida. Su abordaje del contexto corresponde con su *significado implícito*. Estas categorías permiten establecer una distinción entre el referente representado y el significado añadido por la representación. Para David Bordwell y Kristin Thompson (2015), el significado referencial es semejante a un contenido aludido pues las entidades referidas tienen existencia y relevancia propia porque son cosas o lugares conocidos. En cambio, los significados implícitos son aquellas ideas sugeridas por el sistema formal del filme. Éste resulta más asequible para un público amplio ya que implica el uso de los recursos de la expresión cinematográfica para sostener una consideración sobre un contexto sin necesidad de mostrarlo directamente.

El encuentro entre el pescador y el extraño presenta un hecho cotidiano dentro del fenómeno migratorio de cualquier geografía humana. En *Manta Ray* este referente está representado mediante un tratamiento minimalista de la imagen en los segmentos que construyen la relación entre los protagonistas. Ello da lugar a una interacción particular entre el asunto narrado y la manera de encuadrar los rostros. Se trata de una dialéctica que sobresale en la totalidad de la forma a través de la elaboración sucesiva de una analogía visual dada por la composición de encuadres que llama la atención del espectador sobre una misma situación para personajes diferentes: el pescador y el sobreviviente.

Si bien el concepto de atención fue abordado por la teoría formal del cine, especialmente en la obra de Rudolf Arnheim, su interés para este trabajo se debe a su utilidad metodológica antes que a su trasfondo teórico. Como se verá en el análisis, una particularidad de *Manta Ray* es que presenta tres segmentos que acentúan una misma disposición de los protagonistas en el encuadre de un modo que evidencia sus paralelismos para dirigir la mirada de la audiencia. Dichas secuencias se encuentran distribuidas en distintos momentos. Esta estrategia visual va más allá del asunto narrado y de la captación de atención pues aborda directamente una cuestión de la cultura del cine: el rostro como fisonomía.

Además de que el rostro constituye uno de los materiales fílmicos abordados por las primeras teorías formales del cine, la dialéctica visual de esta coproducción internacional revela que se trata de una representación que trasciende el contexto interpretado para aproximarse a lo que puede denominarse como una *mirada intercultural*. El rostro está planteado como identidad y como alteridad. Esta premisa recupera el tema antropológico del encuentro con el otro y lo desenvuelve cinematográficamente en un significado implícito: la posibilidad de una persona de convertirse en otra que alude al hecho de que un individuo puede estar en la situación de otro y viceversa. Allí subyace la mirada intercultural. El yo se define frente al otro, pero también puede constituir *un otro* para *un yo* distinto. La identidad puede devenir alteridad.

De acuerdo con la conjetura anterior, la identidad y la alteridad dependen de las condiciones dadas en la relación entre el yo y el otro. Esto significa que la articulación de la identidad coexiste en un nexo de complementariedad con la alteridad. Este aspecto del proceso identitario remite a una noción que subyace en el concepto de interculturalidad propuesto por Catherine Walsh: la relacionalidad. Aunque esta categoría está orientada a un enfoque educativo, resulta pertinente porque convoca a una aproximación diversa, recíproca y proporcional a las experiencias, los conocimientos y las cosmovisiones de seres y culturas distintos. Este ideal fundamenta la interculturalidad ya que el eje de esta posibilidad reside en un vínculo complejo que se basa en acuerdos e intercambios cuyo propósito es construir una "interrelación equitativa *entre* pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes" que reconozca las asimetrías entre las personas y que procure espacios para su encuentro (Walsh, 2005, 45).

Aquí hay dos aspectos de interés para el estudio del cine contemporáneo. En primer lugar, el rostro como un motivo fílmico en sí mismo y, sobre todo, como un ejemplo de la vigencia de uno de los materiales esenciales de la expresión cinematográfica que fue un legado del cine mudo o silente; es decir, el periodo que privilegió la mímica, la composición visual, el montaje, los intertítulos y ciertos temas, objetos o tonos que se adaptaban a un medio sin sonido (Aumont & Marie, 2016). En segunda instancia, interesa el rostro en el encuadre y la secuencia como un intercambio de miradas que recrea el problema antropológico sobre la dificultad de entablar una comunicación recíproca, entendida como una interrelación compleja que manifiesta la interculturalidad, en la confrontación del yo con el otro. La representación de esta cuestión ética convoca a articular bagajes teóricos del cine y de la

filosofía pues el concepto fílmico de fisonomía puede complementarse con la noción de identidad y con la ética de la alteridad para comprender el alcance de la mirada como posibilidad intercultural.

El propósito de este ensayo es describir una de las dialécticas visuales predominantes en *Manta Ray* para mostrar que ésta implementa un tratamiento cinematográfico de los rostros que puede relacionarse teóricamente con el concepto de fisonomía de Béla Balázs y con el problema de la ética de la alteridad en el pensamiento de Emmanuel Levinas con el fin de comprender la mirada intercultural. Si en los trabajos del filósofo lituano el *cara a cara* con el otro implica inicialmente un dilema ético, para Phuttiiphong Aroonpheng parece tratarse también de una disyuntiva al asumir que el extraño puede ser idéntico a uno mismo porque comparte una situación. Es posible partir del supuesto de que *Manta Ray* plasma la idea de que la comprensión del otro es la única vía de integrarlo a una comunidad y, al mismo tiempo, de integrarse, sin que ello implique la pérdida de lo que cada uno es. En consecuencia, es posible mirar, cinematográficamente, desde el punto de vista de la identidad o de la alteridad.

Para caracterizar esta significación implícita es necesario abordar el rostro como un motivo explícito en el desarrollo visual del filme a partir de la noción de fisonomía de Béla Balázs. Este trabajo partirá de una exposición del enfoque de análisis y del asunto narrado para dar lugar a la descripción de la dialéctica visual que permite aislar el tratamiento formal de las caras de los personajes que tiene lugar en la instancia formal que se denomina *mirada* en el cine.

2. Una cuestión formal: dialécticas visuales y fisonomía

El planteamiento aquí expuesto es pertinente en el marco del análisis formal del cine antes que en el estudio de estructuras narrativas. Lo anterior no significa que las configuraciones audiovisuales carezcan de relación con el relato. Para la perspectiva formal, las herramientas narratológicas tienen menor jerarquía frente a las interacciones que es posible reconocer en el uso sistemático de componentes cinematográficos. El método aquí propuesto pretende constituir una descripción de las implicaciones formales de una dialéctica visual específica. En este caso, el aspecto a observar es la disposición del rostro en un conjunto análogo de secuencias en las que únicamente participan los protagonistas.

La dialéctica visual se refiere a una pauta estilística que dispone de continuidad en la progresión de una película. No se refiere a una implementación técnica. Es el establecimiento de un patrón de estilo. El estudio formal no describe guiones técnicos. Más bien, revela el papel formativo de los componentes fílmicos. El término de dialéctica tiene un carácter operativo, en el sentido que le dio Noël Burch (2008), pues se refiere a una *figura formal* y reconocible porque articula elementos de una película. Esta categoría analítica parte de la premisa de que la configuración audiovisual orienta al observador para que sitúe su atención en ciertos contenidos. En el trabajo del analista, la dialéctica permite identificar y jerarquizar los *motivos* desarrollados por una película. Esto sucede con los rostros en el primer plano en distintos momentos de *Manta Ray*.

En su trabajo de 1924, Béla Balázs se refirió al primer plano como “la condición técnica del arte de la mímica” (2013, 56). Para él, esta instancia es un recurso para mostrar detalles aislados al mismo tiempo que una dialéctica específicamente cinematográfica que consiste en desenvolver los rostros como procesos dramáticos. Este procedimiento no se reduce a una opción técnica ya que una progresión de primeros planos de un rostro da lugar a lo que Balázs denominó *microfisonomía*. El término explica el desenvolvimiento de una situación dramática a través del asilamiento de rostros o detalles en la duración de un mismo plano (micromímica) o en la consecución de los planos de una secuencia (microdramática).

Estos términos remiten al proyecto teórico de Balázs. Su objetivo fue comprender cuáles eran los métodos distintivos del cine por los que se convirtió en un medio expresivo con un lenguaje propio. Balázs enlistó una serie de temas idóneamente cinematográficos debido a que eran compatibles con los recursos del cine. Los paisajes, los niños, los animales, los deportes, así como el movimiento y las entidades sobrenaturales conformaban una serie de motivos prominentemente filmicos entre los que el caso paradigmático fue el rostro. El motivo del rostro, o del gesto visible, contó con una derivación conceptual en la noción de fisonomía que tuvo un valor nuclear en el desarrollo de esta teoría.

Balázs identificó un motivo que desarrollaría una unidad duradera con la forma cinematográfica debido a que su tratamiento fue convencionalizado a través del primer plano: el rostro se convirtió en un elemento inherente a la cultura visual del cine en todas sus épocas porque es el material básico de la mímica. Por otro lado, la noción de fisonomía que el húngaro recuperó de un ensayo de Johann Wolfgang von Goethe (“Aportes a los Fragmentos fisiognómicos de Lavater”) permitió fundamentar una tesis antropológica sobre la capacidad del cine para mostrar el rostro de las cosas al asignar estados anímicos a todo aquello que su imagen vuelve visible. Aquí subyace la premisa de que el individuo y el entorno se condicionan mutuamente ya que la persona actúa sobre su entorno del mismo modo que éste sobre ella (Balázs, 2013, 45). El cine construye imágenes antropomórficas. Traslada las expresividades gestuales y corporales al espacio y a las cosas.

Al desglosar los métodos del cine, Balázs señaló que la cámara actúa sobre el entorno especialmente a través de los primeros planos. Allí sustentó la afirmación de que el gesto visible constituye el “material esencial” del lenguaje cinematográfico (1978, 35). Es la base de la mímica. Esta teoría se originó en el periodo del cine silente, pero su autor le dio seguimiento hasta la irrupción del sonoro porque era compatible con su tesis amplia sobre el significado de las cosas visibles. Para el guionista de cine, un rasgo decisivo de este medio fue la recuperación de la cultura visual (“el hombre visible”, decía) en su contraste con la cultura conceptual (la palabra). Por ello, la sonorización, el color y otros componentes posteriores no menoscabaron el papel de la fisonomía como contenido significativo.

La fisonomía es una posibilidad artística que depende del uso de las distintas opciones expresivas dadas por la mímica. Al mismo tiempo, es un problema antropológico pues se trata de un elemento motivador de procesos de identificación. Un rostro es un material artístico en sí mismo y, también, es

un contenido humano con mayor alcance. Una cara da lugar a una “*identificación anímica* que permite al espectador identificarse no sólo con los personajes, sino también con su situación” (Balázs, 1978, 70). El cine tiende a formar realidades humanizadas porque incorpora emociones a los cuerpos, los gestos, los espacios o las cosas en un proceso de “*subjetivización arbitraria*”. Las situaciones derivadas de estos mecanismos antropomórficos actúan tanto en el nivel dramático como en el psicológico y el representacional.

En el ámbito del cine contemporáneo, que suele caracterizarse por estilos que apelan a la duración de la imagen y a la emoción como elementos heredadas del llamado cine moderno (Martin, 2008), este bagaje conceptual puede relacionarse con aspectos propios del análisis formal como la disposición del encuadre, las articulaciones del montaje y la construcción de la mirada en el establecimiento de dialécticas visuales que brindan especificidad a la visualidad de una película. Esto puede resultar muy fructífero al observar el caso de un filme como *Manta Ray* ya que su anécdota es una base que posibilita la construcción de una mirada orientada a revelar un intercambio de puntos de vista.

3. El asunto narrado: ¿un intercambio de roles?

Manta Ray desarrolla dos relatos. Uno de ellos opera como marco y recrea las andanzas de un hombre armado en un manglar. Aparentemente es un militar. El otro está desarrollado ampliamente y se ocupa de la relación entre el pescador de la localidad y un hombre desconocido al que ha rescatado. El montaje intercala ambos asuntos sin establecer una relación explícita más allá de los espacios y motivos. El primer relato aporta la introducción del filme y anticipa la última secuencia. Los segmentos de la primera anécdota son escasos, pero su montaje les asigna cierta jerarquía. Se puede decir que es un hecho que ocurre primero. Después da paso a la anécdota amplia. Finalmente, el soldado reaparece de un modo que anticipa la secuencia final.

En la primera anécdota, el paisaje es el mismo en que los habitantes de la localidad suelen encontrarse con cadáveres enterrados o piedras de colores brillantes. De alguna manera, las imágenes de este segmento sirven para presentar al personaje y al manglar. Además, las escenas de dicho sitio también aportan una dimensión fantástica o, al menos, una atmósfera irreal a través de dos motivos visuales relacionados. El cuerpo del soldado está cubierto por una serie de luces multicolor. En el lugar donde él merodea piedras de colores brillantes emergen del fondo de la tierra y flotan tal y como lo sostiene la creencia de los pobladores de la localidad.

El segundo relato sugiere un gradual intercambio de roles entre los protagonistas. El hombre herido nunca habla. Por ello, el pescador lo nombra Thongchai en alusión a un cantante popular. Durante su reposo, el extranjero recibe alimentos y curaciones. Una vez que sana, su anfitrión comienza a instruirlo en la pesca y a mostrarle sus actividades cotidianas. El pescador llega a sentir la confianza suficiente para revelar episodios de su vida. Narra la manera en que su esposa, llamada Sanjai, se fue con un soldado.

Poco tiempo después de la sanación de Thongchai, cuando ya se ha adaptado a las labores diarias, el pescador desaparece. El incidente coincide con el regreso de Sanjai. Inicia una convivencia entre el extraño y la mujer que torna en intimidad. En poco tiempo, Thongchai llega a usar la ropa y hasta un corte y color de cabello similares al del hombre, ahora ausente, que lo rescató. Con ello, el relato vuelve a incorporar elementos aparentemente inexplicables, próximos al género fantástico, que sugieren un posible intercambio de roles conforme uno de los personajes conoce las costumbres del otro.

Manta Ray no aporta acciones rotundas que conecten los dos relatos. Las relaciones espaciales son explícitas pues el manglar es un ambiente común a todos los personajes. No obstante, la dimensión temporal es incierta. A lo sumo, la confesión del pescador presupone que el hombre armado del manglar pudo ser el soldado con quien Sanjai huyó. También, ese personaje pudo ser el responsable de la herida que presentaba Thongchai en el momento del rescate. La desaparición del pescador no es aclarada. Incluso, él dispara un arma cuando reaparece. Más aún, entre los pescadores hay uno que aparentemente se dedica a capturar personas ajenas a la localidad.

Dado que no existen planos que reúnan a los cuatro personajes, su conexión se remite al espacio y a los objetos: una serie de luces de discoteca que incluye un reflector en forma de esfera y las piedras brillantes que hay bajo la superficie. Sabemos que el juego de luces es similar porque emite un sonido parecido al de las luminarias que porta el soldado (Figura 1). Las rocas son reconocibles porque reflejan la misma gama de colores cuando brotan de la tierra y cada vez que el pescador las desentierra y las arroja al río para atraer a las mantarrayas.



Figura 1. Luces de discoteca.

Como instancia formal, el retorno de Sanjai introduce paralelismos. Al igual que el pescador antes de su desaparición, Thongchai y la mujer padecen un malestar físico que les provoca vómito. En las secuencias finales, un plano muestra a Sanjai caminando hacia el fondo del pasillo de un navío militar. El plano muestra a la mujer de espaldas a la cámara. Un encuadre parecido visibiliza el recorrido del pescador por un pasillo en una construcción. Estos paralelismos acentúan la incertidumbre sobre la temporalidad del filme y sobre la identidad de los personajes (Figura 2). Son significativos porque develan que la analogía funciona como un principio de la forma minimalista del filme.



Figura 2. La incertidumbre sobre la temporalidad del filme y sobre la identidad de los personajes

En contraste con estas analogías visuales, la resolución de las anécdotas no es similar. El seguimiento del militar no tiene una conclusión. Parece que su andar por el manglar nunca culmina porque las dos secuencias que lo muestran tienen planos de mayor duración que los del relato del pescador. El segundo relato sí tiene una definición: el pescador vuelve a casa y Thongchai se marcha. Aquí subyace un nuevo paralelismo de orden narrativo y visual ya que el pescador vuelve herido y su cabello luce de manera análoga al del primer Thongchai, moribundo en el manglar. Por último, el retorno del pescador lleva la desaparición del extraño en el agua.

Este cierre aporta información relevante para discernir los elementos genéricos de *Manta Ray*. El segundo relato aclara que los protagonistas no participaron en una transformación mutua, pero el montaje tiene un papel sugestivo que hace pensar en que ambos son equivalentes a dos mantarrayas. Su amistad no constituye la irrupción de un elemento extraño como apunta la convención de lo fantástico.

En cambio, la conclusión del filme alude implícitamente a una situación irreal que suscita un efecto antropomórfico. Hay al menos dos secuencias de la relación entre el pescador y el extraño donde ambos esperan la llegada de las mantarrayas, pero éstas no son visibles hasta el momento en que los protagonistas dejan de aparecer en el campo visual. El penúltimo plano acude a un ángulo picado que muestra a Thongchai mientras camina lentamente hacia el río para sumergirse y desaparecer. Luego de un corte, un encuadre amplio introduce a dos mantarrayas nadando conjuntamente.

4. La analogía visual como dialéctica esencial y como microdramática del rostro

Las anécdotas narradas están articuladas tanto por paralelismos visuales como por acciones análogas. Esta lógica de la similitud dispone de una dialéctica visual que posee mayor jerarquía que los paralelismos de la narración porque implica dos dimensiones de la forma: los personajes protagónicos y el intercambio sucesivo de puntos de vista. En tres momentos diferentes de la convivencia, hay una construcción similar del encuadre y de la secuencia. A pesar de que las escenas suceden en momentos diferentes, la composición de sus encuadres es prácticamente idéntica. Los tres segmentos presentan una solución de montaje similar.

La introducción de esta dialéctica ocurre cuando los protagonistas bailan en la casa del pescador bajo los destellos de las lucecillas que el anfitrión ha colocado para escuchar música. La segunda escena es un paseo nocturno donde ambos suben a una rueda de la fortuna en una feria. Finalmente, el tercer caso ocurre durante un ejercicio de respiración bajo el agua. En todas las escenas hay un encuadre simétrico que sitúa el rostro de cada uno de los personajes al centro de la imagen de modo que parece mirar al espectador. Cada corte de la secuencia sustituye una fisonomía por la otra, pero ambas prevalecen en la misma posición durante la secuencia.

Esta dialéctica constituye una analogía visual y da lugar a un patrón estilístico que permite afirmar que la interacción entre ambos personajes constituye un solo motivo fílmico. Esto alude a la idea visualmente constituida de que los dos rostros son una especie de unidad. Aquí es útil recurrir a las nociones de *micromímica* y *microdramática* para aportar una descripción. Cuando la cámara aísla los rostros de Thongchai y del pescador, muestra la gestualidad de cada uno de manera autónoma (Figura 3). Cada fisonomía constituye un ser aparte; una individualidad. La imagen desarrolla la micromímica porque la cámara sitúa la atención en la expresividad de un único rostro en la duración del plano.

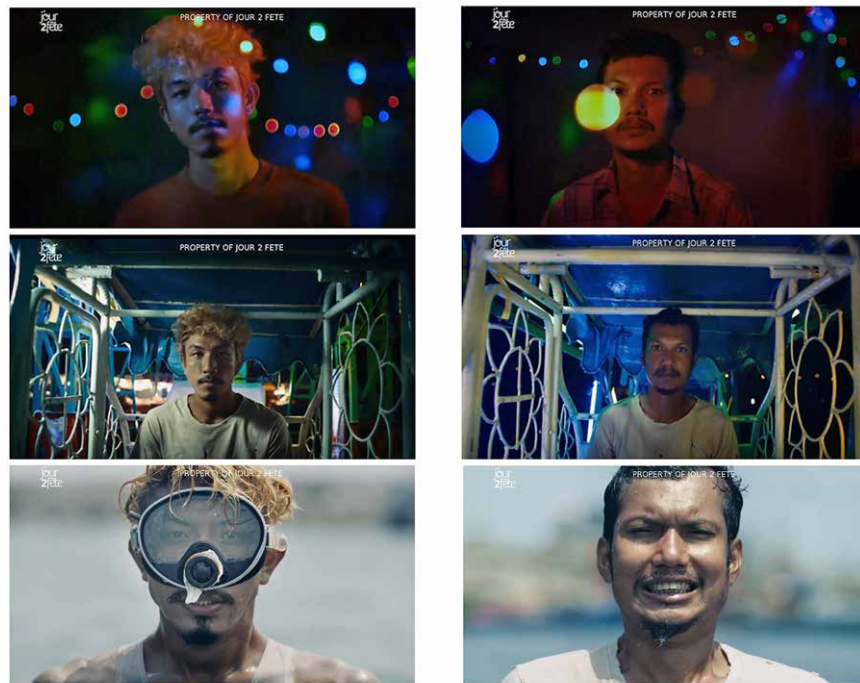


Figura 3. Los rostros de Thongchai y del pescador

La manera de presentar las fisonomías de los personajes constituye un ejercicio de interpretación visual que evoca la conceptualización de la mímica como lenguaje. Es el gesto visible como materia elemental de la expresión cinematográfica. Thongchai es un motivo visual que evoca el cine silente. Es un personaje casi mudo que instituye un gesto expresivo originario. Una vez que se relaciona con la gestualidad del pescador irrumpe un microdramatismo que intercala el silencio y la palabra. La asociación de sus gestualidades los reúne a través de la mirada más allá de que la narración los lleva a un intercambio de puntos de vista que es más patente cuando el pescador desaparece.

La alternancia de planos mediante el montaje paralelo articula una microdramática que permite apreciar las semejanzas gestuales entre dos personas distintas. Antes que un intercambio de roles, esta dialéctica revela similitudes entre las dos caras. La cámara mira a ambos personajes como seres análogos. Las dos primeras secuencias no plantean una serie alterna convencional de planos campo-contracampo, sino que pretenden colocar a los personajes en una situación parecida, casi idéntica. En el segmento de la feria, el pescador invita a su anfitrión a cerrar los ojos si siente miedo de las alturas (Figura 4). A pesar de ello, la escena no recrea un diálogo porque no sigue la convención del campo-contracampo.



Figura 4. El pescador invita a su anfitrión a cerrar los ojos.

Jacques Aumont y Michel Marie (2006, 51) definen *contracampo* como “una figura de *découpage* que supone una alternancia con un primer plano llamado «campo». El punto de vista adoptado en el contracampo es inverso al adoptado en el plano precedente, y la figura formada de los dos planos sucesivos se llama «campo-contracampo». La secuencia referida no coloca las caras de los personajes en una alternancia inversa del encuadre ni en una posición corporal por la que dirijan la mirada en direcciones también inversas. Podría decirse que las secuencias transcurren en el mismo campo porque no hay un cambio de eje.

La función de la composición de estos planos consiste en que aísla los dos rostros para unificarlos en una misma situación corporal (escena del baile) o gestual (escena de la feria). En una bailan y en la otra cierran los ojos con gestos mínimos. No hay intercambio de parlamentos. Se trata de una convivencia. Su actividad es un estar allí de un modo en que uno observa al otro. El cambio se manifiesta en el tercer segmento (Figura 5) pues los personajes tienen un comportamiento gestual más activo, una

interacción más íntima y emiten sonidos recíprocos debido a que practican un ejercicio de respiración bajo el agua. Incluso, hay un cambio en relación a las dos secuencias previas pues la cámara observa desde otros ángulos.



Figura 5. Los personajes practican un ejercicio de respiración bajo el agua.

Si recuperamos el concepto de *mirada* como la noción contemporánea de puesta en escena que se puede desprender de los aportes de Jacques Aumont (2013) y Eduardo Russo (La Feria & Reynal, 2012), el tratamiento de estas escenas no solamente alude a una revelación de la semejanza entre las fisonomías del pescador y de Thongchai. Allí también hay una mirada replicada. El punto de vista de uno equivale al del otro. De nuevo, no se trata del campo-contracampo, sino de una puesta en serie por la que el montaje establece relaciones de semejanza entre rostros y, por consecuencia, entre miradas. En términos metafóricos, el paso del plano a plano juega con la idea de un espejo. Rostro y mirada se reflejan y, por tanto, convergen en una circunstancia similar por la que ambos pueden ser el yo (identidad) o el otro (alteridad). Este proceso está reforzado por el asunto narrado.

La dialéctica dominante del filme tiene otra consecuencia: un intercambio de puntos de vista. La puesta en escena primero instauro el punto de vista del pescador. Él desaparece y ocurre un traslado al punto de vista de Thongchai. Por la composición del encuadre, el tratamiento formal ofrece un paralelismo de las fisonomías que cancela la distinción de miradas que está planteada por la narración. Éstas no están separadas en la construcción visual de los episodios que dan cuenta de una relación cada vez más estrecha entre los personajes. Esto supondría que el grado de comprensión entre los dos extraños es creciente más allá de que no puedan comunicarse directamente por la palabra. Sin embargo, lo que esta dinámica aporta es un intercambio del rol del yo y del rol del otro porque primero seguimos al punto de vista de la identidad y después el de la alteridad.

El paso de un punto de vista también incluye al espectador. Dado que Thongchai nunca habla, su rostro adquiere una función comunicativa. Por ello, la mirada del uno al otro es equivalente a una interpelación que trasciende la recreación de su encuentro. En esos tres segmentos, la disposición del encuadre hace que el espectador mire del modo en que los personajes *se miran* así como el modo en que *miran*. La cámara está emplazada para que el espectador mire de manera análoga a los personajes; o bien, desde la posición desde la que ellos miran. Al mirarlos de frente, estamos ante un *cara a cara* con ellos. Estamos frente a una invitación explícita a confrontarnos con la alteridad.

Aquí subyace el problema de la *expresión*, en el sentido que Emmanuel Lévinas sugiere en *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*; el rostro es “la primera palabra” (2002, 212) porque actúa como un vocativo. Para el filósofo, un rostro no está conformado por un conjunto de rasgos físicos. No es la apariencia visible. Un rostro constituye una presentación dada por la expresión. El rostro da testimonio de *un yo* al tiempo que establece *un otro* con el que es dable dialogar porque “El ser que se manifiesta asiste a su propia manifestación y en consecuencia me llama” (Levinas, 2002, 213). Encontrarse con el rostro del otro equivale a un acto comunicativo. Sólo que la apertura de la interlocución no depende de la palabra, sino de la condición expresiva de caras que operan como un lenguaje.

Como argumentaré el siguiente apartado, la invocación que el otro ejerce sobre el yo se desarrolla en el *cara a cara* y plantea un dilema ético pues la confrontación entre la identidad (el pescador) y la alteridad (Thongchai) se aproxima a una tentativa de anular la diferencia más allá de la hospitalidad inicial. Para Levinas, la identidad reside en el vínculo del individuo con su entorno. Esto implica una relación con el mundo exterior. La identidad también es un contenido cambiante porque está sometida a todas las experiencias que suceden a un individuo. Una de esas experiencias es el encuentro con la alteridad. El riesgo de ese enfrentamiento consiste en que el yo podría incurrir en un intento de apropiación del otro cuando el ideal ético es que se haga responsable de él y se interese en él sin exigirle que deje de ser quien es.

El comportamiento del pescador remite a esta situación. Dado que Thongchai está desprovisto de palabra, su anfitrión decide instruirlo. No puede escucharlo y tampoco parece que pretenda entenderlo. Busca que el extraño sea como él mismo o, al menos, que se adapte a la rutina de un pescador. Thongchai aprende a pescar, a conducir la motocicleta y a invocar a las mantarrayas. A ello se suman los cambios en su arreglo personal durante el tiempo que vive con Sanjai. Esto sugiere que ha asimilado la identidad del pescador. Incluso, podría decirse que le pertenece porque fue quien lo rescató, curó, bautizó e instruyó. Eso significaría que entre ellos no hay aún lo que Catherine Walsh denomina como “procesos de intercambio”, a pesar de que han establecido una relación.

5. La cuestión del rostro y la mirada intercultural

Las reflexiones de Béla Balázs y Emmanuel Levinas aportan aspectos relacionables a partir de la temática del rostro. El teórico húngaro habla del rostro como *gesto visible* y el filósofo lituano acude al término *expresión*. Ambas nociones poseen una dimensión lingüística. Balázs señaló que el cuerpo

posee una “superficie expresiva” y que la humanidad aprendió el lenguaje de la mímica, el movimiento y los gestos; es decir, aquello que denominó como *movimientos expresivos* y que consideró como el origen del lenguaje. Concluyó que “el gesto expresivo es el lenguaje ancestral de la humanidad” (1978, 33-34). Esta proposición es compatible con los términos de Levinas cuando sugiere que el rostro es significativo porque actúa como un llamado al diálogo. Para ambos pensadores el rostro es inherentemente comunicativo antes de ser racionalizado.

El valor lingüístico del rostro permite relacionar la propuesta de *Manta Ray* con la dimensión ética del pensamiento de Levinas. El desenvolvimiento del principal tema visual del filme, que no es otro sino el vínculo creciente entre los dos protagonistas, se debe sobre todo a las posibilidades expresivas del primer plano y al rostro como un tema filmico. Éstos aportan evidencia visual de que el pescador y el extraño experimentan una situación similar. La dialéctica que articula este motivo nuclear recupera la cuestión del *cara a cara* que constituyó una de las disertaciones de Emmanuel Levinas.

Según el filósofo, el principio de identidad no es el punto de partida idóneo. Para llegar a ella hay que reconocer la alteridad y renunciar a uniformarla. Lo ético consiste en controlar la voluntad de apropiarse del otro para desaparecer las diferencias. Partir de la identidad implica la unidad con la alteridad. En cambio, incluir la diferencia permite entablar un diálogo de manera que el *cara a cara* posibilite la comprensión del otro. Además, el reconocimiento de la identidad ocurre cuando se manifiesta ante la alteridad.

Lo absolutamente Otro, es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo tú o nosotros no es un plural de yo. Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número en la unidad del concepto, me incorporan al Otro. Ausencia de patria común que hace del Otro extranjero; el extranjero que perturba el *en nuestra casa*. Pero extranjero quiere decir también libre. Sobre él no puedo *poder*. Escapa a mi aprehensión en un aspecto esencial, aun si dispongo de él. No está de lleno en mi lugar. Pero yo, que no pertenezco a un concepto común con el extranjero, soy como él, sin género. Somos el Mismo y el Otro. La conjunción no indica aquí ni adición ni poder de un término sobre otro (Levinas, 2002, 63).

Este párrafo explica en qué consiste la dimensión ética. En primer lugar, la identidad y la alteridad no constituyen una unidad. El Otro no puede ser el Mismo. Se trata más bien de una relación de dualidad. En segundo lugar, la identidad no puede someter a la alteridad. El yo tiene poder sobre el otro. Finalmente, la alteridad no es comprensible, al menos de inicio, para la identidad y eso explica por qué el yo tiene sentido cuando necesita explicarse ante el otro. Es por ello que Levinas señaló que el yo “sale de sí” mediante el discurso una vez que se relaciona con el *otro*. Esto sucede en el *cara a cara* por que es allí donde la identidad se justifica y se distingue mediante el discurso.

Como señaló Olivia Navarro (2008) al abordar la ética de la alteridad, el *cara a cara* se puede sintetizar en dos momentos. De inicio, establece una relación que se origina en el otro y mediante la que la alteridad cuestiona a la identidad. No se trata solamente de una interpelación. Para la autora,

el rostro es equiparable a un acto de habla. Aquí se da una *posición de cara* que establece una "relación pre-lingüística" por la que la presencia de la alteridad demanda respuestas a la identidad (Navarro, 2008, 184). Ahora bien, esta relación no sólo es previa al lenguaje; también es ajena al contexto porque no se inscribe en una cultura, etnia o sentimiento.

En segunda instancia, el *cara a cara* llama a la responsabilidad ya que para Levinas el otro suele ser aquel que está en situación de miseria, hambre o migración. Dado que el otro puede ser, por ejemplo, el extranjero, la responsabilidad del yo está dada por la deontología establecida por el filósofo lituano a través del principio "No matarás". En resumen, el *cara a cara* no admite ningún tipo de apropiación del otro; más bien, exige la hospitalidad. Cualquier intento por definir cognitivamente la alteridad constituirá un acto de homogeneización; o bien, un intento de incorporar al Otro a la unidad con el Mismo.

En el marco propuesto por Levinas, Jacques Derrida abordó la "hospitalidad" e identificó un problema: la tensión ético-política entre incondicionalidad y condicionalidad. En su forma ética, la hospitalidad debe ser incondicional. Esto representa un absoluto que se pervierte ante cualquier petición de reciprocidad. El modo incondicional está dirigido al extranjero, el cual es concebido como un anónimo que no fue invitado con anticipación y a quien no debe preguntarse ni el nombre. No obstante, el ejercicio real de la hospitalidad acarrea condiciones. Así, la hospitalidad incondicional implica "una ruptura" con la hospitalidad habitual. Por ello, el filósofo distingue entre la "hospitalidad justa", que constituye un ideal porque no plantea exigencias, y la "hospitalidad de derecho", que se inspira en la norma que admitía a los extranjeros en la antigua Atenas y que es equivalente a un pacto (Derrida, 2008, 30-31).

El requisito de la hospitalidad revela una conexión en el pensamiento de Levinas y Derrida. Para el primero se trata de un gesto necesario e inmediato antes de aventurar cualquier definición de la identidad del otro. La segunda propuesta promueve la aceptación del extranjero sin establecer ningún tipo de interrogatorio. Ambas manifestaciones de la hospitalidad son formas de renunciar a la agresión. La ausencia de una definición del otro implica que no hay apropiación. Su acogida sin pactos jurídicos representa una deontología que es capaz de difuminar las fronteras o los límites entre el yo y el otro. Estas dos condiciones tienen una importancia crucial en el encuentro entre identidades y alteridades que, además, representan orígenes, etnias o naciones distintas.

La dialéctica visual esencial de *Manta Ray* representa un encuentro con la alteridad; un *cara a cara* donde la disposición del rostro en el encuadre evoca una situación análoga entre el pescador y Thongchai. En el nivel formal visual, este *cara a cara* intercala la micromímica de cada rostro (identidad-alteridad) hasta convertirla en una microdramática donde subyace un paralelismo ante el espectador. Esto significa que ambos personajes están en una situación similar. Ambos interpelan y son interpelados. La dinámica del punto de vista instaura un conjunto de secuencias que expresa el estado pre-lingüístico del rostro del otro y que representa la potencia de comunicación entre los

protagonistas antes de que se sitúen en la cultura. De alguna manera, sostienen un diálogo con la gestualidad. La expresión del otro conduce a la voluntad de comprenderse mutuamente.

En contraste con la dialéctica visual del rostro, la resolución narrativa manifiesta un intento de apropiación por el que el yo no logra comprender del todo al otro. Esto se debe a que el pescador no se conforma con manifestar su identidad ante Thongchai, sino que lo invita a participar en sus rutinas. En un principio, el anfitrión cumple el principio ético de la no violencia al acoger al extraño. Lo rescata, lo cura y le da un hogar. No obstante, el vínculo se convierte en un intento de instruir al otro en las labores que el pescador ha desarrollado en su mundo de vida. Una vez que el pescador desaparece, Thongchai adopta los hábitos de su anfitrión como si lo reemplazara. Ahora viaja en moto, acude a la pesca, usa la playera naranja y el falso rubio en el cabello. Al devenir casi en la persona que lo rescató, Thongchai comienza a anular su diferencia. Torna en unidad en lugar de dualidad. Este proceso volverá a trastocarse cuando, finalmente, el pescador reaparece para reencontrar a su esposa. El extranjero comprende que debe abandonar la casa de su anfitrión pues, de alguna manera, transgredió el pacto de hospitalidad.

Es posible afirmar que la estructura de *Manta Ray* ofrece el tratamiento del rostro como un *cara a cara* y el asunto narrativo como un proceso de enajenación de la ética de la alteridad. El juego minimalista de los rostros revela la naturaleza intersubjetiva de la identidad que, en este caso, no sólo se reduce a la del yo y el otro, sino a la de una identidad y una alteridad que representan etnias diferentes. Esto significa que la identidad del pescador se vuelve patente frente a la presencia de Thongchai y, por tanto, es la plasmación de una mirada intersubjetiva. Al mismo tiempo, una vez que el *cara a cara* torna en un vínculo de amistad, la mirada se vuelve intercultural toda vez que el extraño, a pesar de su silencio, es la presencia que justifica la enunciación de las costumbres y las actividades del pescador. Su cultura sólo puede definirse frente a la alteridad.

La narrativa del filme puede calificarse como representación de una ética inacabada debido a que el rostro de Thongchai es el de una alteridad sin palabra. Al tratarse de un personaje silente, el extraño no enuncia su identidad. No se justifica ante su otro. Poco a poco es objeto de una instrucción por la que es definido. Aunque en un principio había una posibilidad de comunicación por la incondicionalidad con que el pescador acogió al extranjero, la comprensión no es plena porque uno de ellos no logra manifestar su identidad ni su cultura más allá de que el filme nos muestra que, en el momento del *cara a cara*, ambos podían ser identidad y alteridad indistintamente. A pesar de ello, el *cara a cara* inicial permite la no violencia. Ninguno de los dos agrede al otro ni siquiera cuando Thongchai ha establecido una relación íntima con Sanjai.

Olivia Navarro (2008, 192) apunta que González R. Arnaiz propuso una adecuación de la teoría de Emmanuel Levinas al problema de la interculturalidad al sugerir que la interculturalidad es “un espacio libre en que las relaciones inter-étnicas se otorgan sentido a sí mismas”. La presencia de la alteridad implica una intersubjetividad que define lo que cada cual es. El yo y el otro se establecen

mutuamente después del *cara a cara* a través del diálogo. Cuando este vínculo ocurre bajo un marco ético, hay una clara distinción donde uno respeta lo que el otro es. Un proceso similar ocurre en la interculturalidad. Una etnia se define por aquello que no es en relación a otras etnias, pero necesita de esas otras culturas para “decirse”. Además, la dimensión intercultural es viable si se cumplen tres condiciones: asimetría, responsabilidad y no-indiferencia.

La representación que *Manta Ray* ofrece de este proceso permite establecer que la intersubjetividad del espacio de relaciones inter-étnicas no es suficiente para establecer un proceso intercultural aunque haya una mediación ética. Para ello, es preciso que ese espacio de encuentro fomente una transformación de las condiciones de la relación que propicie un modo de pensar diferente. En su conceptualización de la interculturalidad, Catherine Walsh distinguió este proceso de la multiculturalidad y la pluriculturalidad debido a que ambas implican la presencia de una cultura dominante. Lo multicultural supone un principio de tolerancia de otro y lo pluricultural acude al respeto que un centro de dominio tiene por la diversidad. Ninguna de estas posiciones cuestiona las estructuras de dominio. Ello explica por qué Walsh concibe la interculturalidad como un “proyecto” por construir; o bien, como la posibilidad de “interculturalizar” (2005, 46).

Más allá de que la relación entre el pescador y Thongchai no es suficientemente asimétrica, los personajes no padecen indiferencia ni irresponsabilidad. El primero se ocupa del segundo. De inicio, lo acoge incondicionalmente: no le impone reglas. Incluso, el pescador invita al extraño a presentarse. Al descubrir su silencio, no tiene otra opción más que enseñarle las labores y las costumbres de la pesca. Aquí se manifiesta un espacio para el nexo inter-étnico. Tanto la identidad como la cultura del pescador son posibles por la presencia del otro. En distintos momentos del relato, ambos son responsables con el otro. Nunca son indiferentes porque la asimetría no se debe a una falta de voluntad para escucharse, sino a la barrera lingüística. Esto significa que su vínculo ya había establecido las bases para transitar de la ética y la intersubjetividad hacia la interculturalidad.

6. Reflexión final. De rostros humanos y animales antropomórficos.

En una secuencia representativa de la amistad entre los protagonistas del filme, el pescador explica al extraño las creencias del poblado sobre unas piedras preciosas que hay bajo tierra. Los pobladores dicen que, cada cierto tiempo, esas rocas flotan hacia el cielo. Además, el brillo de esas piedras suele atraer a las mantarrayas. Esta dimensión del filme nos devuelve a su relación con el contexto al mismo tiempo que con su dimensión fantástica debida a una secuencia donde el hombre armado camina mientras varias rocas luminosas flotan. Por un lado, los protagonistas descubren que desenterrar piedras preciosas puede llevarlos de frente al horror pues debajo de la tierra fronteriza también hay cadáveres de niños. En cambio, esas mismas piedras les sirven para invocar al animal simbólico.

El preconstructo cultural de las piedras preciosas da lugar al plano final del filme: dos mantarrayas navegan el océano una detrás de otra. Se siguen una a la otra en un nado paralelo donde actúan como una dualidad sin que deje de ser posible reconocer su individualidad. Atraídas por las luces sobre el

agua, las dos mantarrayas parecen evocaciones de los protagonistas. Son animales antropomórficos pues ya está identificados anímicamente con el pescador y con Thongchai. Han sido guiadas hasta allí por luces para danzar en el mar del mismo modo que los dos hombres danzaron bajo una serie de luces multicolor durante su primera convivencia.

Aquí subyace la interpretación última de la alteridad y, también, una respuesta a la cuestión del significado implícito del filme señalada en la introducción de este ensayo. La resolución del dilema ético revela que el pescador no podía apropiarse del extraño ni siquiera al darle un nombre. Thongchai no podía convertirse en otro porque eso anularía su alteridad y, también, su cultura. No obstante, hubo entre ellos una interpelación inicial por lo que la identidad de uno está constituida por la presencia del otro. El resultado de este *cara a cara* fue que pudieron evadir el conflicto e instaurar una relación en la que la ética inicial, la concreción de la intersubjetividad, no logró manifestarse plenamente como interculturalidad.

La condición silente de Thongchai manifiesta la insuficiencia de la apertura al otro. La relación prevalece en el nivel del *cara a cara* que, en el caso del filme, es el nivel plasmado por el motivo minimalista de las tres secuencias analizadas. El problema subyace en que la relación entre identidad y alteridad no es del todo asimétrica y está fundada en la cultura del yo; o bien, en el quehacer cotidiano y la relación del pescador con su mundo. A pesar de la insuficiencia de esta ética, la apertura a un diálogo gestual es lo que impide la violencia. Hay cierta comprensión de la diferencia porque, de algún modo, ambos personajes no son uno mismo, pero sí experimentan una misma situación. Esto significa que, por su dimensión formal, el filme revela a los personajes como dos seres humanos. Más allá de la identidad y la alteridad, y por encima de sus orígenes étnicos, se trata de dos personas; cada cual con su identidad.

Esta idea final remite a la conceptualización del rostro fílmico que Jacques Aumont (1998) sugirió luego de leer el ensayo de André Bazin (2008), originalmente publicado en la revista *Esprit* en 1949, sobre *El ladrón de bicicletas* (1948). Se trata del rostro del cine como rostro humano; un rostro que “no actúa”, sino que más bien es. Además, éste tiene raigambre humanista porque evoca la cara del *ser humano* en general de un modo que el personaje representa un referente real. Este tipo de rostro es un legado del Neorrealismo italiano y alude a un “individuo cinematográfico” que se inspira en el contexto, como la migración en *Manta Ray*, y que es relevante porque su presencia física revela una identidad profunda. El pescador y el extranjero son distintos, en tanto que objetivan al yo y al otro, pero son idénticos en tanto seres humanos, o rostros humanos, inmersos en una situación recíproca: la posibilidad de alcanzar una ética para su relación que podría llegar a constituir una genuina mirada intercultural.

Bibliografía:

- Aumont, J.; Michel, M. (2016). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (2015). *Arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bálázs, B. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. España: Gustavo Gili.
- Bálázs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Burch, N. (2008). *La praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Cerda Dueñas, C. (2015). Derechos humanos y la democracia en Myanmar: tareas inacabadas y riesgos de reversión. *Confines*, 21, 63-86.
- Cumming-Bruce, N. (12 de septiembre, 2017). La ONU acusa al gobierno birmano de perpetrar una limpieza étnica. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2017/09/12/espanol/onu-rohinya-limpieza-etnica-birmania-aung-san-su-kyi.html>
- Derrida, J (2008). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- La Ferla, J. & Reynal, S. (2012). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Levinas, E. (2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pretextos.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Navarro, O. (2008). El rostro del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Levinas. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 13, 177-194. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v13i0.1600>
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Specia, M. (15 de septiembre, 2017). Cómo ha escalado el conflicto de los rohinyá en Birmania. *The New York Times* <https://www.nytimes.com/es/2017/09/15/espanol/conflicto-rohinya-birmania-limpieza-etnica.html>
- Walsh, Catherine (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y Pensamiento*, 46, 39-50.

Filmografía:

Manta Ray, los espíritus ausentes / Kraben rahu (Phuttiphong Aroonpheng, 2018)

Reseña curricular

Rodrigo Martínez Martínez. Maestro en Comunicación y Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesor Visitante del Departamento de Comunicación de la UAM Cuajimalpa y profesor de asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM). Es miembro del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico (CITACINE-UACM). Ha participado en congresos nacionales e internacionales de AMIC, ALED, Sepancine y Cinoteca Nacional. Es autor del libro *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica* (UAM-C, Filмотeca UNAM, 2019). Escribe la columna Atalante en la revista *Punto en línea*.

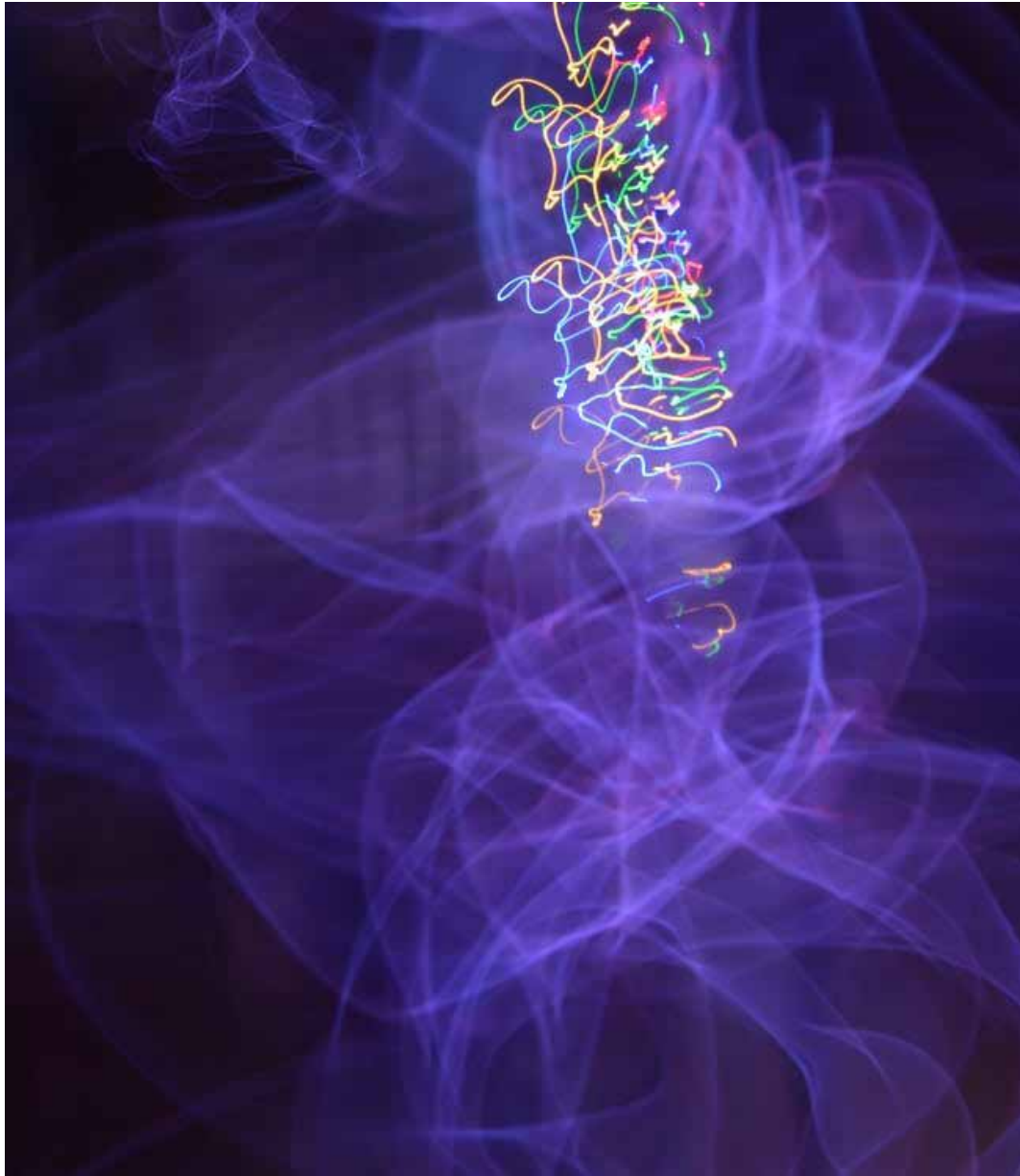


Imagen: Marlon Sierra.



Imagen: Gustavo Calderón

El imperio de lo artístico: creación y consumo en la era del capitalismo transestético.¹

The empire of the artistic: creation and consumption in the age of transaesthetic capitalism.

Resumen:

La fase actual del modelo económico global ha estimulado la necesidad de revestir con valores simbólicos toda práctica cotidiana y de consumo. Con ese fin ha extraído del sistema artístico institucional una serie de operaciones, y las ha desplegado a través de toda la cultura material y afectiva, haciendo de nuestro mundo un escenario completamente estetizado y ansioso de la experiencia artística como trasfondo de todos sus hábitos y modos de relación. Ese proceso ha revivido la figura del genio, esta vez como marca registrada, como diseñador o como productor de contenidos digitales. Sin embargo, lejos de significar un declive de la producción artística en función de un aditivo superficial, este horizonte es también una oportunidad para extender la posibilidad de la creación mediante la apropiación de herramientas y circuitos de acceso común.

Palabras claves:

Autor; creación artística; diseño; estética; moda.

Abstract:

The current phase of our global economic system has encouraged the need to encase our daily practices and consumption with symbolic values. To that end, it has extracted a series of operations from the institutional artistic system and has deployed them through different forms of material and affective culture, making our world a fully aestheticized scene, anxious of the artistic experience as the background of all its habits and ways of relationship. That process has revived the concept of genius, this time as a registered trademark, as a designer or as a digital content creator. However, this does not imply a decline in artistic production based on a superficial addition. This new horizon is also an opportunity to extend the possibility of creation through the appropriation of tools and circuits of common access.

Keywords:

Aesthetics; artistic creation; authors; design; fashion.

Eduardo Correa Rivera

Universidad Nacional de Colombia
Medellín, Colombia

<https://orcid.org/0000-0001-5858-2371>

ecorrear@unal.edu.co

Enviado: 19/05/2020

Aceptado: 04/10/2020

Publicado: 15/01/2021

1 Artículo derivado de la Tesis *Acciones periféricas: cultura estetizada y prácticas artísticas al margen del arte institucional*, presentado para acceder al título de Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia.

Sumario. 1. Introducción. 2. La era del capitalismo transestético. 3. La marca - autor. 4. Conclusiones.

Como citar: Correa Rivera, E. (2021) El imperio de lo artístico: creación y consumo en la era del capitalismo transestético. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 173-189.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/670>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a9



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

«¡Bye-bye, aura!»

Nelson Goodman

1. Introducción

La proliferación durante los últimos treinta años de una serie de tópicos discursivos en torno a la producción de gestos *artísticos* como aditamento del consumo cotidiano, demanda una pregunta por la transformación de un algoritmo que involucra el modo de producción económico general y las formas de representación y exteriorización del sistema del arte. Más allá de la reiteración del carácter visual de nuestra época, lo que deja ver la dinámica actual de producción y circulación de mercancías y, sobre todo, de *experiencias*, es un profundo proceso de estetización absoluta de los espacios comunes, en el que el intercambio material y social parece encontrar sentido nada más que en la promesa de un estímulo equivalente al arte.

El diseño, la publicidad y la comunicación han agotado la frialdad funcionalista y han importado un paquete de valores provenientes de la producción artística como coartada para exculpar la vertiginosidad del sistema de la moda y la obsolescencia programada. Así, en torno a las actividades más corrientes se ha desplegado una estructura simbólica que invoca nociones como *creación*, *autoría*, *expresión*, *concepto*, *colección*, entre otras. En ese modelo, el proceso de compra, de consumo o de intercambio no está determinado por el beneficio utilitario sino por el estatus del objeto revestido retóricamente como obra de arte. Un vehículo, un vestido, una botella de licor, una hamburguesa, un tiquete de avión, un encuentro sexual o una publicación de Instagram no son solamente lo acotado de su significante ordinario, sino la *creación* de un genio-autor, o la magnificación de un universo semiótico mostrado como único e invaluable.

A través de un ejercicio metodológico hermenéutico que conjuga una mirada sociológica del consumo con algunas entradas a la teoría contemporánea del arte, este trabajo analiza el estado del sistema capitalista que ha permitido la atomización del arte en el consumo cotidiano, así como las implicaciones, restricciones y posibilidades sobre las mismas estructuras artísticas, sobre las prácticas productivas, y sobre la consecuente transformación de nociones como creación y autoría.

2. La era del capitalismo transestético

Cuando Adolf Loos publicó el famoso *Ornamento y delito*, en 1908 (Loos, 1972), estaba lejos de imaginar que el mundo a finales del siglo XX y principios del XXI sería lo opuesto a la austeridad que pregonaba su tratado contra la barbarie del *Art Nouveau*. Para Loos, el ornamento era un signo de degeneración que la Modernidad habría de dejar en el pasado, y sus defensores poco más que criminales y hombres primitivos. La pulsión del adorno en la arquitectura, el arte o la estética corporal, se contradecían con la sobriedad propia de la evolución social. Esta, por el contrario, se empeñaría en ahorrar la fuerza de trabajo invertida en la efímera carga visual y limitaría los objetos a las formas escuetas que les garantizaran una vigencia acorde con su duración material. Esto es, la utilidad de los

objetos en la Modernidad no estaría ya signada por la moda de su apariencia, sino por la actualidad de sus condiciones materiales.

El arquitecto austriaco murió a salvo de presenciar la pesadilla que le hubiera parecido la obsolescencia programada, el *fast fashion*¹ y la estetización absoluta de todos los campos de la vida en la actualidad. Como comentario al texto de Loos, Hal Foster sentencia en *Diseño y delito* (2004) que, lejos de desmoronarse, la sobrecarga decorativa del *Art Nouveau* alcanzó dimensiones impensables con la primacía actual del diseño, y que el *Estilo 1900*, como se caracterizó a aquel movimiento, fue la premonición de la industria cultural que hoy podríamos llamar *Estilo 2000*, y cuyo proyecto ha materializado el ensueño de volver la vida una obra de arte total, y ni siquiera siguiendo las ambiciones vanguardistas libertadoras pregonadas por el *Art Nouveau* o la *Bauhaus*, sino ejecutando un programa neoliberal totalizante y frenético. El héroe moderno del artista como productor ha sido reemplazado por el diseñador, y la fantasía de la forma utilitaria ha sido sepultada en un desfile incesante de vivencias sobrecargadas de estímulos estéticos en el que la función es la menos importante en la escala de valores. El arte aparece allí como aditivo omnipresente en la experiencia de compra.

La invitación al chef Ferran Adrià a la *documenta 12*, en 2007, levantó un debate mediático y especializado aun cuando el mundo del arte ya se suponía acostumbrado al diálogo con otras disciplinas (Jarque, 2007; Márquez, 2012). Roger-Martin Buegel, director artístico de la exposición, trató de dar un paso adelante a la trasnochada discusión sobre la definición del arte, y justificó la invitación del catalán considerando que este había creado un lenguaje propio, y que, a su vez, “la inteligencia artística no depende del soporte” (Bilbao, 2008). Lo que suscitó, no obstante, mayor controversia, fue la acción elegida por el chef para llevar a cabo su participación en el evento. Adrià no realizó ninguna intervención dentro de los espacios de la exposición, sino que, durante cada uno de los cien días de duración del evento, dos espectadores fueron trasladados desde Kassel a Cala Montjoi, sede del restaurante “El Bulli”, y allí fueron atendidos por el chef. Una decisión que pretendía, desde la óptica del restaurante, “plantear el debate acerca de las disciplinas artísticas no museables”.

El gesto de Adrià arrastraba a otra dimensión un fenómeno que llevaba ya tiempo dando pulsaciones. Renunciar a trasladar su cocina al espacio de exhibición para jugar la operación inversa implicaba la declaración de que no sólo el mundo del arte y el mundo exterior podían fugarse uno en otro, sino que podían también analogarse, transmutarse, hacerse indiferenciables.

Pero no estábamos ante una novedad al señalar un encuentro en donde el arte y sus procedimientos parecían dispersarse en la cultura utilitaria y secular. Todo el siglo XX estuvo atravesado por movimientos que, en una u otra dirección, hicieron coincidir los caminos del arte, la moda, las imágenes populares o la publicidad. Warhol daría el golpe definitivo en los sesenta, cuando absorbió el universo

¹ Se denomina así al modelo de producción de algunas compañías multinacionales de vestuario, basado en la imitación de las tendencias de las casas de alta costura, produciéndolas en serie y a bajo costo. Es el sistema que está detrás de marcas como Zara o H&M.

de la farándula y los objetos domésticos, y convirtió el arte en un sistema fordista de producción, por la misma época en que Yves Saint Laurent transformara un *Piet Mondrian* en un vestido revolucionario. En los treinta, Salvador Dalí ya colaboraba con Coco Chanel en el rediseño del perfume *N° 5* y en la producción de un ballet, o con Elsa Schiaparelli en la creación del famoso *Lobster Dress*, o con la compañía de dulces Chupa Chups en el diseño de su logotipo.

En todo aquello había, sin duda, una fricción a las fronteras de ontologización de una u otra disciplina, y cada caso a su turno abrió diálogos inéditos entre categorías y lugares de enunciación anteriormente inencontrables. Era difícil determinar si al estar ante esas imágenes estábamos ante obras de arte, vestidos o piezas publicitarias. No obstante, en cada uno de esos objetos, y aun en la intervención de Ferran Adrià, seguía operando una noción de genio-creador unidireccional, y en casi todos los casos, un espacio de circulación más o menos restringido, por lo que la disolución de los límites no es tan evidente como en el estadio de la representación actual que permite ya no una intersección sino una completa borradura disciplinar en un espacio abierto.

Para Boris Groys (2014), el capitalismo postindustrial ha atomizado el arte en la cultura de consumo, y ha desplegado sus valores en prácticas de uso cotidiano que no separan lo performativo de lo utilitario. Especialmente a partir de la expansión de los dispositivos interconectados, los modos de hacer vanguardistas se han extendido hacia el centro de la dinámica productiva y relacional actual. Las operaciones del *copy & paste*, del *sampleo* o de los modos de circulación y tratamiento de los contenidos de redes sociales, no son sino consecuencia del arte de vanguardia, como insiste Groys. Toda forma de exteriorización o puesta en escena en campos de acción no artísticos es indiferenciable de una obra conceptual o performática, y, en consecuencia, esa producción democratizada también hace indiferenciables a los artistas de los espectadores. Un recorrido previamente unidireccional se ha transformado en un proceso circular que opera hacia la extensión: lo artístico irrigándose como forma total de vida.

Esa reconfiguración de relaciones y fronteras, ahora bien, es resultado de unas condiciones históricas y productivas que pueden leerse desde distintos ángulos. La mirada fatalista de Baudrillard (1991) asumía nuestro tiempo como el desenlace de una orgía. El francés argumentaba que la liberación política y sexual de mediados del siglo pasado se adhirió a la aberración de los medios de producción, de la subjetividad y de la representación. Bajo ese encuentro todo lo conocido se desgastó, se sació, se hizo indiferenciable e irreal, y fuimos volcados hacia un «estado de simulación» (Baudrillard, 1991, 10) en el que sólo podemos *hiperrealizar* o reproducir indefinidamente todo lo que ya hemos consumado y vaciado en la realidad o la virtualidad. Se ha instaurado, de ese modo, la metonimia en detrimento de la metáfora; se ha corroído el carácter específico y diferenciable de las cosas.

Estamos ante un virus que ha hecho metástasis, sigue Baudrillard. El de la confusión y la «conmutación general de los términos» (Baudrillard, 1991, 14). La economía se ha convertido en *transeconomía*; el sexo en *transsexualidad*, la estética en *transestética*. En este último escenario, para

el autor, desde Duchamp y el dadaísmo, el arte, renegando de sí mismo, se ha desdibujado en la banalidad de las imágenes:

Tampoco el arte ha conseguido, según la utopía estética de los tiempos modernos, trascenderse como forma ideal de vida (antes no tenía por qué superarse hacia una totalidad, pues ésta ya existía, y era religiosa). No se ha abolido en una idealidad trascendente sino en una estetización general de la vida cotidiana, ha desaparecido en favor de una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad. El arte precede incluso al capital en esta peripecia (Baudrillard, 1991, 18).

Ante semejante apocalipsis de paranoia, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2013) han dado un giro a la misma noción de *transestética* para definir el tipo de relación que entablamos con las imágenes en la contemporaneidad, marcada por la proliferación de “los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista” (Lipovetsky & Serroy, 2013, 6). Lo que ha permitido que nuestro tiempo no sea sólo el escenario del caos, la desigualdad y la banalidad, sino la posibilidad de reivindicación del goce por medio de los sentidos, y de la expansión de las entradas de acceso a la experiencia del arte. Para los autores, hay una larga historia de estetización del mundo separada en cuatro etapas. En la primera, la de *la artización ritual*, no existía una noción de *arte desinteresado*, sino que el fin de las imágenes era la conexión entre el orden social y religioso. Tras el Renacimiento se instaura la edad de *la estetización aristocrática*, en la que aparece el artista-genio cuya obra ya no sólo responde a la batuta de la Iglesia, sino que está hecha para un público privilegiado que entabla con ella una relación contemplativa. Una tercera etapa, la de *la estetización moderna del mundo*, aparece entre los siglos XVIII y XIX, y se va a caracterizar por la delimitación de una autonomía del campo artístico, liberado de la dependencia de la Iglesia y la nobleza. Dicha autonomía permitirá el establecimiento de las instituciones artísticas: museos, academias, coleccionistas.

La cuarta etapa, en la que vivimos actualmente, se denomina *la era transestética*, y tiene como núcleo la disolución de las oposiciones entre el arte y la vida cotidiana, la industria, o el comercio, bajo la conducción del capitalismo de consumo. Este último ha engullido todas las formas de producción, incluidas las artísticas, y ha convertido nuestro sistema de valores en un *capitalismo artístico* o *transestético*, que ha creado al mismo tiempo la demanda y la oferta de la estética en cada espacio de la vida social. “Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado” (Lipovetsky & Serroy, 2013, 16).

Este modelo ha esparcido y masificado una serie de tópicos como *creatividad, diseño, estilo, autoría, innovación*. Todo cuanto consumimos ha de estar atravesado por el filtro de la estética, otrora de dominio exclusivo del arte; y al mismo tiempo, todo cuanto hacemos pasa por la necesidad de comunicar creativamente, artísticamente: “los jardineros se convierten en paisajistas, los peluqueros en estilistas, los floristas en artistas florales, los cocineros en creadores culinarios, los tatuadores en artistas del tatuaje, los joyeros en artistas joyeros, los sastres en directores artísticos, los fabricantes

de coches en «creadores de automóviles»” (Lipovetsky & Serroy, 2013, 17). Inmersos en una espiral de hedonismo, lujo, deseo, seducción, sinestesia, hemos encauzado nuestras fuerzas productivas y sociales hacia una hiperrealización de lo simbólico.

El periodo Reagan-Thatcher redireccionó los circuitos artísticos hacia el mercado, en la medida en que puso a disposición de los privados el control de los recursos públicos (Wu, 2018, 129), despolitizando el arte y destilando sus formas como agregados de valor en productos de contenidos comerciales. Como parte de lo que Steyerl denomina “dimensión afectiva” de los bienes y servicios posindustriales, el arte contemporáneo en el sistema transestético se concibe como

marca comercial sin producto, disponible para etiquetar casi cualquier cosa, es un rápido lifting facial que vende el imperativo de la creatividad a aquellos lugares necesitados de una remodelación urgente, la incertidumbre de una apuesta combinada con los placeres sobrios de la educación superior de clase alta, un parque de juegos autorizado para un mundo confuso y derrumbado por la desregulación vertiginosa (Steyerl, 2014, 96).

La expansión de la necesidad de lo artístico bajo el proyecto reaganiano produjo una *cultura sin perfil* (Foster, 2004, 4) que dejaba de responder a la distinción *Highbrow/Lowbrow*, pero no porque acogiera el predicado culturalista de la reivindicación popular y el abandono de lo aristocrático, sino porque concentró la condición de acceso a la cultura en la posesión de la tarjeta de crédito, indiferente al reparto del capital social.

Como el modelo funcionaba a partir de la expansión del lujo y ya no de su exclusividad, la industria tenía la doble necesidad de bañar de estatus sus productos y de hacerlos visibles. Con tal propósito, se propuso abrir la caja de Pandora del arte contemporáneo y desplegarlo por la plataforma globalizadora, sobre todos los campos de la producción. Hoy, y sobre todo en lo que va de siglo, la forma más sofisticada de esa estrategia reposa sobre el tratamiento de los productos de moda de lujo como si fueran obras de arte, y su exhibición en *tiendas insignia* (Figura 1), grandes locaciones configuradas como museos y cuya finalidad no se reduce a la venta sino al sostenimiento de las relaciones afectivas con las marcas (Wu, 2018, 131).



Figura 1. Prada Epicenter Tokio, arquitectos Herzog y de Meuron, 2003 (Fotografía de Simon Glynn y Sam Glynn, 2005). Recuperado de <http://www.galinsky.com/buildings/pradatokyo/index.htm>

“No sólo hay conjunción de dominios antaño enfrentados: hay desregulación de fronteras, mezcla de esferas y de categorías, disolución de las antiguas jerarquías de los géneros”, insisten Lipovetsky y Serroy (2013, 60). De ahí que estemos ante un estado de organización distinto al que regía las incursiones de Dalí en otros géneros, y la misma producción de Warhol. Mientras que allí había un traslado de un espacio de significación a otro, lo que ocurre en nuestro tiempo es, además de eso, un desvanecimiento total de las márgenes de esos espacios. Por eso se hace cada vez más difícil distinguir entre un desfile de moda y un performance, entre una galería de arte y un *showroom* de vehículos, entre un altavoz y una escultura minimalista, entre un postre y una joya de diseñador. Y no sólo se hace difícil distinguirlos, sino innecesario, y es que una vez desmontados los límites se vuelven inoperantes las clasificaciones disciplinarias internas.

El proceso, para Lipovetsky y compañía, no es más que la radicalización de la lógica propia del capitalismo, que no opera como un sistema definido sino como la apropiación de otros sistemas políticos, comerciales o estéticos que le anteceden. El capitalismo globalizado no echa raíces, sino que se reconstruye una vez un modelo ha agotado su rentabilidad. Olivier Razac (2008) entiende el fenómeno, a partir de Foucault y Deleuze, como el paso de una sociedad moderna de la disciplina a una sociedad postmoderna del control, que no produce hábitos y castigos sino necesidades, y que ha reemplazado la violencia por los afectos como instrumento de dominación: “El control de las representaciones gracias a los instrumentos de comunicación (los del espectáculo en particular) permite suscitar y proponer formas útiles de goce” (Razac, 2008, 61).

De tal modo, habiendo comprado sus *derechos de uso*, el modelo capitalista de consumo ha sacado el arte de su antiguo y exclusivo sistema circulatorio para convertirlo en plusvalía y necesidad dentro de cada producto, experiencia o actividad de la vida cotidiana. Si atrás Duchamp, Dalí o Warhol habían introducido el mundo secular en el arte, el capitalismo habría de hacer lo operación inversa, aprovechando hábilmente la misma carretera: derramar sin restricción el arte en el mundo exterior.

Hay que considerar, ahora bien, lo que se entiende por arte en esta dinámica, y cómo su propia definición se ve repercutida por aquella. Observan Lipovetsky y Serroy:

Hablar de capitalismo artístico transestético supone que el concepto de arte no debe aquilatarse teniendo el Gran Arte como única referencia, sino que hay que incluir también en él las artes comerciales e industriales, la moda, el kitsch, la industria del entretenimiento. Nadie discutirá que hay diferencias manifiestas entre estas esferas, pero no por eso dejan de ser miembros de la misma familia ‘estética’, en la medida en que todas se caracterizan por sus operaciones de ‘artistización’ del mundo, de estilización de formas, de ‘reforma de la naturaleza’ (Baudelaire), de creación y difusión de modelos y, en este sentido, por un trabajo social de transformación de las miradas, los juicios y las sensibilidades estéticas (2013, 47).

Para Yves Michaud, asistimos a un periodo en el que “el arte se vaporizó en éter estético” (2007, 11). Vivimos una paradoja: al mismo tiempo en que se vuelve cada vez más estetizado, el mundo prescinde de las obras de arte institucionales, las reemplaza por dispositivos y productos como los

que hemos señalado. Pero ¿implica aquello la desaparición del arte? Para Michaud, lo que desaparece no es tanto la categoría de arte como la correspondencia de aquella con los objetos particulares, preciados, auráticos, que hasta entonces entendimos como arte. El concepto simplemente se ha trasladado, ingrátido, de una modalidad definida de objeto a un espectro más heterogéneo donde caben además prácticas y nociones espontáneas y ajenas a lenguajes hipercodificados. Esa especie de volatilización del arte no solo tuvo lugar en el sistema del mercado, sino que estuvo marcada internamente por los movimientos artísticos no objetuales, performativos y neovanguardistas de mitad del siglo pasado, que se añadieron a un proceso que el crítico Harold Rosemberg (citado en Michaud 2007, 11) llamaría “desdefinición del arte”. Dichas prácticas, igual que la del *action painting*, rehuían acomodarse a las circunscripciones formales y materiales de género, y se entremezclaban al paso con imágenes ordinarias, desembocando en un estado de indiferenciación cuya apertura paradigmática fue Duchamp. Las obras de arte devenidas inmateriales y desprendidas de los soportes técnicos permiten el traslado de la experiencia estética a otros campos, imágenes y productos: “La época en la que se impone el «arte» desestetizado’ es la que ve triunfar un mercado y una sociedad estéticos generalizados” (Lipovetsky & Serroy, 2013, 50).

La expansión actual de los museos y dispositivos del arte institucional no se explica tanto en función de la presencia de obras de arte, sino de la inserción de las instituciones en los circuitos heterodoxos. Los museos, las galerías, e incluso los objetos que todavía pudiéramos reconocer como obras tradicionales, no funcionan ya bajo una semiosis intrínseca sino como emisores de experiencias abiertas y *transestéticas*, al mismo ritmo de las industrias turísticas o cosméticas. No se trata, sin embargo, de un menoscabo de la categoría del arte, sino de su natural movimiento en forma de prácticas artísticas en correspondencia con los modos de producción, máxime si entendemos lo artístico como una forma de correlación con la dinámica social:

Hemos pasado de un mundo en el que continuaban operando las categorías del arte romántico —aun cuando las formas del arte ya no tenían nada que ver con estas categorías [...]— a un mundo multicultural, pluralista, poscolonial, pero también productivista, masificado y enfocado al consumo en que el arte ya no está en la cúspide del sistema simbólico de la cultura sino que funge solamente como un elemento de este sistema. [...] Sin embargo, no estamos privados de arte: hay mucho arte, demasiado. Hasta va sobrando: hay arte por doquier bajo todas las formas posibles (Michaud, 2007, 88).

La clave de la inoperancia de las categorías románticas en la actualidad tiene que ver con la naturaleza del consumo, que no responde ya a la del capitalismo primitivo o de la primera fase, caracterizado por la acumulación. Bajo ese régimen se fijaba la supervivencia de las obras de arte auráticas, en tanto el comportamiento adquisitivo invocaba la perpetuación, el coleccionismo, el culto a los objetos. El consumo contemporáneo, al contrario, opera bajo el sistema de la moda: el cambio, la sustitución, la búsqueda constante de lo nuevo (Bauman, 2007), aun cuando eso nuevo se sepa inaprehensible (precisamente la noción de lo nuevo implica su indiferenciabilidad de lo anterior, toda vez que es nuevo en tanto no es reconocible ni clasificable (Groys, 2013, 8). Es así como las obras

de arte auráticas se contraponen al sentido de la circulación en el que han ingresado, y terminan finalmente evaporándose en objetos y experiencias que, en cambio, no tienen reparo en extinguirse y recrearse indefinidamente.

3. La marca-autor

El estatuto de artista-creador en este panorama deja de definirse como condición única, especial y restrictiva a un campo y a un grupo de personas, y se manifiesta como una disposición modulable, trasladable y heterogénea. Todos podemos ser artistas o sus análogos diseñador, creador de contenidos, productor (musical o audiovisual o multimedial), *youtuber*, *instagramer* o innovador. Eso no impide, sin embargo, que siga viva la figura de genio aislado e iluminado. No obstante, una configuración propia separa al genio contemporáneo del de los regímenes anteriores. De entrada, la atención al genio contemporáneo recae sobre los atributos de su presencia, o de la construcción de su personalidad, y ya no, como en el periodo romántico, en torno de la figura metafísica de su creación. Esto fundamentalmente porque, como sostenemos durante este recorrido, la performática de la creación ya no se ejerce desde un flujo unívoco en las manos del artista, sino alrededor suyo, haciéndolo apenas participante. De otro lado, en tanto el genio contemporáneo es un producto del sistema económico, asimismo su firma y sus obras tienen el tratamiento de objetos comerciales; y aquel, en consecuencia, opera como institución privada que gestiona unos bienes patrimoniales, el más valioso de los cuales es su propia figura. En ese sentido, podemos acotar que el genio de la actualidad se constituye a partir de cuatro parámetros propios del modo de producción en el que se desenvuelve: 1. Proviene de la misma cultura plural en la que han desaparecido los distingos de sangre, origen o excepcionalidad: el genio puede ser cualquiera. 2. El genio contemporáneo funda su creación a partir de la hibridación, del tránsito entre géneros y lugares: cambia el dominio absoluto de una disciplina por la posibilidad de incursionar en varias. 3. Su creación y su propia figura existen en la cultura bajo la forma de marca comercial. Esto último implica, de vuelta, que las marcas pueden ser también humanizadas como artistas. 4. Produce a partir de la imitación, prescindiendo de la condición de la originalidad que lo definía en el régimen kantiano.

Este último movimiento es importante para entender la dimensión creativa del genio-creador actual, pues es en el problema de la originalidad y la imitación donde se juega la tensión principal producida por este panorama. En los párrafos 46 y 47 de la *Crítica del Juicio*, obra de Kant aparecida en 1790 (2013) desarrolla su definición del “genio” como una capacidad espiritual mediante la cual la naturaleza da regla al arte. No es el arte mismo quien defina las reglas de producción del arte posterior, sino que aquellas le son inherentes al genio, y por tanto no pueden representarse como concepto, ni explicarse, sino que aparecen en ese constructo natural. Ahora bien, en la medida en que esas reglas no se pueden aprender, sino que surgen de la naturaleza, y como aprender implica imitar, el arte verdadero se define por su originalidad. En tanto original, el arte produce belleza, y en consecuencia esta no puede encontrarse en la imitación. Si las formas contemporáneas del genio han renunciado a la búsqueda de la originalidad, y se han entregado a la imitación, entonces lo han hecho bajo un

consciente desinterés por la idea misma de la belleza. Belleza y originalidad no son ya determinantes en el panorama de la producción artística, en la medida en que la configuración del sujeto moderno ha puesto en duda las nociones ilustradas de Naturaleza y de Espíritu, y ha establecido una jerarquía distinta en función de sus propias disputas técnicas y filosóficas.

El proceso de hibridación que enmarca la producción del genio contemporáneo no solo provoca que los creadores traspasen fronteras disciplinares sino también que esos lugares múltiples sean encarnados por sus creadores, haciendo que la hibridación no se manifieste únicamente en formas, estilos y productos entremezclados concebidos por un solo creador, sino también, en sentido inverso, que las imágenes u objetos sean producidos conjuntamente por varios creadores. Por eso el signo de los productos visuales de nuestra época habita en su génesis colaborativa. Vivimos en la era del *featuring*, de las alianzas estratégicas, de las «operaciones de polimarca» y los «maridajes de estilo y tecnología» (Lipovetsky y Serroy, 2013, 53).

Como el estatuto de autor y el de marca son intercambiables, las colaboraciones se ejecutan bajo varias modalidades: entre autores, entre autor y marca, y entre marcas. A su vez, cada una de éstas se conjuga en dos variaciones que llamaremos *genérica* y *transgenérica*, la primera como la que se produce dentro de un espacio habitual compartido por ambos colaboradores, y la segunda, la que resulta de la colaboración entre dos actores de disciplinas distintas. La combinación entre autores suele operar en el terreno *genérico*. Es la más habitual, por ejemplo, en la industria musical *mainstream* de los últimos años: Shakira, cantante, produce una canción con Maluma, también cantante. Es una relación *genérica* en tanto el resultado sigue siendo música a pesar de que los intérpretes provengan de subgéneros musicales distintos. Los ejemplos son ampliamente conocidos, y bastantes de ellos no suponen ninguna novedad: Michael Jackson *feat.* Paul McCartney (*Say say say*, 1983), Aerosmith *feat.* RUN-DMC (*Walk this way*, 1986), Jay-Z *feat.* Alicia Keys (*Empire state of mind*, 2009), Luis Fonsi *feat.* Daddy Yankee (*Despacito*, 2017), etc.



La relación entre autor y marca puede darse en modo *genérico* o *transgenérico*. En el primer caso, por ejemplo, un diseñador de vestuario, Jeremy Scott (autor), colabora con la compañía de ropa deportiva Adidas (marca) en una colección presentada en 2008 (Figura 2). El resultado tiene la *autoría* y participación creativa de ambas partes, y las implica por igual en el proceso de circulación de este, pero corresponde a la disciplina *genérica* (vestuario) compartida por ambos.

Figura 2. Prenda de la colección colaborativa entre Adidas y Jeremy Scott (fotografía de Hypebeast, 2008). Recuperado de <https://hypebeast.com/2008/10/jeremy-scott-for-adidas-originals-product-lineup>.

El segundo caso, la relación *transgenérica* entre autor y marca, es la que ha dado más interesantes variaciones en los últimos años. El grupo de música *indie pop* colombiano Monsieur Periné colaboró, en 2018, con la cadena de restaurantes Crepes and Waffles en el *diseño* de un sabor de helado nombrado igual al disco más reciente de la banda: *Encanto tropical*. La operación estaba fundada en la idea de traducir el sonido del disco en un sabor, y de trasladar los valores de la banda como legitimadores de la experiencia ofrecida por el helado. En 2019, J Balvin (cantante) colaboró con la marca Guess en el diseño de una colección de ropa. De la colaboración ya clásica entre Michael Jordan, basquetbolista, y Nike, resultó la línea de zapatos deportivos bautizados con el apellido del jugador. Yang Fudong, artista visual, colaboró con la casa Prada en la producción de la película *First spring*, usada como promoción de la colección primavera-verano del 2010. Yayoi Kusama, también artista visual, colaboró con la firma Louis Vuitton en 2012 (Figura 3) en un proyecto que no sólo incluía una colección de ropa y accesorios, sino también una serie de exposiciones de arte en algunos de los más sonados museos del mundo.



Allí, la operación *transgenérica* sucede en doble vía: Kusama trasladándose del arte a la moda, y Louis Vuitton de la moda al arte. La misma casa parisina ha realizado, entre otros, trabajos conjuntos con los también artistas visuales Jeff Koons o Takashi Murakami; este último, a su vez, ha colaborado con marcas de maquillaje y juguetes, o con artistas de otras disciplinas en la producción de *videoclips*, portadas de discos e incontables piezas más.

Figura 3. Prendas y estilismo de la colección de Louis Vuitton y Yayoi Kusama (Vogue, 2012). Recuperado de <https://www.vogue.co.uk/gallery/louis-vuitton-unveils-yayoi-kusama-collection?image=5d547951fe40ba0008d82cb5>

La campaña publicitaria *Cindy Sherman for MAC*, de 2011 (Figura 4), ejemplifica lúcidamente la mirada que proponemos sobre el entrecruzamiento de las plataformas de circulación y la problemática que ello supone para el sostenimiento de las categorías disciplinares basadas en el lugar enunciativo institucional. Sherman, artista visual institucional, se mueve hacia el escenario de la marca de maquillaje, y utiliza los productos para componer una serie de imágenes que sirven de material divulgativo de la colección, pero que al mismo tiempo son indiferenciables de sus imágenes contenidas en los espacios institucionalizados. Esto último supondría una paradoja si se tratara de circunscribir a la marca o a la autora en un espacio clausurado, pero clarifica precisamente la forma en que el encuentro permite una flexibilidad enunciativa y receptiva hacia un estado en el que ambos, marca y autor, intercambian sus lenguajes y espacios en una operación combinada.



Figura 4. Pieza de la campaña publicitaria *Cindy Sherman for* (MAC, 2012). Recuperado de <https://time.com/3780157/fashion-forward-cindy-sherman-for-mac-cosmetics/>

La tercera modalidad de colaboración, la que se da entre dos marcas, implica, como anticipamos, el otorgamiento de la condición de *autor* a una empresa, que bien puede ocupar el lugar del creativo que la originó, si lo hubo (Versace, Chanel, etc.), o contar con un nombre y un origen indeterminados, colectivos o anónimos. La empresa humanizada, como con cierta autonomía, crea, diseña, desfila entre fronteras y se entremezcla. La relación aquí también puede ser *genérica* y *transgenérica*. En el primer caso, por ejemplo, las colaboraciones entre Off-White y Levi's, dos casas de vestuario, en un producto igualmente vestimentario. Bajo la variación *transgenérica* aparece, por ejemplo, la colaboración entre Dolce & Gabbana y la firma de electrodomésticos Smeg, para una línea de productos de cocina (Figura 5), o las de Jordan (filial de Nike y ya separada como *marca* de su colaborador originario, Michael Jordan) con el equipo de fútbol París Saint-Germain, o con la revista Vogue, para producir sendas versiones de zapatos deportivos. Aún más significativa es la asociación entre la casa de moda parisina Hermès y el gigante de la tecnología Apple, en una serie de versiones del *Apple watch*, un híbrido que es al mismo tiempo reloj (el campo de acción de Hermès) y dispositivo inteligente (el campo de Apple). Apple, de hecho, como señala Lipovetsky, es una empresa paradigmática de la artistización de todas las esferas de la vida cotidiana: su plusvalía radica en el mito de la *originalidad* de sus diseños, en sus valores estilísticos; en la leyenda de su creador, Steve Jobs, como un auténtico un artista. Como artistas pueden ser, también, los vendedores de zapatos que, bajo el prestigio de sus tiendas, han sido invitados a diseñar productos de las marcas (como Nike o Reebok) que ayer solamente distribuían en el mercado (Figura 6).



Figura 5. Tostadora de la colección de Smeg y Dolce & Gabbana (Smeg, 2018). Recuperado de *La Vanguardia*, <https://www.smegusa.com/sicily-is-my-love/toaster2slice/tsf01dus/>



Figura 6. Zapatos Air Jordan 1 Retro High de la colaboración entre Nike y la tienda de zapatos Union Los Ángeles (Nike, 2018). Recuperado de <https://www.nike.com/es/launch/t/air-jordan-1-union-los-angeles-white-varsity-red-black>

La firma de moda urbana Supreme, con sede en Nueva York, durante dos décadas ha llevado las alianzas entre autor y marca, y entre dos marcas, en las variaciones *genérica* y *transgenérica*, a lugares insólitos. Aparte de sus alianzas con otros diseñadores o compañías de ropa, su pintoresco historial de incursiones en otros espacios productivos incluye trabajos conjuntos con fabricantes de calculadoras, de martillos, de instrumentos musicales, de kayaks, de juguetes, de curitas, y hasta una aparición en el diseño de la tarjeta de pago del Metro de Nueva York, aportando a cada uno de estos elementos aspectos formales de diseño, y (por encima de todo) su sobreexposto logotipo (Figuras 7, 8 y 9). Hace un par de años, como si faltara, puso a la venta un ladrillo de construcción cuya única novedad era su logo en relieve. No a precio de ladrillo, naturalmente, sino a precio de Supreme (Novoa, 2018).



Figura 7. Colaboración entre Supreme y la marca de extintores Kidde (Supreme, 2015). Recuperado de <https://www.capitalfm.com/features/weirdest-supreme-items/>



Figuras 8. Martillo colaboración entre Supreme y el fabricante de herramientas Hardcore (Sotheby's, 2012). Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/the-supreme-vault-1998-2018/supreme-hardcore-hammer?locale=en>



Figura 9. Curitas de la colaboración entre Supreme y la compañía de productos médicos Johnson & Johnson (Supreme, 2019). Recuperado de <https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26408510/supreme-spring-2019-band-aids/>

Es evidente que, en cada una de estas conjugaciones, el autor-marca ejecuta un desplazamiento, un devenir transitorio, no una mudanza. No se trata de un reemplazo de su condición ontológica, sino de un permanente despliegue y repliegue disposicional. Takashi Murakami no se convierte en diseñador de carteras, ni Supreme en un fabricante de extintores, sino que operan circunstancialmente como tales; se adaptan, se movilizan y se recomponen.

El proceso de estetización o artistización del modo de producción económico actual al que hemos hecho referencia es el estado que hace posible y necesaria la emergencia de esta clase de operaciones interseccionales, con el aditivo de lo artístico como fin. Pero, dados estos ejemplos, aparece la pregunta por cuáles son las especificidades formales, materiales o simbólicas que justamente hacen palpable esa presencia artística en cada uno de esos productos. Pareciera que un primer filtro encuentra en algunos de ellos significativas expresiones de diseño, color o forma. No obstante, en otros, la intervención *artística* se limita a la presencia de un logotipo como índice de unos valores de marca a los que se llega externamente. Un caso lo ilustra con claridad: una versión de las icónicas zapatillas *Air Force 1*, de Nike, fue lanzada en 2001 conjuntamente por la marca estadounidense y por el sello discográfico de *hip-hop* Roc-a-fella. Las *Roc* eran exactamente iguales a las *Air Force* básicas. No obstante, se convirtieron en un objeto de colección y agotaron sus unidades disponibles el mercado. Si eran iguales, ¿qué soportaba su plusvalía material y simbólica respecto a las tradicionales? Las relaciones de prestigio, identificación, mercado y cultura a las que se accedía nada más que por el logotipo de la discográfica discretamente bordado en un rincón de la prenda (Figuras 10 y 11). Es así como lo artístico en estos escenarios está lejos de agotarse en la producción poética, y se concentra en los niveles de identificación simbólica que sea capaz de despertar. Lipovetsky y Serroy concluirán: “Estamos en las antípodas del estilo ‘desinteresado’, ya que la parte artística funciona como instrumento promotor y de comunicación, como estrategia de diferenciación y personalización destinada a acentuar la notoriedad y la imagen de marca” (2013, 53).

Como en los años dorados del primer arte moderno, la condición de lo artístico ha quedado aquí codificada en una hermética y escueta firma, en un signo de signos cuyo significante extravía todo significado en un lugar exterior. Una vez más, aquella encriptada presencia de lo artístico no ha estado nunca agotada en la obra. En el pasado y en la actualidad, bajo distintas configuraciones, experiencias u objetos, lo artístico ha reclamado espacio como operación en el reverso, como *éter* asperjado en territorios más allá del mismo objeto. La obra o el producto, ennoblecido con la investidura de lo artístico, hace de índice de la cultura de consumo que se esfuerza por justificar el gasto de su circulación vertiginosa.



Figura 10. Air Force 1, Nike, 1984 (Fotografía de Nike). Recuperado de <https://www.nike.com/t/air-force-1-07-womens-shoe-KyTwDPGG/315115-112>.



Figura 11. Air Force 1, Nike y Roc-a-fella, 2001 (Fotografía de Nike). Recuperado de <https://www.nike.com/es/launch/t/air-force-1-roc-a-fella/>

4. Conclusiones

El estado de la producción económica y simbólica que coincidimos con Serroy y Lipovetsky en denominar *capitalismo transestético* comporta una inconveniente privatización y destilación de la cultura, pero, al mismo tiempo, un banco de posibilidades para la creación y distribución de los contenidos estéticos. La fase contemporánea del consumo ha recurrido a los modos de hacer vanguardistas como valor agregado en la retórica de compra y de representación social, fundamentalmente para construir un marco simbólico de identificación que termina suavizando la crudeza del ciclo económico. El lenguaje del arte ha sido extraído, pues, de sus límites disciplinares, y ha sido volcado en su forma destilada a la extensión de la vida cotidiana. El imperativo del diseño, del estatus creativo, de la experiencia, de la ficción de la exclusividad, han modelado un mundo hedonista e hiperestetizado, que, sin embargo, no puede reducirse a la banalidad reprochada por las miradas fundamentalistas de la distinción cultural, por un lado, y de la ortodoxia frankfurtiana anti-industrias creativas, por el otro.

Aun con la evidente relación ideológica entre la producción hegemónica y la necesidad de consumo azuzada por la seducción de lo artístico, ese estado estetizado del mundo es también, paradójicamente, el insumo para la realización de la fantasía vanguardista de la democratización de la producción y circulación artística. De ello dan cuenta, por ejemplo, las lógicas de programación detrás de los dispositivos *smart* y de las interfaces tecnológicas participativas, diseñadas en función del *do it yourself*, de la *edición*, de la *publicación*, de la *reproducción*, de la *personalización*. El sistema económico, quizás sin medir las consecuencias, nos ha entregado al alcance de los teléfonos, de los televisores, y de la propia mentalidad relacional y productiva del periodo en curso, una caja de herramientas para la configuración de la vida cotidiana como producción simbólica y afectiva.

El capitalismo transestético ha desempolvado también la figura del genio, pero la ha separado de sus antecedentes históricos y la ha dotado de movimientos diferenciadores. Uno de ellos tiene que ver con la función comunicativa propia del modelo posindustrial, que ha producido genios multidireccionales, participantes y móviles respecto a sus lugares de enunciación, ya no aislados y designados por la naturaleza como en el régimen kantiano. Los genios actuales, encarnados por diseñadores, creadores de contenidos, influenciadores, etc., son al mismo tiempo artistas y espectadores, y ejercen su producción a través de un flujo disposicional e intercambiable; es decir que pueden moverse entre disciplinas y modos de hacer sin adscribirse por identificación exclusiva a ninguno de ellos.

Bajo esa dimensión hemos propuesto la categoría de *marca-autor*, en la medida en que no solo los sujetos humanos tienen la capacidad de crear bajo este modelo productivo, sino también las marcas humanizadas, y, en consecuencia, marcas y autores pueden llegar a ser indistintos y permutables en el terreno. No obstante, y observando además una dimensión colaborativa como característica particular de la creación actual, hemos identificado una serie de intercambios y conjugaciones bajo los que se producen algunas imágenes y objetos, y los hemos separado en tres modalidades: entre

autores, entre autor y marca, y entre marcas. A su vez, hemos señalado dos variaciones en las que se ejecutan esas modalidades de intercambio: variación *genérica* y variación *transgenérica*, entendiendo la primera como aquella que se produce entre autores y/o marcas en un terreno creativo común, y la segunda como la incursión y cruce entre disciplinas y modos de hacer dispares.

Una deriva de esta indagación sobre el estado actual de la creación y el consumo, aunque tímidamente insinuada en el texto, se presenta como el más interesante marco de posibilidades de encuentro, aprovechamiento y reconciliación de la estética en un mundo aparentemente estandarizado y privatizado. A pesar de la sensación aturdidora del control y la seducción, esta estructura deja resquicios para el contrauso, el aprendizaje de los lenguajes creativos, la reproductibilidad, la apertura de medios de circulación y la proposición de estéticas divergentes. Es allí, en esas fisuras, donde han de explorarse mayores y renovados alcances.

Referencias

- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2007). Arte líquido. En Z. Bauman (Ed.). *Arte, ¿líquido?* (pp. 35-48). Madrid: Sequitur.
- Bilbao, G. (5 de enero de 2008). Arte. Crear con los cinco sentidos. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/crear-con-los-cinco-sentidos-nid975586>
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.
- Groys, B. (2013). Sobre lo nuevo. En B. Groys, *Antología* (pp. 9-32). México: Cocom Press. Recuperado de <http://doi.org/10.7238/a.v0i2.680>
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Jarque, F. (15 de junio de 2007). Ferran Adrià divide al mundo del arte en la Documenta. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Márquez, M. (2012). ¿Es Ferran Adrià un genio del Arte del siglo XXI? *Disturbis*, 12.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Novoa, R. (23 de marzo de 2018). Supreme vende un ladrillo por 895 euros. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/summum/estilo/moda/abci-supreme-vende-ladrillo-895-euros-201712261338_noticia.html
- Razac, O. (2008). *Con Foucault, después de Foucault. Disecar la sociedad de control*. París: L'Harmattan.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Cada Negra Editora.
- Wu, C. T. (2018). La moda seduce al arte: de la galería a la tienda insignia. *New Left Review*, 108, 129-137.

Reseña curricular

Eduardo Correa Rivera. Maestro en Artes Plásticas y Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Ha trabajado en proyectos de investigación y como artista visual independiente. Integrante del grupo de investigación "Comunicación urbana", ha sido auxiliar académico de la Cátedra Luis Antonio Restrepo Arango de la Universidad Nacional, y ha exhibido su trabajo visual en distintas muestras colectivas e individuales. Ha sido ponente en eventos académicos como el VI Coloquio de Historia del Arte, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de Bogotá, o el XII Seminario Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Antioquia. Su tesis de maestría "Acciones Periféricas: cultura estetizada y prácticas artísticas al margen del arte institucional", recibió distinción laureada y produjo un banco de proyectos alternos multimediales que incluyen una exhibición artística en la Sala U de la Universidad Nacional y una página web.




Imagen: Wendy Simancas

*Diario de Perlov: una práctica de justeza*¹.

Perlov's Diary: a practice of justness.

Resumen:

Este artículo aborda *Diario* (1983), de David Perlov, como un hito patente en el itinerario latinoamericano que representa y anticipa la preeminencia del documental como ensayo en las últimas décadas. Reflexiona sobre la vinculación de distancia y proximidad entre el acto de ver y la imagen puesta en relación, planteando algunas cuestiones acerca del vínculo del ensayista consigo mismo y con su entorno, y cómo asume el cineasta los distanciamientos.

Palabras claves:

Autorreflexividad; cine; David Perlov, documental; ensayo ; performático

Abstract:

This article discusses *Diary* (1983) by David Perlov, as it being a clear milestone in a Latin American itinerary which in recent decades, represents a pre-eminence of the documentary essay. It reflects upon the relation of distance and proximity between the act of seeing and the image it relates to, raising questions about the connection of the essayist with himself and his environment and how the filmmaker deals with this distancing

Keywords:

David Perlov; documentary; essay; performative; self-reflexivity; film

Hernán Khourian,

Universidad Nacional de La Plata,
Facultad de Artes
La Plata, Argentina

hkhourian@empleados.fba.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-7246-2763>

Enviado: 17/09/2020

Aceptado: 09/11/2020

Publicado: 15/01/2021

1 Este artículo es una reelaboración de un capítulo de mi tesis doctoral "La inscripción del yo y la (auto) puesta en escena en *Diario* de David Perlov", Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Sumario. 1. Introducción. El dominio del ejercicio y la disciplina de los días. 2. La cuestión del ensayo: una práctica de justeza. 3. Conclusiones.

Como citar: Khourian, H. (2021) *Diario de Perlov: una práctica de justeza*. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 191-205.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/701>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a10](https://doi.org/10.37785/nw.v5n1.a10)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción. El dominio del ejercicio y la disciplina de los días

En este trabajo adoptaremos una perspectiva interpretativo/hermenéutica, que implica una aproximación a la vez analítica, crítica y estética del objeto, abrevando en los aportes que desde la fenomenología contribuyen a una mejor aprehensión de lo que la obra activa y pone en funcionamiento. Partiremos de la obra emblemática *Diario* (1983), del realizador brasileño devenido israelí David Perlov. Nacido y criado en Brasil, surge como un cineasta visionario, de una personalidad e identidad intercultural ligado a lo múltiple y diferente propio de su recorrido. A los 20 años partió de Brasil a París, donde al poco tiempo realizó sus primeros cortos. A fines de los años 50 se mudó a Israel, donde realizó diversos cortos y dos largometrajes (*La Píldora* y *42.6*). En 1973, y tras varios rechazos de la autoridad de Radiodifusión de Israel y el Consejo de cine israelí, que consideró sus proyectos de “líricos”, Perlov adquirió una cámara de 16 mm y comenzó a rodar y montar durante 10 años su fascinante obra. Atravesado por el medio y sus tensiones en los barrios de Tel-Aviv, *Diario* es un cruce permanente entre el retrato de un colectivo y un autorretrato que se mezcla con un diario de viajes. En el transcurso de la creación de dicha obra vuelve a recorrer las ciudades importantes en su vida: São Paulo, París y Londres, ciudades y vivencias que van construyendo su obra.

Queda claro, entonces, que el documental que nos interesa enfocar es un híbrido que toma de varias fronteras polisémicas (la ficción, el experimental, el ensayo) algunas cuestiones que, en distintos momentos históricos, hacen emerger obras mutantes, indefinibles en sus límites y movimientos. En ello basamos la consideración de poder acceder al documental agregando otra perspectiva a la noción de género, teniendo presente la advertencia de Jean-Louis Comolli (2002, 212), quien pone luz precisamente en cuanto a las fronteras o categorías taxativas cuando nos dice que “el cine devora sus fronteras” explicando que:

Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción; se los opone, se los fija en géneros determinados. Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos “historia de cine” verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras como las prácticas de los cineastas.

También es posible, a nuestro entender, trazar una senda trastocada, una contrahistoria, una abertura singular entre el pasado y el presente, una brecha que siempre estuvo desplazada de la institucionalización del documental como género, para lo cual se la puede rastrear y reconstruir partiendo de algunos autores con obras singulares.

Al proponerme ahondar en *Diario* pretendí demostrar que esta obra configura una anticipación en el trayecto de la modernidad a lo contemporáneo del audiovisual. Dicho pasaje se constituye como un repliegue sostenido en la imprecisión y, como tal, un fenómeno que prefigura la incredulidad posmoderna en los grandes relatos. A este aspecto nos referimos al considerar que dicha pieza genera más que un corte, un pliegue que puede verse como la perspectiva de la imprecisión como fenómeno, la creencia en los relatos fragmentados, quebrados en múltiples y variados micro-relatos creando una forma de escritura experiencial.

De este modo, su ensayo evidencia la participación de un colapso epocal, personal y artístico que pone en primer plano muchas de las incertidumbres que configuran una constelación singular. Acaso un laberinto, una escisión que explora otros grados de credibilidad cuyo resultado es la creación de un sistema abierto, una configuración propia de escritura audiovisual, de ciudades y vivencias que van construyendo una pieza peculiar en seis capítulos de 55 minutos cada uno. Consideramos que lo lleva a cabo elaborando las perspectivas de lo real desde una poética singular, y por ende, política en tanto estrategia propia de un rumbo artístico.

Así lo concibe Rancière en *Las distancias del cine*, como una forma de acelerar o lentificar el tiempo, estrechar o ampliar el espacio, hacer coincidir o no la mirada y la acción, encadenar y desencadenar los momentos, el interior y el exterior del espacio. Y entonces, concluye Rancière (2012, 12), se trata de “la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza”. Las posiciones que Perlov toma con relación a los que filma (sujetos, situaciones, objetos) son parte de un riesgo entre lo presentado y lo representado en plena producción de subjetividades (dadas por la elección de un dispositivo y sus asociaciones). Nos referimos no solo a las operaciones de (auto) puesta en escena de las imágenes y sus sentidos, sino también a los extrañamientos por desplazamientos (entre palabra e imagen) utilizados por el montaje. Así, la voz en *off* encarna las vicisitudes de lo real y pone en entredicho, en suspenso, aquello que filma, relata y subvierte. Precisamente es esa voz, la de Perlov, la que nos habla y nos dice:

La cinematografía no es exactamente un evento social. ¿Lo entenderán? Filmo muy poco. Los costos son muy elevados. Pero tomo instantáneas para mantener alerta mis ojos. Estudio rostros, gestos, mis propios estados de ánimo. (...) Estas casuales escenas domésticas se tornan insoportables. Poseen demasiada presencia. Necesito distancia (Perlov, 1983).

Vemos cómo el autor toma la experiencia de grabar al otro y a él mismo, en sí mismo como acontecimiento desde una singularidad dispersa, buscando las fisuras, creando una fuerza o línea de fuga que es atravesada por una conciencia subjetivante. Si nos preguntamos cómo hace evidentes esos cambios y transformaciones, cómo lo patentiza, veremos que las situaciones se presentan como pruebas para inquietar y establecer una dimensión del acto del ver, de una impresión auténtica, que intenta revelar la realidad como un enigma.

Esta cuestión nos hace tener en cuenta –como lo señala Yamila Volnovich en *Actos de ver. La función documental* (2012)– que el documental es el umbral donde el cine despliega la potencia de un discurso que no puede desprenderse de pensarse a sí mismo, pero no al modo de un metalenguaje que se efectúa dentro del código, sino en el sentido de un hacer inscrito en la singularidad del acto del ver la condición de la posibilidad de la imagen. Eso explicaría que, en el documental, la dimensión estética sea inescindible de una política y de una ética de la imagen, ya que una mirada como toma de posición abre nuevas posibilidades de reconfigurar las condiciones materiales y simbólicas de existencia (Volnovich, 2012, 332).

Se trata de un cine autobiográfico y autorreflexivo que parte de la exploración de lo real desafiando las posibles vinculaciones con el contexto, con sus modos de persuasión, de articulación de discursos, paisajes y retratos. El cineasta va construyendo un sistema de creencias junto al espectador descolocándolo, discurriendo por medio de una enunciación borrosa y ambivalente. A ello se refiere Ilana Feldman en *As janelas de David Perlov. Autobiografia, luto e política*, (2017, 4) al destacar que en Diario está en juego un doble movimiento:

Por un lado, se trata de un proceso de constitución de sí, constitución de un sujeto permanentemente inacabado, opaco y en tránsito. Por otro lado, se trata de la construcción de una topografía poética del real cuyo contenido testimonial apunta a la necesidad de decir y la imposibilidad de nombrar: experiencia traumática y negativa que se encuentra en la base del sujeto, del lenguaje y de la imagen.

En cuanto a la forma, la obra se constituye o configura por un relato fragmentario, no conclusivo, estableciendo narrativas no lineales, laberínticas y con sentidos múltiples ligados a la obtención de una visión subjetiva que vincula memoria con imaginación. Se trata de una memoria de lo real que entabla un diálogo con su proceso de experimentación, una distancia y una relación entre la imagen y la palabra, entre el pasado y el presente, entremezclando cuerpos, relatos, discursos conscientes o inconscientes por ambos lados de la imagen. En cuanto a esto, recordamos a Comolli (2002, 169), cuando explica que “la auto-puesta en escena” consiste en la combinación de dos movimientos: el inconsciente del agente (que viene del habitus y pasa por el cuerpo) y otro, que hace que el sujeto filmado, en la perspectiva del filme, consciente o inconscientemente se convenga de él y se ajuste a la operación cinematográfica, y pone en juego allí su propia puesta en escena emplazando el cuerpo bajo la mirada, “del juego del cuerpo en el espacio y en el tiempo definidos por la mirada del otro (la escena)”.

La experiencia perloviana entonces se crea a través de una cotidianeidad contemplada, la vigilancia y la insistencia a través de la modulación de un dispositivo, preparan el medio y el espacio íntimo como un receptáculo donde resuenan como un médium descarnado las implicaciones físicas y metafísicas de la invención. El dominio del ejercicio y la disciplina del cineasta proveen las reglas de su arte que se mueve entre lo contemplativo y lo enunciativo. En estos márgenes es significativo lo que revela Raymond Bellour (2009) acerca del dispositivo al que caracteriza como el lugar de un suplicio y una experiencia, así como también al instrumento de una educación y como al medio de una resurrección, porque proporciona la regla aceptada como acceso al oficio de vivir, y así como la mirada es su ejercicio, el mundo es su teatro; la percepción, una forma de pasaje y la memoria, su condición (Bellour, 2009, 330).

En el caso de Perlov, es necesario señalar la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza, porque creemos – como ya lo venimos expresando– que representa, a través de su subjetividad y del exceso de lo imprevisible, los límites de una emergencia multicultural que privilegia la identidad, la subjetividad y lo intertextual, en múltiples aspectos y sentidos. Esa práctica perloviana de exploración de justeza viene arrastrada por la necesidad de cambio de toda una generación influida

por el nuevo cine latinoamericano de los años 60 y los años 70, esencialmente por pensar el cine desde una práctica y un compromiso diario y colectivo, como una experiencia de transformación, una concepción cinematográfica ligada a otro cine posible por fuera de la impronta dominante, un cine de ensayo, independiente, subterráneo, que cambie el vínculo especular del cine por otro, reflexivo y simbólico.

Recordemos al respecto que los llamados nuevos cines y los cines políticos de esa época, según la caracterización de Emilio Bernini (2016, 1), buscan fundar una nueva noción de lo popular, una nueva forma de lo nacional-latinoamericano tanto en un sentido estético como geopolítico, recusando lo nacional, las propias tradiciones culturales. Lo que abren, entonces, es un sendero que sujeta la vida con el arte y, no sin tensiones, vincula violentamente política y estética. Esta nueva visión cinematográfica en Latinoamérica está basada en una práctica que, lejos de separar ética de estética, las funde. Es la apuesta al máximo de sus posibilidades que proponen principalmente el Cinema Novo en Brasil, el Cine Militante Revolucionario en Cuba, y el grupo Cine Liberación en Argentina fundado por Octavio Getino y Pino Solanas en 1969. Estos grupos crearon desde un discurso propio un imaginario confrontativo ligado a los cambios sociales y políticos continentales y además de combinar los regímenes de producción de imágenes, también impulsaron un circuito alternativo de difusión de sus obras, a través de organizaciones sociales y políticas que formaron parte de la resistencia a las dictaduras incipientes en cada país de la región.

Si bien estos movimientos configuran un amplio y diverso espacio, a continuación buscaremos cierto germen perloviano en el Cinema Novo Brasileño. A pesar de haber sido creada en el auto-exilio israelí, la obra de Perlov puede ser leída parcialmente en clave del movimiento del nuevo cine brasileño, básicamente por la radicalidad en la forma. Glauber Rocha, junto con otros jóvenes, compusieron las bases para nuevas prácticas cinematográficas del *Cinema Novo*, movimiento surgido a finales de 1950 y principios de 1960, buscando con un estilo nuevo trabajar las contradicciones de la realidad y por supuesto, transformarla. Precisamente uno de sus lemas – “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza” – constituye casi un germen para la ética y estética que promueven el estilo de diario filmado de Perlov.

Estos cineastas *novos* integran una generación que busca, entre palabras e imágenes, un imaginario propio, rupturista, pero con la capacidad de cambiar el mundo o al menos, intentan ejercer sobre él una utopía y el misterio de su descubrimiento. De ahí que no resulte un gesto menor el hecho de que algunos de estos cineastas comprometidos condensan en sus prácticas una preocupación central: observar las diferencias que ponen en escena las injusticias. Bernini hace extensiva esa característica –la mirada sobre la historia y la política– a todo el cine de Brasil de las décadas del 60 y del 70, sin excluir la ficción, porque efectivamente han trabajado con una mirada sobre la historia y la política que respondía a cierta idea de objetividad o cierta idea de representar la totalidad. Para Bernini, ese fenómeno *novos* que impregna todo el cine brasileño y latinoamericano responde al modelo narrativo privilegiado del documental que han seguido.

Con ello, se remite al hecho de que esas películas –tanto ficciones como documentales– dan voz e imagen al otro oprimido, étnico o social. Es decir, considera que ese cine construye la otredad, y en esa construcción, subraya Bernini que la subjetividad formaba parte de un proyecto mayor, totalizador, comprendida y contenida al mismo tiempo que señalaba los límites estéticos de su manifestación (Bernini, 2016, 1). Los cineastas *nôvos* ejercen una práctica de justeza sobre la corteza de lo real, una práctica tanto más riesgosa cuanto infinita en sus alcances y pretéritos, que no por ello deja de ser un juego peligroso, tanto por el riesgo asumido en cuanto cineastas, como por la desaparición y muerte, en esos años, de muchos artistas a lo largo del continente. Esa red está tendida sobre el riesgo de perderse en el abismo, donde emerge una idea que se opone a la oscuridad de los días, una conciencia sobre lo real y con lo real, pero, sobre todo, un deseo de oponerse a las máquinas de guerra del poder.

Es cierto que, en el caso de Perlov, se da un repliegue en lo artístico mediado por un giro subjetivo, un cambio de estrategia de abordaje, de espejos y reflejos, pero es evidente que ese repliegue subjetivo surge con la raíz de una conciencia social traspasada por esta herencia latinoamericana y por la situación de migrante que da “otro sentido a las cosas”. Precisamente en la confluencia de (in)migración, exilio y diáspora señala Álvaro Fernández Bravo (2003, 333-334) la clave de lectura de la cultura latinoamericana de la época, porque considera que dichos núcleos pueden confluír para organizar una lectura de los elementos centrales de la cultura latinoamericana atravesando un conjunto que desborda las fronteras de un país y de toda la región. De modo que para, entender la manera en que cada uno de los tres componentes se manifiesta en la cultura, es necesario cruzar límites, salir de lo prescripto. En otras palabras, recomienda transgredir lo ordenado, pensar desde los múltiples factores, apelar a la heterodoxia como clave para llegar al sentido de las cosas y los textos.

Esa sensibilidad política hace foco en el acto de miramiento, donde el tiempo y el espacio se entrecruzan, poniendo las escenas en el cuerpo, tomando al cine como un acto de resistencia, silencioso, pero no por eso menos elocuente como gesto cultural, poético y político. Tales visiones suscitan lo visible desde experiencias intersubjetivas buscando los inconvenientes o inadecuaciones del sentido, sus accidentes; inventando nuevas modalidades para captar lo premonitorio y significativo, redescubriendo objetos olvidados y sujetos inadvertidos. Feldman advierte que en esta obra de Perlov la equivocación, el trauma de la infancia, “la sensación de estar exiliado en el país que voluntariamente escogió como hogar”, junto a la necesidad del luto, al compromiso político con lo cotidiano y a lo que la autora llama una ausencia fundadora, que concibe como la búsqueda permanente por la ausencia de un origen tanto en el cine como en el arte, constituyen figuras de una enunciación subjetiva y de una narrativa en tránsito constante, y el desplazamiento configura mucho más que un fenómeno geográfico porque, concluye Feldman (2017, 4-5),

hace el paso de la identidad a la alteridad, desde la casa a la calle, singular al colectivo, del trauma al duelo, del privado al político. En ese movimiento, su autobiografía - abierta, como una ventana, al afuera - se convierte en biografía del otro, o “alterbiografía”, biografía de todos nosotros”.

Esto se puede notar a lo largo del film, observando cómo el realizador que está ensayando un cine solitario e independiente, con libertad expresiva, va explorando una visión otra atravesada por una errancia que devora las fronteras de géneros e instituciones, que confía en su deseo identitario y enfrenta el choque mismo con lo heterogéneo. Esto nos lleva a retomar el eje de la distancia, y entonces recordamos también la evocación de la imagen aurática de Benjamin como una relación de poder y atracción, “la distancia como un choque” (Benjamin, 1999, 152-163) que tiene la particularidad de alcanzarnos, de tocarnos. Por su parte, Didi-Huberman, (1997, 105) retoma esos conceptos y nos aporta una clave de análisis al sugerir que cuando algo nos toca de improviso, lo que hacemos es abrirnos a una dimensión esencial de la mirada, y esa dimensión de la mirada hace que mirar se convierta en el juego asintótico de lo cercano (hasta el contacto, real o fantasmático) y lo lejano (hasta desaparecer y perderse, reales o fantasmáticas. Entonces, al menos, la distancia es doble y virtual, un juego de errancias revelando plano tras plano una subjetividad en búsqueda de la propia singularidad e individualidad del cineasta (autorretrato) y su entorno (retrato), conforman este ensayo desde la concepción de un cine imperfecto, incompleto y libertario.

2. La cuestión del ensayo: una práctica de justeza

Tomado así, el cine es una prueba, una apertura, un mundo, su creación. *Diario* confía particularmente en testimoniar el movimiento que recuerda el pasado y lo construye en el presente. Esta rememoración crece desde un valor personal y subjetivo, elaborando una conmoción y una construcción de una otredad.

Cuando, por su parte, Didi-Huberman plantea “exponer” los pueblos y para ello subraya una condición que implica demanda: exponer los pueblos, eso implica para él abordar los cuerpos singulares, lo que quiere significar “exponer los pueblos” y no los “yos”. A su demanda, la vuelve más precisa cuando advierte que es necesario abordar los cuerpos singulares para exponer los cuerpos construyendo una serie, un montaje que sea capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregado al otro, “tanto en la desdicha de la alienación como en la dicha del encuentro” (2014, 54) y para que esa construcción sea posible es imprescindible el ejercicio de la memoria. En este sentido, se considera que la memoria está en los vestigios, y aparece en los momentos de toma de conciencia, por eso el arte se constituye como el lugar mismo de anunciación. Este es el poder de la construcción de la memoria a través de relatos y situaciones, el poder de la imagen donde las cosas, los tiempos, las vidas, son puestos en contacto, esperan su aparición. La imagen acontecida de este modo se vuelve turbulenta, se desenreda y muestra sus formulaciones, aparece como operación del conocimiento histórico. Bastará insistir para ver y encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia perturbadora o un cortocircuito que exhibe las diferencias. Didi-Huberman (2014, 123) señala esa confluencia que se consume en la invención que permitirá crear la belleza de los pueblos. Inventar, en el sentido artístico y en sentido arqueológico, explica Didi-Huberman, significa excavar y redescubrir elementos objetivos inadvertidos, olvidados, sepultados. Y eso determina que al inventar, en síntesis, el arte en general, como la poesía en particular, se politice.

De ese modo, la creación de imágenes es atravesada por la invención de una forma asociativa, yuxtaponiendo ángulos y puntos de vista, imaginando diariamente los escenarios, los personajes y las situaciones potenciales. En un extracto del off de *Diario* (Figuras 1 y 2), mientras vemos imágenes desde la ventanilla de un taxi, Perlov confiesa el sueño de tener una cámara de video que lo filme/escuche todo.

Deseo una cámara de video con la cual deambular por las ciudades. De ser posible, en un taxi. Permitiendo que el ritmo casual de los semáforos defina el marco. Los llamados "puntos muertos", momentos vacíos, ¿estarán realmente muertos? El taxista se impacienta con los embotellamientos de tráfico. Yo no (Perlov, 1983)



Figura 1. Frame de *Diario*, parte 5 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.



Figura 2. Otro frame de *Diario*, parte 5 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

Efectivamente, así es como en paralelo a lo acontecido a los llamados "puntos muertos", se busca la sensación de estar viendo otra cosa por adelantado a lo sucedido; una forma de anticipar lo visto, de desafiar su encuentro, sus giros o inflexiones, de tener la sensación y las alternativas del tiempo. *Diario* confía en esta rememoración desde un valor personal y subjetivo, elaborando una conmoción y una construcción de una otredad. Al analizar este aspecto en Perlov, Noa Steimatsky (2011, 133) destaca:

En cada gesto, cada decisión, en las rutinas de trabajo y enseñanza, pero incluso en su manera de andar, mirar, ver, no ser capaz de no ver, incapaz de olvidar cada detalle, incapaz de no relacionarlo con precisión a cientos de otros detalles, aparentemente ocurrencias banales que construyen el tejido de la vida cotidiana: en ese aspecto Perlov era histórico. En el cuidado y la fuerza de su mirada también estaban su pasión y su intervención.

De esta manera, en la selección del montaje y en la voz se adopta una escucha atenta a los detalles, a sus redes, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas. Son (micro)relatos que se comunican entre sí, armando una colección, una constelación, tramando una red, construyendo

una (micro)historia desde el cotidiano. Para Steimatsky, se trata de una adición a sistemas de reconocimiento y aprendizaje. Es así como “el itinerario de un hombre, su diario filmado, se convierte en ejemplar”, porque “en su superficie se forman las experiencias de pueblos, de ciudades, y los momentos históricos se cruzan” (137).

El diario fílmico que crea narra desde su asiento, el presente en Tel Aviv, los sucesos determinantes de un país irremediadamente inmerso en conflictos bélicos. Pero esa narración se configura desde su espacio privado desde donde convive con ese entorno público reflexionando sobre la memoria, el exilio, la familia, Latinoamérica, los sucesos políticos, la guerra. No intenta organizar, ordenar ni afirmar ese mundo, sino que ensaya fundarlo y lo evidencia explorando la realidad, interrogándola con el dispositivo de su voz en off que abre y corta lo que mira.

De algún modo, se trata de lo que sostiene Bourriaud (2006, 22-23), cuando refiere que la forma se vuelve consistente y adquiere existencia real cuando pone en juego las interacciones humanas porque la forma de una obra de arte surge de una negociación con lo inteligible. Es que el artista entabla un diálogo a través de la forma y la práctica artística tiene su esencia en la invención de relaciones entre sujetos. ¿Qué propone la obra de arte? Estamos de acuerdo con Bourriaud, para quien cada obra de arte en particular es una propuesta para habitar un mundo en común. Es por eso que el trabajo de cada artista inventa relaciones con el mundo que a su vez generarían otras relaciones en una sucesión infinita.

De este modo, no es preciso interrogarse tanto sobre las imágenes, como con o entre ellas, pues su valor político recae mucho más en la posición de la enunciación que en el contenido del enunciado. Desde estas prácticas relacionales, las imágenes resisten, cuestionan las relaciones entre dominación y emancipación, e interrogan categorías de acción y de producción. Como señala Paola Lagos Labbé (2018, 9), en esta lógica Perlov ensaya poéticas que reflexionan sobre el dispositivo fílmico y proponen estéticas intersticiales para articular vértices entre las múltiples capas de la experiencia personal, el pensamiento crítico, el sentido de pertenencia colectiva, la evidencia de lo real, el propio acto de filmar, las relaciones entre pasado y presente; ausencia y presencia; la memoria y el olvido.

Reingresando ahora en *Diario*, en la segunda parte 1978-1980 (Figura 3 y 4), Perlov vuelve a ver sus imágenes, las interroga y revela su estado de ánimo, una mezcla de cansancio e insatisfacción, de frustración.

Estoy exhausto, Exhausto, ¿de cuántos? 20 años de energía malgastada, batallas frustrantes. Exhausto, desgastado, incapaz de dormir. Hoy, contemplando nuevamente estas imágenes, todo parece un árido desierto. El color de la arena. Horas que no transcurren. Busco sombra por doquier. La luz del día irrumpe como una amenaza. Trayendo consigo la conciencia de mi estado de ánimo (Perlov, 1983)



Figura 3. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980. (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.



Figura 4. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980. (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

Estas imágenes determinan una enunciación particular que co-construye el dispositivo de su voz en off, generando un diálogo entre lo cotidiano presente, la ajenidad y las asociaciones de la memoria, marcando el carácter autorreflexivo del film y la autoconciencia del documentalista, una conciencia subjetivante que implica la necesidad de autoafirmación identitaria. No obstante, las imágenes insisten desde la incertidumbre, ensayando una práctica de justeza conforme a una disciplina estoica que va revisando constantemente los resultados y las frustraciones, una visibilidad que se transparenta a la luz de los hechos y de los nuevos descubrimientos.

Desde este ángulo de análisis, Gonzalo de Lucas (2007), considera en *Diarios de Perlov* que esos diarios serían “una especie de meditación sobre el bosquejo o el apunte, sobre el gesto del esbozo. También un gesto de amargura y rabia”. Se refiere De Lucas a las “edades de la película”, señalando las etapas de la creación, en lo que considera como “un ciclo visible, suave y rugoso como la piel cambiante de una fruta”, y con el cual coincidimos al entender que se evidencia con nitidez en *Diario* lo siguiente:

Después vendría el descubrimiento del lenguaje y sus juegos, los entusiasmos y, más tarde, las progresivas dudas, las épocas oscuras e introspectivas, la serenidad, las despedidas. Las edades de una película poseen su cuerpo y sus gestos, desde la agilidad de los primeros años (es el lado aéreo y elástico de los camarógrafos) hasta la lentitud, la fatiga, la melancolía de la madurez (es la gravedad de la cámara) (De Lucas, 2007).

En *Diario* asistimos a una puesta en abismo en directo que plantea ciertos interrogantes ligados al tiempo-espacio como virtualidad, registrando distintas zonas afectivas en una misma escena trastocada, escindida. A riesgo de resultar reiterativos, es válido recordar que todo tipo de práctica cinematográfica es ficcional ya que siempre será parcial y subjetiva, histórica y socialmente determinada. Por eso, las imágenes tomadas en *Diario* son cortes dinámicos, visiones sin afanes aclaratorios y/o explicativos, son más bien llevadas a cabo por una turbia “limpidez” que depende de

una opacidad concienzuda, de una poética. Dicha opacidad es el carácter subdeterminado de su poder hacer ver y constituir en el modo mismo de la presentación sensible que es inherente al arte.

Es así como, mirando el presente, Perlov desdobra la realidad y la transforma en sedimentos que derivan en acciones y suposiciones (planos, preguntas, movimientos) proyectando el vínculo entre los dispositivos y las escenas. Uno de los recursos privilegiados es su voz que guía y desplaza los límites de la representación, la transparencia y/o la opacidad. Pero, en el discurso cinematográfico, tal y como señala Ismael Xavier (2008, 275), no se trata de una mera oposición transparencia/opacidad, sino de las formas de relación entre el cineasta y el mundo que puede observar, con el que puede interactuar o sobre el cual puede reflexionar, es decir, involucra algo semejante: fluidez versus suspensión, imagen representación versus imagen presencia y es más especial cuando focaliza el modo de documentar la lectura de la imagen sonido relevantes de la relación entre el cineasta y el mundo que observa, con el que interactúa o sobre el cual reflexiona.

En efecto, en *Diario* el autor lee las imágenes, contempla sus sentidos posibles, los re-escribe, toma una distancia y transforma sus aproximaciones en múltiples puntos de vista. ¿Qué y cómo vemos la realidad? La voz como potencia reconstruye las escenas y sus sentidos, interviniéndola a partir de incesantes preguntas, procedimientos y formas de comprobación ligados a la experimentación de sus propias maniobras: el yo como alteridad. A nuestro entender, dicha obra plantea ciertos interrogantes ligados al tiempo-espacio como virtualidad, registrando distintas zonas afectivas en una misma escena trastocada, escindida. Así lo hace, por ejemplo, en el siguiente fragmento. Hacia la segunda parte de *Diario* 1978-1980, el cineasta continúa el *off* confesando que Mira, su mujer, lo convence de intentar filmar un sueño suyo (Figuras 5, 6 y 7). Vemos imágenes de un perro que se acerca a cámara; calles de día, calles de noche y luces desenfocadas, y su voz dice:

Esta filmación, esta búsqueda de imágenes provenientes de un sueño, me animan a salir. Trato nuevamente de contemplar rostros (Perlov, 1983)



Figura 5. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.



Figura 6. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

Vemos a dos mujeres de perfil en un bar dialogando. El Off continúa:

Belleza y fealdad aún no me afectan. (Perlov, 1983).

Corte. Vemos a un señor en la calle extrayendo algo de sus bolsillos. El Off continúa:

Es sólo en los gestos donde hallo de vez en cuando, cierto interés. Es como trazar un boceto (Perlov, 1983).



Figura 7. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario 1978-1980* (Perlov, 1983). Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

El sueño de la realidad, su boceto, le permite al cineasta reconocer lo imposible, proyectarlo. Es decir, verse desde afuera, en vinculación con lo otro y consigo mismo, en una especie de espejo doble, haciendo presente la apertura o el distanciamiento del espacio-tiempo, una imagen como una acechanza. A eso se refiere Didi-Huberman (2014, 218), cuando habla de la “imagen acecho”, la que se encarga de anticipar, de hacer saber, de construir los posibles. Es la imagen sin objeto captado, sin objeto definido, ni conseguido, ni ganado. Frente a ella, en ella, observar es esperar.

3. Conclusiones

En el tránsito por las experiencias cinematográficas ligadas a un cine documental personal, reflexivo y autobiográfico, apuntamos al análisis de los modos de producción de las imágenes, sus dispositivos y entramados entre pasado y presente, entre subjetividad y memoria. De este modo, podemos inferir que la tarea de un documentalista sería encontrar, mostrando cómo crea, a través de una distancia asumida, una proximidad. Tejiendo sus hilos, observando la pulsación en el latido de las imágenes y los cuerpos, entreviendo la distinción del acontecimiento. Entendemos que, efectivamente, Perlov establece cierta secuencialidad a través del discurso, que trabaja sobre los sentidos de una imagen-situación, lo que se presenta como posible motivo para interrogar, suscitar ideas y escenas.

Tenemos presente, en este aspecto, la relación de distancia y proximidad entre el acto de ver y la imagen puesta en relación. Esta operación funciona casi como un circuito, un sistema de signos con intermitencias, entrelazando los sentidos de valores estéticos, desentrelazando las tramas subyacentes, y es que, como afirma Russo, “es precisamente en ese momento de telar donde un texto audiovisual cobra forma”. ¿Cómo lo hace? Perlov entrelaza sus hilos y la trama por un diseño entre

nudos y enlaces, su textura y también las fallas, los huecos o agujeros. (Russo, 2012, 60).

En *Diario*, en este sentido, el don de la palabra confía en mostrar su configuración, muchas veces sacrificando las imágenes en pos de dicha invocación desesperada. Sistemáticamente, hace evidente una imagen en perpetuo cambio, al desnudo, una imagen que hace su juego (sutura, en el sentido de construir al espectador en sujeto) entre textos y pretextos, egos y alter egos. Se trata de una puesta (en escena) a prueba, una disposición que saca a la luz. Una puesta a prueba o “ensayo”, si rescatamos el significado del verbo ensayar (“tratar de...”, “intentar”, “ponerse a prueba”), algo que no es definitivo “y consiste en un intercambio infinito” como describe Jean-Luc Nancy (2013).

A propósito, tenemos en cuenta que Nancy considera que el ensayo puede enfocarse en dos sentidos, ya que, por un lado, suscita ese decir que no es sino su efecto, pero, por otro lado, encuentra dicho decir delante de sí y un límite de su propio decir. Ese límite es, precisamente, el que permite el encuentro y el comercio, decir y decir de otro modo se tocan, se dan contacto y distancia, acceso y retirada, caricia y separación, distancia y proximidad infinitesimales. Esto quiere decir que se trata de un intercambio infinito en esta puesta a prueba mutua que se juegan (Nancy, 2013, 63). La operación central de la obra es finalmente la puesta en acto, su revelación: el obrar mismo de una imagen genera el sentido como un exceso infinito, su efecto angustiante y desgarrador. Desde el comienzo al fin reafirma incompletitud, y por eso conmueve. El fin de la imagen es esbozar su vida, su puesta en acto es la energía vital para el cineasta y para el espectador, la obra del sentido un acto zigzagueante en producción permanente. Obrar imágenes como una práctica de justeza, es dar lugar a los acontecimientos proyectados, puestos en evidencia a través de su arte: desbordamientos y flujos de presencias.

Diario de Perlov resume de alguna manera la reivindicación que Arlindo Machado (2010) postula en *Film-Ensayo*, al referirse particularmente al documental:

Si el documental tiene algo que decir que no sea la simple celebración de valores, ideologías y sistemas de representación cristalizados por la historia a lo largo de los siglos, ese algo de más que tiene es justamente lo que sobrepasa sus límites en tanto mero documental. El documental comienza a tornarse interesante cuando se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es en su esencia: un discurso sensible sobre el mundo.

Lo que el ensayo cinematográfico de Perlov configura es una subjetividad múltiple, herida y fracturada desde una tensión entre el pasado y el presente, y eso implica construir memoria, una memoria sofisticada porque el documentalista se mueve entre espacios heterogéneos geográfica y culturalmente determinados por su circunstancia de migrancia. Estas marcas se exhiben desde el presente de su asiento israelí donde filma, tanto la (auto) puesta en escena como el flujo de los recuerdos, evocando personas y sucesos de su biografía previa al exilio voluntario y su deambular por ciudades donde ha vivido y ha incursionado en el oficio.

Precisamente esa construcción entre pasado y presente potencia la imprecisión en lo narrativo, en lo espacial y en lo descriptivo. A través de su subjetividad y de lo imprevisible del día a día, Perlov representa los límites de una emergencia multicultural que hace hincapié en la identidad, la subjetividad y lo intertextual en un sentido tanto histórico como en lo experiencial y poético.

Buscando heridas y cicatrices para absorberlas como marcas de la (auto)puesta en escena, las imágenes encuadran el reflejo que pueda traducir aquello que desea mostrar(se). Entre evaluación e interpretación se extraerá un sentido y la puesta en relación de toda la cadena de significantes del tejido audiovisual. El cine documental parte de una creencia, de explorar y descubrir lo desconocido; y lo que se juega ahí no es solo una mirada, sino los cuerpos y sus marcas, los pueblos y sus cicatrices.

Referencias bibliográficas

- Bellour, R. (2009). *Entre-imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin W. (1999) *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán.
- Bernini, E. (2016). Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina, *Revista Los cuadernos del cinema* 23, 5, México. Obtenido de: http://cinema23.com/wp-content/uploads/2017/03/005_Una_mutacion_silenciosa_ES.pdf
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.
- De Lucas, G. (2007) "Tiempos de Futuro 29 miradas al cine que viene". *Revista Cahiers du Cinéma*, España
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Feldman, I. (2017). *As janelas de David Perlov: autobiografía, luto e política*. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 11, (20). DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.11.20.90-111>
- Fernández Bravo, A. (2003). *Sujetos en tránsito (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid, Buenos Aires: Alianza.
- Lagos Labbé, P. S. (2018). Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov. *Archivos de la Filmoteca*, 75, 43-56. Obtenido de: <https://www.archivosdelafilMOTECA.com/index.php/archivos/article/view/637>
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo, *La Fuga*, 11. Obtenido de: <https://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario. Cine y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J. L. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Russo, E. (2012). Cine: una puesta en otra escena. Quince años después. En J. La Ferla y S. Reynal (Comp.). *Territorios audiovisuales* (pp. 49-64). Buenos Aires: Librería.
- Steimatsky, N. (2004). In memoriam David Perlov. Obtenido de: http://davidperlov.com/text/Perlov_in_memoriam.pdf
- Volnovich Y. (2012), Actos de ver. La función documental. En J. La Ferla y S. Reynal (Comp.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Xavier, L. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.

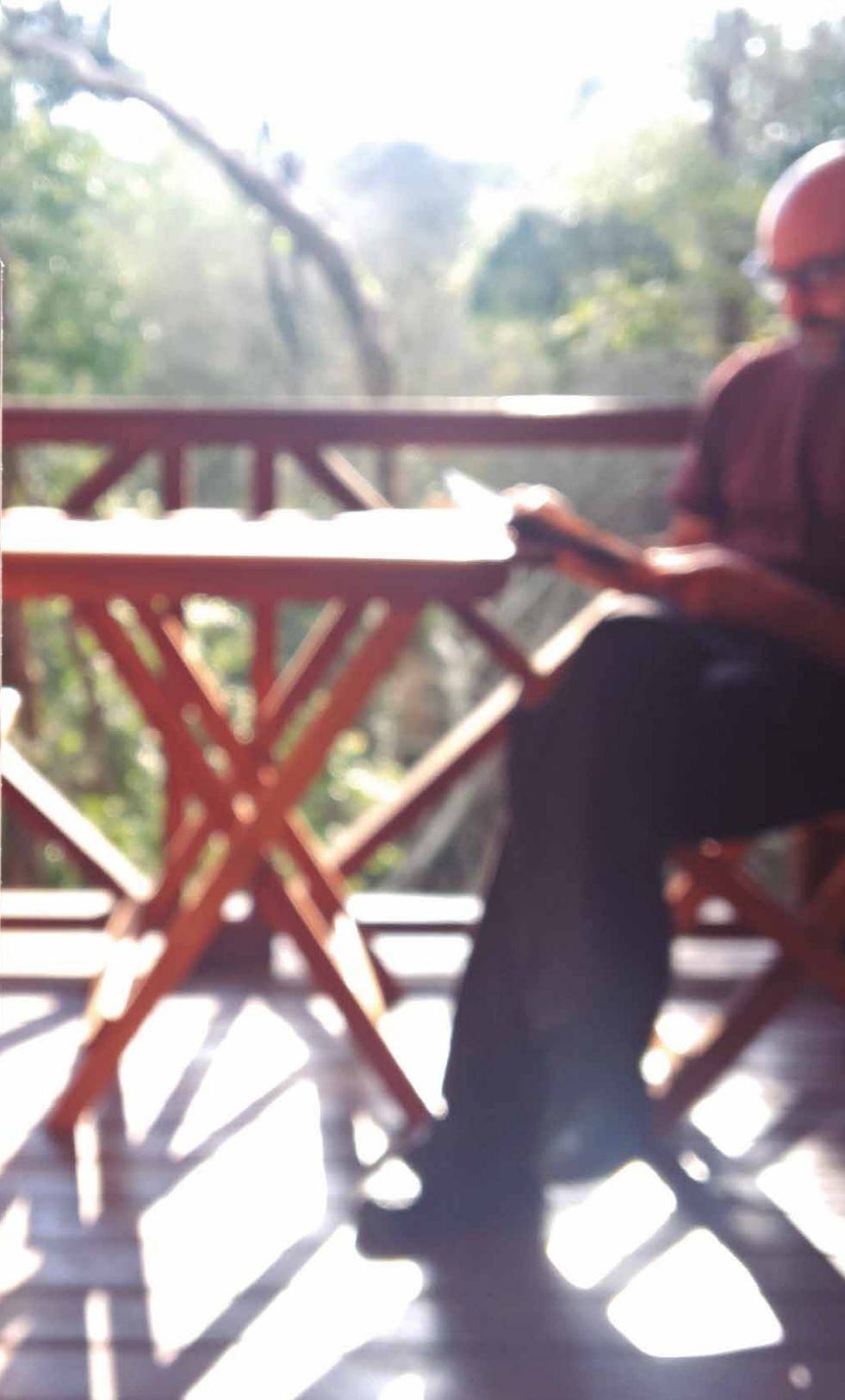
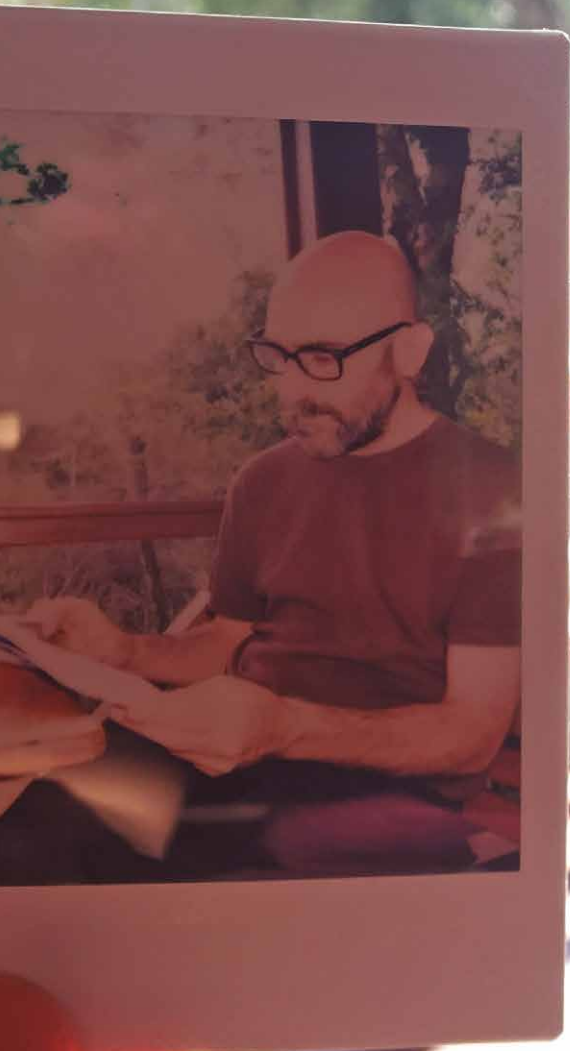
Reseña Curricular

Hernán Khourian. Es investigador, profesor y realizador. Licenciado en Comunicación Audiovisual (Fda-Unlp). Máster en Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra y Doctor en Artes en la Facultad de Artes de la UNLP. Ha obtenido diversos premios y becas a nivel nacional e internacional. Constan entre sus obras: *Áreas* (2000), *Las sábanas de Norberto* (2003), *Puna* (2006), *Esplín o errar o sin embargo* (2007), *Memoria* (2010), *Los silencios y las manos* (2014) y *Acá y acullá* (2018). A su vez se desempeña como docente en la Maestría de Cine Documental (FUC), y en la Facultad de Artes (UNLP).





Entrevista



"Lo importante es contemplar el objeto filmado como una constelación, orbitando". Entrevista a Hernán Khourian.

En principio, la entrevista se construirá cronológicamente a partir de la formulación de una pregunta en torno a cada una de tus películas. Tu primera película, *Áreas* (2000), es un trabajo extremadamente formalista, con una puesta en escena donde la cámara permanece casi inmóvil y donde los encuadres, regulares y simétricos, recogen diversas acciones del trabajo agrícola. ¿Por qué tomas el concepto matemático de "área" para designar tu primer trabajo documental?

Me parecía interesante encontrar un título que enmarcase el trabajo, esa idea de "la parte por el todo", pero también de la superficie de inscripción obtenida mediante la observación y experimentación de los acontecimientos y del azar. A partir de entornos determinados, la idea era crear un lugar (un espacio cinematográfico) donde se estableciera un principio de encuentro transitorio, momentáneo, marcado por el presente, puesto en juego como aparición, donde los animales, las vidas, las cosas fueran puestas en contacto, esperando su aparición. Es mi tesis de grado, y me parecía el momento propicio para intentar eso que tanto me había llamado la atención, crear ese "espacio", pasando un tiempo filmando el trabajo. La pregunta era simple: ¿qué sucede cuando se filma el trabajo? Y esta otra: ¿Qué ocurre con la impresión de autenticidad, lo descriptivo y su poder "evidenciador"? No ya sólo por las sensaciones producidas sino también por las marcas y los cuerpos, la percepción y los afectos.

En *Áreas*, esas tensiones o paradojas aparecían delimitando una zona desconocida para el cine y video experimental: el "interior" de Argentina. En un momento candente (finales de la década neoliberal, previo a la crisis del 2001) donde el trabajo empezaba a escasear y se problematizaba lo social. Ese fue el punto de partida, porque además el del trabajo es un tema originario en el cine. De hecho, los Lumière lo primero que hacen, es filmar a los trabajadores. Aunque posteriormente parece que el cine le dio bastante la espalda a eso de "filmar el trabajo" y las fábricas. Me parece que es un tema importante, germinal en lo contemporáneo, donde pueden aparecer un montón de tensiones y cuestiones.

En el caso de *Áreas*, lo de "filmar el trabajo" se da por la observación atenta, por la espera, por la fuerza y el anclaje de sus costuras. Aparece una poética donde el documental se busca y se descubre a sí mismo. No solo a través de la provocación de un choque o un cortocircuito entre quien mira y quien ha filmado, sino jugándose en cierta observación experimental, hasta diría de un juego estético. Este trabajo intenta pensar qué es la observación desde una mirada aparentemente distante, pero esencialmente clínica y centrada en darle valor a la mirada y a las situaciones como un encuentro. El trabajo se propone como un palimpsesto de regiones, situaciones y personajes que se entrecruzan

Miguel Alfonso Bouhaben
Escuela Superior Politécnica
del Litoral
Guayaquil, Ecuador
malfonso@espol.edu.ec

desde un montaje sin palabras. *Áreas* es una obra sobre el tiempo, el azar, el paisaje y la observación como un medio de vinculación e interrogación sobre el mundo que nos rodea.

Esa idea del “trabajo filmado” ya la puso en práctica Harum Farocki. En *Arbeiter verlassen die fabrik*, Harum Farocki vuelve la mirada sobre la película inaugural de la historia del cine para pensar la problemática que subyace a la visibilización del exterior de la fábrica, frente a la invisibilización de su cara interior. Farocki hace hincapié en la idea de que el interior de las fábricas apenas se ha filmado. Supongo que tú no tuviste complicaciones para poder filmar el trabajo agrícola, ya que son dos tipos de trabajo completamente diferentes.

El trabajo agrícola es el que tiene más pregnancia en mi trabajo; el trabajo de las fábricas aparece más fragmentariamente. Pero bueno, al final de mi carrera de grado, más que una conciencia política, adquiero una conciencia de la política de las imágenes. Creo que el trabajo de base de la propuesta es formal y reflexiva: una forma austera, precisa de trabajar un dispositivo. La película se juega al querer encontrar esa política de las imágenes sobre un tema que, en general, es abordado desde otra órbita.

Uno de los elementos más interesantes de tu película es esa disidencia respecto a las formas dominantes de tratamiento del tema del trabajo. Si miramos toda la tradición del cine documental, la manera de ordenar el mundo del trabajo es, esencialmente, militante o muy politizada. Lo que hace que el tema trabajado sea de más difícil acceso al público general. Sin embargo, en *Áreas*, al generar ese dispositivo tan transparente a lo mejor resulta más política que la película más política: quizá habría que diferenciar entre la política y lo político. No sé si era tu intención hacer una película política que no tuviera la apariencia habitual de una película política.

Esto lo fui pensando tiempo después, pero todo el andamiaje de su realización fue más salvaje e intuitivo. Albergaba la sensación de que tenía que ir a capturar eso que se estaba desvaneciendo, el trabajo. Desde los procedimientos tenía una idea general, que era ir a lo desconocido. Pero no solo era una cuestión conceptual; también de manera literal: caer a filmar sin permisos ni avisos a nadie a muchos de los lugares y personajes que se ven en el video. Tenía realizado un trabajo de producción, de permisos con cierto itinerario y contactos, pero muchas de las situaciones que quedaron se dieron o aparecían en el camino.

En muchas de las zonas que filmé en *Áreas* -por ejemplo en Tucumán- eran zonas donde el cine militante de los '60 y '70 había pasado. Aunque en Argentina este tema reapareció a partir de 2001, con el estallido social, con un cine más bien urgente y políticamente comprometido. Lo que tiene *Áreas* de provocador es su construcción a partir de muy pocos elementos, pero armando un sistema propio de imágenes, sin palabras, sin diálogos, sin música. Por eso, de alguna manera, sigue siendo tan extrema la película. Se plantea este desafío, en varios de mis trabajos, casi de forma dogmática de atravesar y dejarse atravesar por un camino sin rumbo. Un proyecto abierto y sin guion, elaborando un problema o una zona. En lo inmediato, la puesta en escena trabaja sobre la dificultad de mirar a los ojos a los otros, buscando las miradas a cámara como un gesto posible, un acercamiento cuerpo a cuerpo. Porque

finalmente, y mayoritariamente, en *Áreas* la cámara está a la altura de los ojos o a la altura del cuerpo del otro, indagando cierta transparencia del dispositivo, pero llevado al exceso quizá por la idea de filmarlo en secuencias, una transparencia que busca evidenciar las miradas a cámaras de los trabajadores, la auto-puesta en escena que diluye las fronteras y vuelve sinuoso el intercambio. ¿Cómo sutura la imagen o el plano?

Esa es la pregunta que hacía Godard: ¿Cuándo terminamos un plano? Dicha pregunta, para el cineasta francés, implica una decisión política. En tu siguiente película, *Las sábanas de Norberto* (2003), se da una cierta continuidad, sobre todo en el trabajo de cámara, de encuadre y de composición del plano. Al igual que en *Áreas*, la cámara apenas se mueve. Sin embargo, ahora la estética de la película se construye con el blanco y negro y con un sonido continuo de respiración para contarnos la historia de Norberto. Al principio de la película, Norberto empieza a describir el esfuerzo que tiene que hacer para imaginarse una representación, creo que eso es de lo más potente de la película. Es decir, la historia de una persona que no recuerda lo que es una imagen, ya que él se quedó ciego de muy pequeño y el esfuerzo que hace de reconstrucción de lo que es una representación. Y tú haces todo ese juego, al principio, con esas imágenes abstractas donde no vemos casi nada. De ahí lo que te quería preguntar: ¿Cómo transponer toda esta problemática de ceguera al plano de las formas?

Muchos de mis trabajos nacen desde un lugar incierto, a partir de algo intuitivo o confiando en el deseo, quizá acentuado por las características de mi modalidad de producción, casi en soledad, de forma individual en todas las etapas. Aunque en mis últimos dos trabajos sumé a Guido Ronconi en el sonido, como una forma indispensable para construir dichos mundos.

En este proyecto la idea era aproximarse a su imaginario, indagando cómo dar la posibilidad de aparecer a dichos "mundos" como el de Norberto, de ensayar y aproximarse, a partir de distintas exploraciones, a una imagen posible. En el caso de *Las sábanas de Norberto* el objetivo era preguntarse: ¿Cómo construir



Áreas (Hernán Khourian, 2000)

imágenes de la memoria de un ciego? ¿Cómo actúa la representación del espacio? De hecho, llegué a *Las sábanas de Norberto* luego de ir procesando los ecos de *Ojos* (1995) que era en VHS, blanco y negro, y fuertemente contrastado. Fue mi primer corto, también sobre ciegos. Trabajaba sobre los cruces de miradas e imaginarios, la puesta en escena que la mirada tiene sobre otra; la primera era la mía y la segunda, lugar paradójico y paradójal, fue la de un grupo de ciegos.

El cine tiene que partir de algo que te toque, pero también que te haga dudar, puede ser

una crisis, o ciertas ambigüedades, pero lo que no puede dejar de construir es una imagen relacional atravesado por un imaginario propio. Pero tampoco es una regla tan clara para todos mis trabajos. Se trata de confiar en la deriva como instrumento, en lo que “sucede” y en la experiencia. En configurar una distancia singular, que no es tan regulable y fija, tiene movimiento y se quiebra; por eso cada propuesta puede ser completamente deforme, porque no se puede definir de una vez para siempre, esa distancia mutua y mutada es inmanente porque es inseparable de la experiencia, es un encuentro con lo desconocido donde los límites se co-funden y se mueven: ¿Quién es el retratado y quién es el que retrata? ¿Quién es el filmado y quien es el filmador? Tomada así, la práctica se juega en una distancia desconocida que intenta ensayar dicho encuentro.

Creo que cada trabajo va probando esas cuestiones como una práctica concreta, según las situaciones y los personajes, pero intentando buscar lo imprevisto; algo así como indagar y encontrar, más que la imagen y la distancia justa como en Kramer o en Godard, un cortocircuito, una interferencia. Lo importante es crear una constelación: contemplar y mirar ese objeto o sujeto filmado como una constelación, orbitando. Se puede decir que es casi una regla-licencia poética que a veces llevo a la práctica, aunque otras veces se rompe.

Lo que explica la mecánica de este trabajo -no sé si la mecánica creativa en general- radica en que lo importante no es la obra en sí, sino cómo esa obra te transforma cuando la realizas. Casi parece que la obra es el registro de tu transformación. Hay una relación tan dialógica, tan transformadora. Sin duda, tú le habrás transformado y él te ha transformado a ti. ¿Podemos considerar *Las sábanas de Norberto* como el resultado de esas transformaciones mutuas?

Sí, en realidad hay una relación de necesidad mutua, de ilusión, de aprendizaje, de microficción. Por ejemplo, en el diálogo en *off de Las sábanas de Norberto* hay un intercambio casi epistolar durante todo el rodaje, una relación, una conversación que duró unos meses. Es un trabajo que se abre en esa diferencia, en el choque mismo con lo múltiple y heterogéneo. Para mí no existe un rodaje en sentido estricto, sino un trabajo en el tiempo y con el tiempo. Me parece que uno tiene que contaminarse de los propios gérmenes del proceso; son gérmenes que se afectan entre sí. ¿Cómo transformar esa situación, captando un reflejo de uno mismo y del otro?

Esto me recuerda a Henri Bergson, que decía que la vida es el proceso de la diferencia. Yo creo que tu cine es muy vitalista en este sentido, porque hay todo ese trabajo de montaje y de mezcla con la realidad. Hasta que la realidad no te atraviesa, parece que no te atreves a hacer una película. Eso sí que se ve en todas las películas. En *Puna* (2006) yo veo que hay un salto. En



Puna (Hernán Khourian, 2006)

Áreas es cierto que adoptas una mirada pasiva, donde como creador tratas de desaparecer. Y lo mismo ocurre en *Las sabanas de Norberto*, donde tampoco apareces. Pero en *Puna* apareces en la imagen, al inicio de la película. El inicio casi parece un manifiesto audiovisual: la cámara empieza a moverse frenéticamente, registra unos colores estridentes y tú apareces delante de la cámara. O sea, son tres características bien definidas de tu película que aparecen al inicio: color, movimiento y auto-representación. Bajo mi punto de vista, *Puna* tiene resonancias de Stan Brakhage. Me gusta mucho esa relación entre lo plástico-formal de las superposiciones y la idea del sincretismo. En una de las secuencias podemos observar como superpones a la imagen de la Virgen María, la imagen de un grupo de indígenas danzando. ¿Por qué en esta pieza empiezas a usar el color y el movimiento? Recordemos que en *Áreas* la cámara no se mueve y en *Las sabanas de Norberto* la imagen es en blanco y negro.

En *Áreas* el trabajo se hizo en nueve provincias argentinas. En principio, la idea era reflejar esos distintos paisajes a través de los distintos trabajos y materias primas. Uno de lugares a los que no pude acceder por cuestiones de producción era la Puna, que me parecía además que era en sí misma otro universo. En aquella época, atravesaba un momento personal muy particular y necesité alejarme tres o cuatro meses con mi cámara y empezar un proceso que no sabía muy bien cómo iniciar ni hacia dónde ir. Sí sabía que en la Puna quería investigar la experiencia pictórica ligada a la luz, como los viejos impresionistas yendo al campo a buscar colores. La Puna es el lugar del planeta donde el sol irradia más luz y donde menos llueve. Me preguntaba simplemente: ¿Cómo poder filmar el paisaje a través de esa luz? Era un primer punto de partida, desde lo poético. Y por debajo, desde una línea más política o de cruce cultural, registrar la fiesta de Casabindo, un pueblito de la Puna, que muestra el sincretismo entre la Iglesia Católica y los rituales ligados a los pueblos originarios, a las danzas de los sikuris, etc. Todo eso era para mí muy resonante, estaba fascinado, sumado a que la Puna es una región muy poco filmada desde el cine, desde un cine-otro, desde una propuesta experimental o de ensayo.

¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

Durante dos años hice tres "excursiones", cuya duración fue de dos a tres meses. Principalmente, la película crece y confía en construir y poner en evidencia la mirada hacia el otro, ver/escuchar con cierta distancia atenta e intentar capturar el paisaje en el detalle, en la singularidad, pero también todas las sensaciones que provoca esa cultura sincrética y exótica para mí. Y cómo capturar ese mundo ajeno, distante, pero de una profundidad inconmensurable, hipnotizante. Recuerdo que empecé a leer muchas cosas, como en cada proyecto, y a escribir mis notas. Había muchas líneas para agarrarse y mucha literatura de todo tipo, pero decidí no tenerlas en cuenta. De hecho, escribí una voz en *off*, era una idea muy tentadora, pero creo que prevaleció un trabajo más inconsciente y afectivo.

Hay que recordar que venía de un trabajo muy fuerte sobre la palabra y el imaginario, en *Las Sabanas de Norberto*. Por eso, *Puna* se involucra y se juega en la aridez de los sentidos, la fosa de los signos, ya que tiene algo de lo autorreflexivo pero vinculado no tanto con la utilización de la palabra

sino con la necesidad de poner a prueba, mostrar(se), los distintos recursos, procedimientos y criterios autorreflexivos de los que emana la necesidad de la invención de la imagen de una imagen del “mundo”. A partir de eso, aparece el abordaje de múltiples formas, los distintos ritmos de montaje, la secuencia, el fragmento, las cámaras que se caen, las manos que tocan las imágenes, el visor, las lupas, las cámaras del super 8 filmando a los turistas, lo geográfico, el sonido.

También me parecía que, como único abordaje, la idea de confrontar todo el tiempo desde una mirada exótica y poética no alcanzaba. La cuestión era encontrar distintas variables a ese “extrañamiento”, estudiar cierta cosa estática y volver lo estático perturbador. Por eso hay una elaboración con la temporalización de la imagen: aceleración de las imágenes, los ralenties, los encadenados.

Volviendo a lo autorreflexivo, aparece también en varios momentos, como parte de su estructura, toda una descomposición de la imagen y sus configuraciones a través de mis apariciones y manipulaciones directamente a cámara. La idea de lienzo o telar -de hecho, en el comienzo aparecen las hilanderas- recorría la forma de *Puna*, que luego de cada uno de esos tres viajes iba ordenando y clasificando. Editaba secuencias, deshilachaba partes que proponían por dónde seguir; claramente trabajé un montaje ligado más al collage y a lo sensorial, con esa idea de telar. En ese punto, me parece que es la película más sinfónica. Tiene un montaje casi musical. Tiene mucho de ritmo visual atravesado por lo pictórico.

¿Has hecho algún tipo de investigación sobre la rítmica de *Puna* y la has aplicado al montaje?

No, la decisión fue tratar de trabajar conviviendo con lo desconocido. Confiar en que la libertad está dada por la inseguridad de la imagen, por las incertezas. La imagen, más que una emoción, tiene que tener una conmoción, alguna cuestión sísmica que late y respira. El primer vínculo con aquello que se filma o intenta está dado a través de un sistema propio o poético ligado a las sensaciones y a la intuición, pero no a causas y efectos. Es un trabajo que desde la singularidad de lo que sucede en cada momento trata de construir un vínculo. El ritmo de montaje tiene una particularidad, tiene mucho trabajo de diseño de sonido, donde se articulan el vínculo con las imágenes y el fuera de campo. En ese momento era todo un desafío, porque mis primeras propuestas son más monocordes desde lo sonoro. La *Puna* tiene un sonido muy particular, y un sonido del silencio que me supera; es muy evocativo.

Muchas de las secuencias fueron trabajadas al revés: primero edité el sonido, que fue grabado en el campo, el viento o el agua, y sobre ese sonido se montó la imagen. Es como atravesar todo un mundo desconocido, ligado a los olores, a la vida, a los ritmos, al sonido. Es un lugar muy especial, siempre que vuelvo me hipnotiza.

Por lo que cuentas, da la sensación de que trabajas de una manera muy empírica, desde la emoción, desde el cuerpo, desde la experiencia. Y desde ahí, vas configurando y escalando hacia el pensamiento. Es decir, en tus películas no partes de una forma preestablecida, un arquetipo a la manera platónica, una idea preconcebida que se aplica indistintamente a la materia, sino que trabajas desde la experiencia y la praxis. Esa relación con la realidad, con los sonidos, con los

colores, con las emociones la trabajas de manera fuertemente inmanentista.

Sí. La etapa del rodaje (aunque la posproducción está siempre presente y va interviniendo en conjunto, probando, sacando, armando) es un momento donde confío en encontrar esas relaciones de que hablaba antes. Quiero muchas veces -si no la mayoría- confiar en la soledad y en el tiempo, en el paso del tiempo entre las vivencias y los procedimientos. En cuanto a los primeros contactos, y el vínculo con eso que llamé "lo desconocido", la idea es vincularse desde la distancia, pero también desde el desvío, saliendo de los lugares comunes, de los estereotipos y de los caminos más cortos y conocidos. También desde lo imperceptible y lo contingente. Una regla posible de todo esto sería: cómo saber perderse sin saber a dónde uno va pero, en el camino, poder recoger alguna imagen-situación particular, que te involucre o contenga la experiencia. Muchas veces, de esta manera, buscando los accidentes aparecen los detalles necesarios para crear al menos una partecita de ese mundo. Lo aleatorio es la partícula indispensable. De esta manera se arriesga, y quizá se abre demasiado al vacío, pero ahí aparece la entrega a la experiencia que de todos modos concede siempre algún riesgo, y finalmente una forma de que exista en las propuestas algo de libertad expresiva. Por eso, quizá haya que crear todo un sistema de filmación/edición ligado a capturar esos momentos frágiles "entre", "con" y "desde". Particularmente en *Áreas* y en *Puna* estos detalles están ligados al azar, que me parece que es la esencia del cine y que tiene que ver con cómo capturar lo efímero.

En *Esplín* (2007) todo es un poco diferente. No hay esa improvisación con el mundo, o ese encuentro con el azar o con las casualidades que pueden acontecer sin poderlas dominar. Aquí sí que hay un trabajo compositivo, donde las relaciones entre cine y pintura están muy presentes. De hecho, hay un trabajo muy cercano a los bodegones. Una de las cosas que me resulta muy curiosa es la situación de la cámara a ras del suelo. En *Áreas* había una posición neutra y estática, al igual que en *Las sábanas de Norberto*; después la cámara entra en delirio en *Puna*; mientras que en *Esplín* la cámara baja al suelo. En todas tus películas hay un sistema muy marcado de disposiciones de la cámara.



Esplín (Hernán Khourian, 2007)

Sí, me parece que cada trabajo atraviesa distintos grados de dificultad sobre la visión de la situación filmada, sobre sus singularidades. ¿Cómo trabajar sobre la propia dificultad de estar construyendo esa imagen? Cada película se plantea desde un entretrejado entre lo que se ve y lo que se oculta. Pero, precisamente por eso, lo que se pone en juego -o en entrelíneas- es el acto de filmación, la dificultad de encontrar esas imágenes. El encuentro con lo familiar, en este caso, se vuelve extraño o desconocido. Por eso *Esplín* es la más extrema en ese sentido, porque

trabaja sobre el vacío y sobre cómo asumir distintos puntos de vista en un espacio aparentemente cerrado, cómo capturar el paso del tiempo, que es la gran dificultad. Yo creo que es una obra que se juega en lo simple, en lo ordinario, en su insignificancia y en su propio vacío. Lo que genera es una pregunta sin respuesta dentro de su propia pregunta. De todas mis obras, *Esplín* es la más cercana al autorretrato, donde se trata de responder -sin la utilización de la voz ni palabras de por medio- a la pregunta ¿quién soy yo?, con la certeza de que no hay una sola respuesta, porque la propuesta trabaja más sobre la fisura y la cuestión de lo polisémico puesto en relación en posibles yoes.

En *Memoria* (2010) continúas un poco con la idea del autorretrato. Hay un momento donde aparece tu sombra proyectada sobre una imagen de Betty Davis. En tus películas hay un trabajo muy fino y preciso de la enunciación. En cada una de ellas hay una modulación de tu auto-representación. Y aquí también, aunque quizás en *Esplín* está más marcada. ¿Cómo trabajas esos niveles de auto-representación? ¿Por qué en algunas películas decides aumentar o disminuir tu presencia física?

Memoria es una especie de retrato de mi madre mientras pierde su memoria, un (auto)retrato porque por momentos aparezco yo en un espejo y también otras mujeres. Es una cierta exploración un tanto abstracta sobre las últimas imágenes de mi madre, antes de internarse en un hogar de ancianos, de grabar y editar sus últimos respiros y de dejar guardada su voz, a través de los haikus que van estructurando el video.

Me parece que las densidades, los andamiajes y la arquitectura del sentido están dados para vincular las imágenes con su confección, tanto en el montaje como en el rodaje, en abordar la imagen como algo inacabado, puesta al desnudo en su configuración, puesta en forma a través de la mirada. Más que trabajar sobre la cicatriz de un cuerpo, sería como trabajar en el intersticio entre el cuerpo y la huella, entre lo que se muestra y lo que se oculta. Me parece que lo que se captura tiene que ver con lo que se está confeccionando, y lo que tiene que predominar es cierto estado puro en relación a esa toma, es cierto estado de crudeza o de precariedad. A veces aparece una imagen muy delimitada y precisa, y a veces todo el tiempo se trata de trabajar sobre los accidentes. Entonces, ¿cuánto de cada cosa? Eso es, justamente, lo que cada obra trabaja: cada una plantea su mapa, su rastro, rostros, cicatrices, huellas, intensidades, borraduras. Y me parece que la combinación es un tanto secreta, huidiza. El límite ya no es la representación, lo que se “representa”, ni siquiera la descripción verdadera, la enunciación, sino de una aproximación a lo efímero, pero pese a todo lo que se esfuma y borra, algo persiste: se escribe cuando se borra, se borra cuando se escribe. Es la pieza, más cercana a un jeroglífico, más laberíntica, enigmática.

Memoria es un trabajo críptico que, de algún modo, diez años después estoy retomando en el proyecto actual, que es un entramado donde conviven pasado y presente en un cruce permanente entre mi autorretrato y el retrato de la diáspora armenia, atravesado por el imaginario del desierto y la borradura ligada a la memoria y el olvido.

Al hilo de la cuestión de la escritura, me interesa saber qué papel juega en *Los silencios y las manos* (2014). En esta película utilizas texto escrito sobre imagen. No sé si escribes antes de filmar. Y si lo

haces, me interesa ver, desde eso que escribes, del modo que sea, de qué manera lo utilizas para construir tus películas. O sea, sé que no hay un guion, pero también intuyo que no se sostienen sobre el vacío.

Hay un esfuerzo de trabajar sobre cierta idea de lo inacabado o performativo, y esquivar un guión en sentido industrial o tradicional, pero hago mis listas de cosas, de imágenes, de citas, situaciones, escribo mucho, leo mucho, entro en una especie de mundo subterráneo y paralelo a la "realidad", el misterio de que solo algunas ideas o imágenes son las que te quedan en la cabeza, las que te ocupan mayor tiempo o energía, las que vuelven, son las necesarias, las que insisten, casi como una idea fija, repetitiva.

En general, necesito encontrar algunas claves para avanzar: poéticas, conceptuales, estéticas, etc. Bueno, puntualmente, en *Los silencios y las manos*, reaparecen nuevamente los Haikus, pero también mis conversaciones y lecturas a Telma que se repiten en varias partes y sostienen la propuesta. También, por ejemplo, *Esplín* fue hecho a través del concepto situacionista de la deriva y de perderse sin rumbo; escribí un poco sobre esta idea de recorrer a la deriva París, aunque eso luego derivó efectivamente en encapsularme en mi taller para hacer un autorretrato.

En cada proyecto es distinto. En *Áreas* todo fue más bien intuitivo; en esa ocasión era como definir determinadas zonas de provincias de Argentina a través de la estrategia del punto de vista fijo y sostenido sobre el "tema" del trabajo, la materia prima, su distribución y los distintos paisajes. Pero cabe destacar que todo lo que uno investiga, tanto de literatura, archivos, poesía, filosofía, estética, me parece que es un camino paralelo (se conectan independientemente) para provocar ideas e imágenes: no es un camino de comprobación y afirmación. Es un acompañamiento.

Por ejemplo, en *Áreas* yo me reservé para el viaje un libro que siempre quise leer y con mi tesis encontré la excusa ideal, ya que fueron varios meses; me llevé el *Ulises* de Joyce. Uno necesita a veces que nos acompañen algunos espíritus, algunos textos, algunos fantasmas, algunas imágenes, algunos imaginarios. Pero, por ejemplo, en *Puna* decidí no tener influencias tan directas. Me propuse no tener informaciones, no investigar cuestiones históricas o referencias para no saber mucho de los lugares a donde iba. Pero, puntualmente, conocía que había un cuento legendario de Casabindo, el pueblo al que regresaba con cada nuevo rodaje en Jujuy: *Fuego en Casabindo*, de Héctor Tizón. También un corto filmado en ese mismo lugar por Preloran, a finales de los '60. Luego de terminado el video, pude leer y ver ese material tranquilamente. Con otros proyectos me pasa lo contrario. Por ejemplo, con *Acá y acullá* (2018), tuve que investigar durante varios años diferentes textos y obras.

Supongo que no querías contaminarte con referencias muy denotativas. Mejor usar otras referencias menos explícitas y más transversales. Por cierto, ¿qué filósofos lees? ¿Hay filósofos que hayan inspirado tus trabajos?

Empecé a dar clases bastante tarde, a mis 33 años. Recién ahí empecé a sistematizar esas cuestiones. Antes era mucho más caótico. En general, estuve más cerca de la estética y de escritores o filósofos que

activan la escritura como líneas de fuga, con todas las cuestiones vinculadas a la invención, la creación y su fuerza. Obviamente, había leído *Mil mesetas* en la época de *Áreas*. Pero tampoco tuve una lectura muy sistemática. En los últimos años, he leído más la línea francesa de Rancière, Didi-Huberman, Bellour, Nancy o Comolli. Me ha costado vincular esos dos mundos: la creación y la docencia con los talleres. A veces uno lee/ve otras cosas diferentes a las que trabaja en los proyectos y/o en las clases.

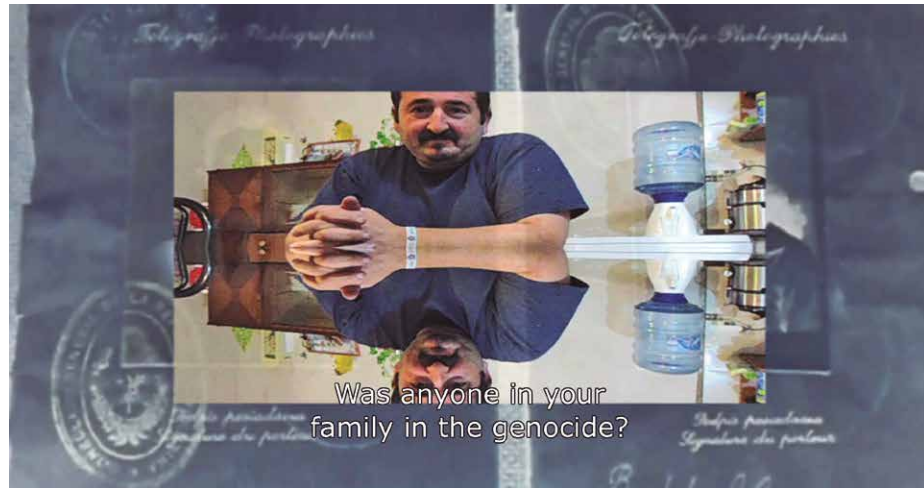
¿A tus estudiantes les hablas de tus trabajos? Yo creo que sería muy útil contarle algunos de tus procesos, sin relatar todas las magias ni todas las alquimias. De vez en cuando está bien desvelar algunos hilos del proceso de creación.

Totalmente, aunque la pólvora ya se inventó hace mucho tiempo, pero la chispa es siempre singular. De verdad, rara vez hablo de mis trabajos en el marco de una clase salvo que alguien lo sugiera, al menos no en las clases cotidianas en las dos universidades que trabajo. Prefiero ir y volver recorriendo la historia con ejemplos que admiro y que me generan una conexión muy cercana cada vez que vuelvo a verlos trabajando algún fragmento, pero también estando atento a los proyectos de los estudiantes y sus necesidades. Quizá, cuando me llaman específicamente para un festival o para hacer un taller corto intento hablar un poco de los hilos de mis obras. Pero en general, mi rol docente es diferente: no está en la misma temperatura, implica otras distancias y más que nada la escucha y el intercambio. Siempre mantuve cierta tensión entre ambos caminos, algo así como paralelas que a veces, solo en determinadas circunstancias, se cruzan. Bueno, entre otras cuestiones, en *Acá y acullá* esos dos roles, profesor-artista, se mezclaron explícitamente por primera vez en un proyecto, ya que es el resultado de un taller de cine que dicté en el Colegio Armenio Jrimian de Buenos Aires, en el año 2015, al conmemorarse los 100 años del genocidio armenio.

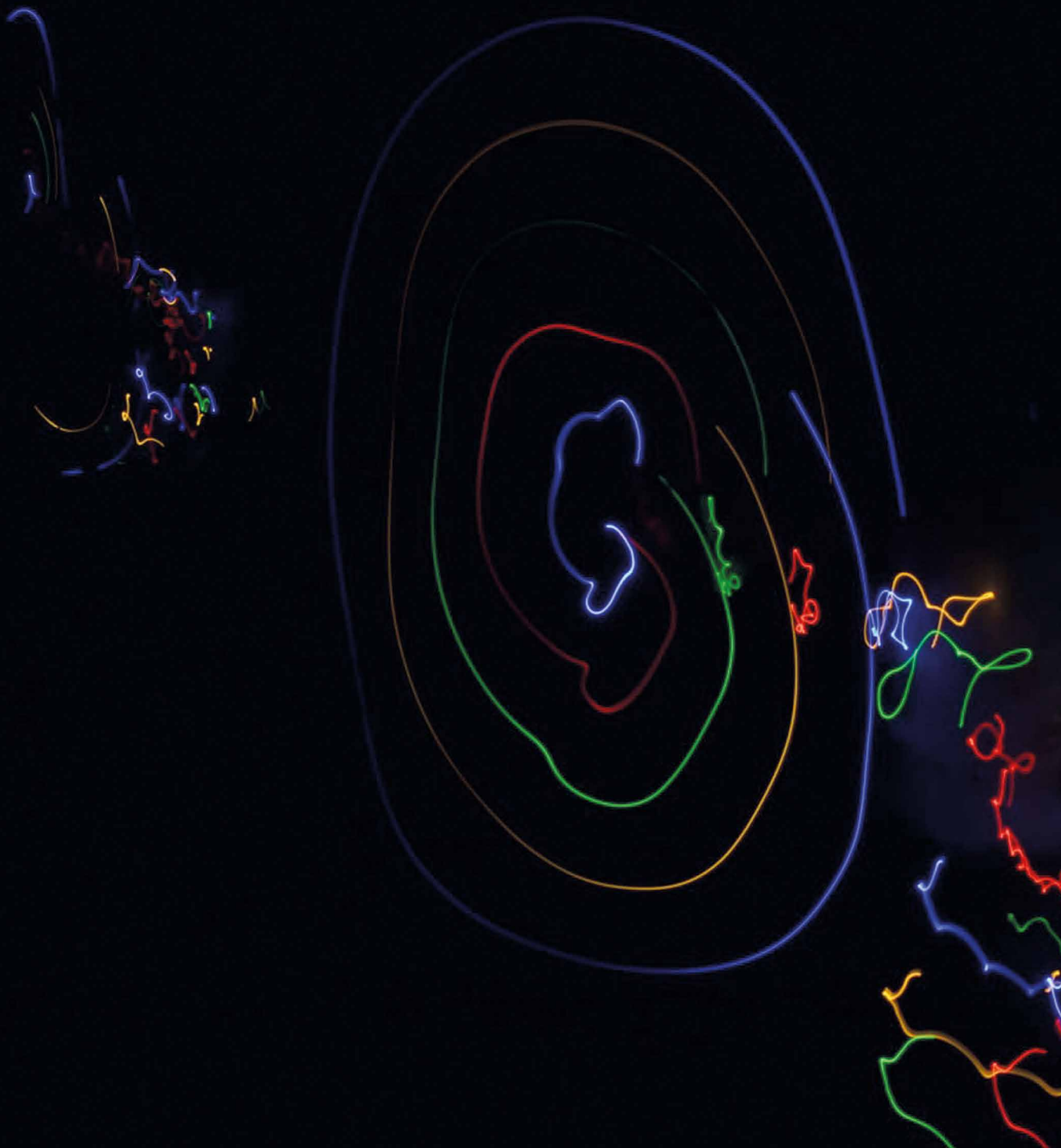
En un texto que escribiste sobre *Acá y acullá* (2018), tu trabajo más autobiográfico sobre el genocidio armenio y la diáspora en Argentina, te preguntas: ¿En dónde se encuentran las imágenes de una posible memoria sobre el genocidio? ¿Cómo se relatan -y se siguen relatando- esas imágenes- recuerdos? ¿Se puede reconstruir una memoria desde las ruinas, los trazos y los escombros?

A estas preguntas se le responde con otra pregunta: ¿Cómo se puede narrar/mostrar lo que se olvidó? Podríamos convenir que bastará insistir para ver y encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia perturbadora. Dado que en el camino surgirán muchas preguntas sobre las marcas de este enterramiento y una proximidad paradójica, se vuelve necesario preguntarse cómo mostrar lo que se entierra (pregunta que aparece hacia el final de todo el recorrido planteado en *Acá y acullá*). Creo que *Acá y acullá* fue más un ejercicio activo, colectivo y performativo ligado a explorar la subjetividad desde un imaginario colectivo, pero también personal: un rompecabezas, una mezcla particular, una amalgama entre el pasado y el presente. Así, la imagen acontecida se vuelve turbulenta, se desenreda y muestra sus formulaciones, apareciendo como operación del conocimiento histórico pero también como un juego de lo poético puesto en relación, cuyo punto focal es el cruce con la imaginación del espectador.

Alfonso Bouhaben, M. (2021).
"Lo importante es contemplar el objeto filmado como una constelación, orbitando".
Entrevista a Hernán Khourian.



Acá y acullá (Hernán Khourian, 2018)





Misceláneas



Imagen: María Grazia Cobos

Glosario de Términos Bajtinianos y de Crítica Dialógica.

Crítica dialógica es la expresión utilizada para referirse al estudio del cine y la literatura desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín, el teórico contemporáneo de los formalistas rusos. A continuación, se presenta una breve relación de los principales conceptos derivados de su pensamiento, seguida de una breve bibliografía primaria y secundaria.

Antropología Filosófica. Término utilizado por Bajtín para referirse a toda su producción académica.

Bivocalidad. En el capítulo final de *Problemas de la poética de Dostoievski* Bajtín estudia la existencia simultánea de voces distintas en la novela decimonónica europea. Por extensión, se ha asociado a la naturaleza de los textos de naturaleza irónica, es decir, en los que se yuxtaponen dos voces contrapuestas.

Carnavalización. Subversión de la norma social a través de la caricaturización hiperbólica, el intercambio de roles, el cambio de perspectiva y los juegos del lenguaje. En la tesis doctoral de Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*) se estudia la carnavalización de la cultura oficial dominante en Francia a partir de la exacerbación de algunos elementos de la cultura popular, en particular los relacionados con la escatología. Es decir, la desmitificación de la muerte y la incorporación, de manera hiperbólica, de algunas acciones corporales, en particular: comer, fornicar, defecar y beber alcohol. Algunos historiadores de literatura han utilizado este concepto de manera metafórica. Por ejemplo, se ha afirmado que gran parte de la narrativa hispanoamericana se caracteriza por carnavalizar las convenciones de la literatura europea y estadounidense.

Criptotexto. Equivalente al subtexto ideológico que existe en el interior de un texto literario y que es puesto en evidencia por un lector atento.

Crítica Dialógica. Conjunto de estrategias de interpretación literaria y cultural derivada del pensamiento de Mijaíl Bajtín. A esta tendencia teórica se le conoce también como *dialogismo*.

Cronotopo. Contexto que determina una voz específica en un tiempo y espacio particulares, es decir, en un contexto histórico y cultural (ver “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*).

Cultura de la Risa. Tradición literaria en la que se utilizan recursos propios de la carnavalización, como el lenguaje lúdico, la inversión de las jerarquías y de los roles sociales, la escatología hiperbólica y la ridiculización de las figuras de autoridad y de otras convenciones ideológicas.

Cultura Popular. Interés central en el trabajo de Bajtín sobre Rabelais. Referente de la tendencia a la carnavalización como estrategia de subversión del orden cultural dominante.

Dialógica. Para algunos lectores de Bajtín, el pensamiento *dialógico* lleva a la *dialógica*, desde cuya perspectiva se relativizan las oposiciones necesarias e irreducibles del pensamiento *dialéctico*. La

Lauro Zavala

Universidad Autónoma
Metropolitana

México D.F., México
zavala38@hotmail.com

dialéctica establece estructuras jerárquicas (tesis, antítesis, síntesis), mientras que la dialógica presupone una cultura de la relativización contextual.

Dialogismo. Crítica dialógica, cuyo concepto central parte del reconocimiento de que toda comunicación se sustenta en el diálogo, incluso de manera involuntaria.

Discurso Libre Indirecto. Estudiado en el trabajo de Voloshinov como estrategia narrativa que permite un equilibrio entre la distancia frente a lo narrado, controlada por la voz narrativa, y la proximidad con la perspectiva del protagonista.

Géneros del Carnaval. En el cuarto capítulo del trabajo sobre Dostoievski se propone una tipología de los géneros narrativos de la carnavalización.

Géneros del Discurso. En los ensayos sobre los géneros del discurso (en *Estética de la creación verbal*) se propone una definición de *género* muy flexible, en términos de forma, contenido o enunciación. Así, él mismo menciona como géneros: las palabras extranjeras, las interjecciones y las rimas poéticas en una lengua natural. Esta definición permite cubrir todas aquellas formas discursivas (literarias o no) que pueden ser de interés para el investigador (lo cual a su vez es una perspectiva propia de las humanidades).

Heteroglosia. Presencia simultánea de diversas voces en un mismo discurso, cuya yuxtaposición produce un efecto de disonancia ideológica.

Imaginación Dialógica. Término utilizado por Caryl Emerson para referirse al espacio dialógico producido por el encuentro de distintas lenguas naturales, tradiciones culturales, estilos narrativos y géneros del discurso, precisamente como el que existía en Vilnius y en Odessa durante las primeras décadas del siglo XX, que son las ciudades donde Bajtín vivió en su juventud (de 1905 a 1913, es decir, de los 10 a los 18 años) y que fue el caldo de cultivo de su sensibilidad como investigador.

Intertextualidad. Término propuesto por Julia Kristeva en su *Semiótica* (1979), derivado del pensamiento bajtiniano. Todo texto (literario, objetual, gestual, político, erótico, etc.) es el inevitable producto de diversos antecedentes textuales. La intertextualidad es esta presencia implícita o explícita de otros textos en un texto cualquiera. Algunas estrategias intertextuales son: alusión citación, copia, parodia, pastiche, etc.

Intertextualidad Ilimitada. Principio que sostiene que todo está virtualmente relacionado con todo lo demás. Aunque Bajtín nunca utilizó este término (intertextualidad), muchos de sus seguidores consideran que este concepto es el mejor homenaje al pensamiento dialógico.

Ironía. En Bajtín, la ironía es una forma de bivocalidad, es decir, de yuxtaposición de perspectivas opuestas en un mismo discurso.

Monologismo. Opuesto a polifonía. Naturaleza de un texto donde domina una voz o visión del mundo.

Novela. En los trabajos de Bajtín sobre Petronio, Rabelais, Gógol y Dostoievski, considera a la novela como el espacio natural donde se presentan estrategias de escritura dialógica, tales como la carnavalización, la cultura de la risa, la ironía y la polifonía. Bajtín nunca escribió ni una sola línea sobre el cuento, pero estos conceptos son muy pertinentes para estudiar el cuento posmoderno.

Novela Menipea. Novela latina que tiene el *Satiricón* de Petronio como su referente central. Se caracteriza por el tratamiento naturalizado de los excesos escatológicos de la sociedad romana en la época de Nerón. Es un antecedente directo de la carnavalización rabelaisiana.

Pensamiento Dialógico. Término utilizado para referirse, en general, a las ideas centrales de Bajtín y de sus seguidores.

Poética Sociológica. Término propuesto por Bajtín bajo la firma de su colega Medvedev en 1928 para referirse a su propuesta de crítica a la lingüística formalista (saussureana) para ser sustituida por una translingüística de carácter sociológico, es decir, marxista.

Polifonía. Presencia de diversas voces o perspectivas en un mismo texto. En los estudios de Bajtín, la novela se caracteriza por ser polifónica. Sin embargo, la polifonía puede existir también en el cuento posmoderno o en cualquier otro género del discurso. Se opone a *monologismo*.

Principio Dialógico. Concepto propuesto por Tzvetan Todorov en el libro de ese mismo título (*El principio dialógico*) como la idea unificadora del pensamiento de Bajtín. Se trata del principio que permite entender la necesidad de conocer y dialogar con el otro y de apropiarse de su discurso para, en su momento, subvertirlo, ironizarlo y posibilitar la relativización imaginativa de su dominio discursivo e ideológico.

Re-acentuación. Estrategia presente en la obra de Dostoievski, que consiste en dar mayor peso a la voz de un personaje que en otro segmento tuvo una presencia relativamente menor.

Reacción Activa a la Palabra Ajena. Principio fundamental del pensamiento dialógico, que sostiene que todo empleo del lenguaje es un proceso colectivo, nunca individual.

Responsibilidad. Término propuesto por algunos lectores de Bajtín para dar un nombre a su interés por la dimensión moral del principio dialógico en el estudio de las lenguas naturales. Se refiere a que la mayor *responsabilidad* de todo hablante consiste en *responder* (verbal, ideológica y sobre todo, moralmente) al discurso del otro. Ver "Responsabilidad y arte" en *Estética de la creación verbal*, donde se lee: "El arte y la vida no son una y la misma cosa, pero deben unirse en mí, en la unidad de mi responsabilidad". Algunos lo llaman la *responsividad*, es decir, la posibilidad de *responder* al otro como una teoría de las relaciones humanas. (Elsa Drucaroff 1996, 85 ss).

Translingüística. En las primeras formulaciones de Bajtín bajo la firma de P. N. Medvedev aparece este término como una propuesta contraria a la lingüística a la que llama formalista, es decir, de origen saussureano. Aquí se propone una lingüística intersubjetiva, en oposición, por ejemplo, a la lingüística objetiva de Jakobson.

Bibliografía Primaria

-Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin, The University of Texas Press, 1981

-Bajtín, Mijaíl (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

----- (1940 / 1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

- (1936 / 1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- (1925 / 1979). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Medvedev, Pavel. (1928). *El método formal en los estudios literarios. Una introducción crítica a la poética sociológica*. Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- Voloshinov, Valentín N. (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza Universidad, 1992.

Bibliografía Secundaria

- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1973.
- El Círculo Dialógico. Tendencias recientes en los estudios bajtinianos*. Número especial de *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Universidad Autónoma de Puebla, Núms. 15-16, Enero-Diciembre, 1997.
- Clark, Katerina & Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Compilación de Ramón Alvarado y Lauro Zavala. México, Nueva Imagen / UAM Xochimilco / BUAP, 1995.
- Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- Escandón Montenegro, Pablo. *Cosa ma' grande la vida... chico. Un acercamiento carnavalesco a La Tremenda Corte*. Quito, Abya-Yala, 2000.
- Flanagan, Martin. *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Cinema*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Morson, Gary Saul & Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Ramos Díaz, Martín. *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca, UAEM, 1991.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes. *Teoría de la literatura eslava*. Madrid, Síntesis, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. The Dialogical Principle*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1987.
- "Jakobson y Bajtín" en *La experiencia totalitaria*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2014, 115-150.

Teoría del Intertexto

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London & New York, Routledge, 2000.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *El libro de los plagios*. Estudio preliminar de Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Ediciones Lea, 2011.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, 1996.
- Criterios. Revista de Teoría de la Literatura y de las Artes, Estética, Culturología*. Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín. Selección y traducción de Desiderio Navarro. México, UAM, Xochimilco, Casa de Las Américas, 1993.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de

- Desiderio Navarro. La Habana, UNEAC, Casa de Las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela" en *Semiótica*, Vol. 1. Madrid, Fundamentos, 1981, 187-225.
 - Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
 - Medina-Bocas Montarelo, Amparo. *Hacer literatura con la literatura*. Madrid, Akal, 2001.
 - Orr, Mary. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge, Polity Press, 2003.
 - Peicovich, Esteban. *Poemas plagiados*. Valencia, Germania, 2000.
 - Piegay-Gros, Nathalie. *Introduction a l'Intertextualité*. París, Dunod, 1996.
 - Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.
 - Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, Núm. 18. México, UAM, Xochimilco. Número sobre *Intertextualidad y Redes de Comunicación*, Diciembre, 2006.

Fuentes de Creación Literaria

(Literatura y Música)

- Cortázar, Julio. *Jazzuela*. Edición de Pilar Peyrats. Barcelona, 1999.
- Constantini, Humberto. *Háblenme de Funes*. México, Nueva Imagen, 1980.
- Palou, Pedro Ángel. *Bolero*. México, Nueva Imagen, 1997.
- Petronio. *El Satiricón*. Prólogo y traducción: Jorge Ayala. México, UNAM, 1984.
- Pitol, Sergio. *Domar a la divina garza*. México, Era, 1988.
- *El mago de Viena*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Rodríguez, Julia. *¿Quién desapareció al Comandante Hall?* México, Siglo XXI, 1998.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México, Diana, 1989.
- *La guaracha del Macho Camacho*. Barcelona, Argos Vergara, 1982
- Sánchez Juliao, David: *Pero sigo siendo el Rey. Sinfonía para lector y mariachi, Opus 1*. Bogotá, Plaza y Janés, 1983.
- Yáñez, Agustín. *La creación*. México, SEP, 1984 (1959).

L. C. C. T.



2.4 * KM



LA MEMORIA NO SE BORRA



2.34 km

TRAMO 4 - SECTION 4
695 mts.

TRAMO 3 - SECTION 3
710 mts.

TRAMO 2 - SECTION 2
510 mts.

TRAMO 1 - SECTION 1
425 mts.

0 km.

www.laciudadcomotexto.cl

La Ciudad como Texto. Un recorrido virtual por la memoria de una crisis sociopolítica en Chile.

El pasado 18 de octubre de 2019, Chile vivió lo que muchos denominaron como “el estallido” o el “despertar social”. Una de las crisis políticas más grandes de su historia, una “megacrisis”, como la denomina el filósofo, musicólogo y esteta chileno Gastón Soublette. Fue una explosión de demandas y descontento arrastrado por años de vulneraciones a los derechos de la ciudadanía, detonada por un alza de 30 pesos en el precio del boleto del metro de la capital. La consigna más transversal fue el concepto de “dignidad”, es decir, la lucha por lograr una vida digna para todos, donde los derechos y servicios básicos como salud, educación, vivienda y pensiones estén garantizados sin distinción alguna. Que ninguna persona, institución, disciplina ni rincón del territorio quedó aislada del debate.

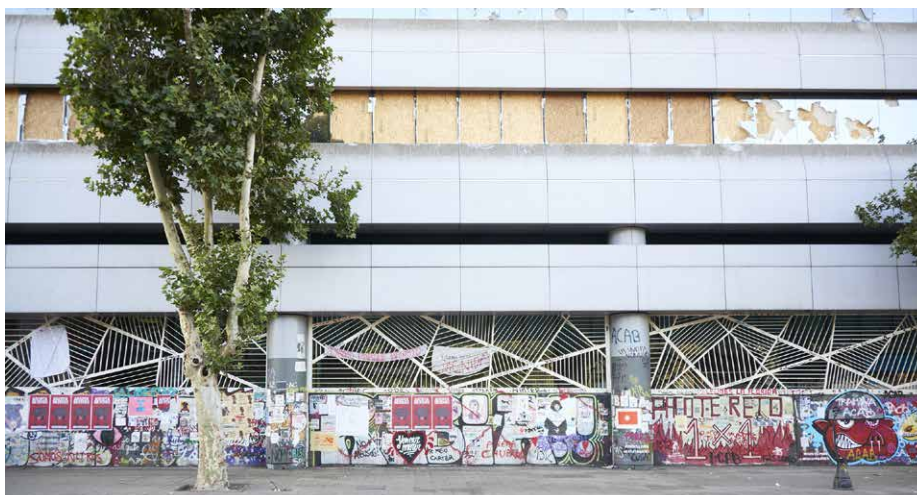
La apropiación de la calle y del espacio público ha sido el escenario de las protestas y la mejor expresión de la sociedad en su conjunto. La calle como espacio compartido se ha ido construyendo en un lugar de encuentro, de conversación, de bailes, de barricadas, de trincheras, de comercio, de “multi-todo al cubo”...y también de libro abierto. La fachada callejera, como soporte, ha conformado las páginas de este libro donde las demandas, hitos, dichos, personajes, noticias, códigos, entre otros, se han dibujado en los muros, fijando mensajes casi como memorándum o bitácora de la contingencia. Sin embargo, este pliego contiguo de murallas no da abasto, ampliándose orgánicamente hacia las aceras, paradas de buses, ventanas, rejas, asientos e incluso el mismo suelo. Todo este lienzo –construido colectivamente y de lectura no lineal– hoy forma parte de este único material gráfico que refleja el imaginario local del periodo histórico que Chile está experimentando. La creatividad, elocuencia, humor y violencia ha despertado en las personas y es reflejo de todo el malestar cargado por tantos años de constantes vulneraciones a los ciudadanos.

Dentro de las formas de represión por parte del gobierno, además de las múltiples violaciones a los Derechos Humanos, se implementó el blanqueamiento de los muros tatuados de mensajes gritados y defendidos en las calles. No solo la pintura intentó borrar la historia, esta historia en particular, sino que también el contexto pandémico del COVID-19 y sus posteriores cuarentenas silenciaron las calles de Santiago, instancias que el gobierno utilizó para “barrer y limpiar esta contaminación visual”. Es en este contexto que surge la imperante necesidad de levantar y preservar el material vivo de la calle, de este espacio donde la sociedad se puede pensar a sí misma con el fin de construirse hacia un futuro mejor.

La Ciudad como Texto es el nombre del proyecto que busca resguardar la memoria grabada en los muros de la calle que fue protagonista de las manifestaciones en Santiago durante este “despertar social” –Av. Libertador Bernardo O’Higgins, popularmente conocida como La

Carola Ureta Marín
Pontificia Universidad Católica
de Chile

Santiago de Chile. Chile
carola.umarin@gmail.com



La ciudad como texto (Carola Ureta, 2020).

Alameda- exponiendo 2.4 km de extensión como una obra en sí misma. El registro corresponde específicamente al día número 36 de esta crisis, y está conformado por una secuencia de 136 fotografías que capturan la acera sur de La Alameda –desde la calle Seminario hasta Nataniel Cox, ubicada frente a la casa de gobierno, El Palacio de La Moneda. Este registro (que se encuentra alojado en la plataforma digital www.laciudadcomotexto.cl) es una invitación a hacer una “caminata virtual” por este recorrido, leyendo y observando detenidamente ese pergamino de fachadas compuestas por textos sueltos dispuestos en la calle, como si fuera un gran lienzo anónimo. Así, cada observador, puede seleccionar textos e imágenes libremente e hilvanar su propio tejido discursivo. Del mismo modo, se presenta como una posibilidad para que personas que no estuvieron en Santiago o en Chile en ese momento, puedan experimentar o revivir este tránsito continuo por donde muchos ciudadanos gritaron, rayaron, defendieron, saltaron, marcharon y fueron violentados durante las protestas.

Esta iniciativa, completamente autogestionada y colaborativa, permite cristalizar e inmortalizar el carácter efímero de la calle, presentándose como un material a disposición de todos por medio del sitio web diseñado e implementado exclusivamente para este proyecto. Sin embargo, si bien corresponde a un registro de memoria en formato virtual de Chile, muchas crisis están ocurriendo a nivel mundial y fenómenos como éste se experimentan en otros lugares. Estos dos últimos años se han detonado múltiples protestas alrededor del planeta. En Georgia, Guinea, Irak, Irán, Reino Unido, Francia, Ecuador, Bolivia, Hong Kong, Siria, Palestina, Israel, Líbano, Cataluña, Argelia, Colombia,

por nombrar algunos, se han manifestado y los ciudadanos han salidos a las calles para expresar sus disconformidades. El valor del registro de archivo de estas crisis sociales posibilita generar estudios, investigaciones y múltiples análisis donde convergen variadas disciplinas y campos del saber. La conservación y el libre acceso a la memoria de momentos históricos, permite su revisión y con ello un aprendizaje de esas experiencias, con el fin de contribuir al desarrollo intelectual, político y cultural de las sociedades. Este valioso proyecto, que por un lado busca ser un aporte al ámbito de la gráfica chilena y a la historia del país, se presenta por sobretodo, como una plataforma para activar el diálogo y la reflexión, concibiendo siempre el arte como motor político.

Carola Ureta Marín (Chile)

Diseñadora y Magister en Gestión Cultural. Participa en proyectos que buscan ahondar en temas de interés y desarrollo social, ligados al ámbito cultural, artístico y patrimonial que tengan el potencial de trascender, siendo un aporte al desarrollo humano y colectivo. También se ha desarrollado como investigadora, preocupada del rescate y documentación histórica del diseño chileno, lo que devenido en su participación en congresos internacionales y publicaciones impresas. Destaca el libro, en coautoría con Pedro Álvarez, *Luis Fernando Rojas, Obra Gráfica: 1875-1942*, LOM Ediciones.

Fotografías del Proyecto: Daniel Corvillón

Fotografía Autora: María Paz González Durney



La ciudad como texto (Carola Ureta, 2020).

LUZ
VIAJERA

EDUCACIÓN
ARTÍSTICA
ONLINE

www.luzviajera.com

 @luzviajeracolectivo

 Luz Viajera Educación Artística Online

*Creando Conversaciones
en torno al Arte Contemporáneo*

Luz Viajera. Un proyecto de Educación Artística Online.

La luz es la viajera del cosmos por excelencia. Se mueve por sí misma en el vacío, atraviesa las moléculas del aire, del agua, de lo traslúcido. Se posa como una mariposa en toda clase de objetos, no discrimina: baila misteriosamente dentro de los agujeros negros, recorre el trayecto del sol a nuestra piel en ocho vertiginosos minutos. Allí donde el ojo puede distinguir cualquier cosa, hay luz. No es ninguna sorpresa que la luz y el arte se hagan hermanas dentro y fuera de los sentidos. Incluso, el lenguaje arroja luz dentro de nuestras imágenes mentales. Luz es, pues, el punto del despegue, un punto que, como el arte, puede viajar a donde le plazca.

Luz Viajera es un proyecto joven y fresco de educación a distancia con enfoque en las artes visuales cuya premisa es clara: el arte, como la luz, debe poder viajar a cualquier rincón del mundo, debe poder iluminar, con la facilidad del día, a todas las personas que tengan intereses e inclinaciones artísticas.

Este espacio virtual se posiciona con cada día más fuerza como el punto de encuentro de fotógrafos, performancers, artistas visuales, comunicadores, cinematógrafos, diseñadores, lingüistas, músicos, documentalistas, escritores, estrategias culturales e incluso historiadores y filósofos. En las aulas virtuales de *Luz Viajera* las interacciones entre maestros y alumnos, aprendices y tutores se caracterizan por su flexibilidad y por la búsqueda constante de un diálogo en movimiento y evolución perpetua que respete y dignifique la individualidad y la propuesta de cada uno de sus actores.

Los cursos que ofrece este espacio digital destacan de inmediato entre otras opciones educativas –presenciales o a distancia, para artistas en ciernes o con trayectoria– ya que rompen con lo establecido y apuntan a un desarrollo holístico del artista en su rol social de creador y vaso comunicante, más allá de las imposiciones académicas en boga, pero sin descuidar las tendencias ni la herencia cultural propia de nuestra contemporaneidad.

Arriesgado y enérgico, Juan Pablo Medina, el fundador de esta academia digital, apuesta por los Entornos Visuales de Aprendizaje (EVA) para darle su justo lugar al performance artístico, y lo hace de un modo tan profesional y crítico que opaca las muchas voces que se han alzado en contra del performance contemporáneo, acusándolo de poco respetable y falto de seriedad.

El objetivo es aprender a utilizar las herramientas tecnológicas y pedagógicas disponibles para darle congruencia estética y fuerza al concepto o las ideas que quiere proyectar un artista. Aquí no hay “bueno ni malo”, hay aprendizaje, hay disciplina y hay sobre todo muchas ganas de comunicarnos desde un paradigma distinto. Más inclusivo, sí, pero que en ningún momento suelte su hilo conductor con el compromiso y el profesionalismo. Todos los programas de la *Academia*

Assul Bendeck

Universidad Nacional Autónoma
de México,

México D.F., México
blue.kikio@gmail.com

Online Luz Viajera han sido desarrollados de la mano de artistas expertos reconocidos nacional e internacionalmente, cuyo trabajo y alcances hablan por sí mismos. La ventaja que nos caracteriza es la posibilidad de que los alumnos accedan a estos conocimientos desde la comodidad de sus computadoras, celulares o tablets, pero la exigencia sigue siendo muy alta y el trabajo por objetivos, primordial. Cada curso o diplomado involucra una meta que conforme un escalón tangible en la trayectoria de cada uno de nuestros artistas.

Además de academia, *Luz Viajera* es comunidad, plataforma de emprendimiento y escaparate para nuevas voces y talentos. Enseñamos, mostramos, aprendemos, y volvemos a empezar. Abrazamos al futuro, pero sin perder de vista que hay una necesidad intrínseca y atemporal dentro de cada ser humano: la de comunicarse y conectar consigo mismo y con los demás. Queremos utilizar la tecnología en favor y no en contra de ese rasgo que nos convierte en parte de una misma historia.

Desde un curso de imagen sonora hasta un diplomado de fotografía artística contemporánea, pasando por cursos de escritura creativa, performance e incluso estrategias de marketing digital para artistas, la propuesta de *Luz Viajera* claramente llegó para quedarse y consolidarse como un proyecto pionero capaz de amalgamar lo mejor del arte y de la tecnología.

Los cursos de la plataforma, además, tienen un costo muy accesible, con la finalidad de que la academia continúe siendo autosustentable, y cuentan con facilidades de pago y descuentos para todo el público. Sin duda, *Luz Viajera* es una gran opción para acceder a una enseñanza artística de alto nivel, pero con una filosofía solidaria, moderna y al alcance de todos.







la vida: como un teatro y los demás, los seres que sólo
son como yo, la carne, las cosas de este mundo, y los pocos
que me dan la vida, presentes o ausentes, a una vida de hoy
y mañana. Me pregunto: ¿y si todo esto es un sueño? ¿y si
estoy ya muerto? Me pregunto: ¿y si todo esto es un sueño?

¡Buenos días, mañana!
El amor de Dios hace una eternidad. Encuentro
plena una plenitud de amor. El amor es el amor
que nos une a Dios y a los demás. El amor es el amor
que nos une a los demás. El amor es el amor que
nos une a los demás. El amor es el amor que nos
une a los demás. El amor es el amor que nos une a
los demás. El amor es el amor que nos une a los
demás. El amor es el amor que nos une a los demás.

¡Viva el amor!
El amor de un hombre hacia una mujer es el amor
que nos une a Dios y a los demás. El amor es el amor
que nos une a los demás. El amor es el amor que
nos une a los demás. El amor es el amor que nos
une a los demás. El amor es el amor que nos une a
los demás. El amor es el amor que nos une a los
demás. El amor es el amor que nos une a los demás.

... como un teatro y los demás, los seres que sólo
son como yo, la carne, las cosas de este mundo, y los pocos
que me dan la vida, presentes o ausentes, a una vida de hoy
y mañana. Me pregunto: ¿y si todo esto es un sueño? ¿y si
estoy ya muerto? Me pregunto: ¿y si todo esto es un sueño?

¡Buenos días, mañana!
El amor de Dios hace una eternidad. Encuentro
plena una plenitud de amor. El amor es el amor
que nos une a Dios y a los demás. El amor es el amor
que nos une a los demás. El amor es el amor que
nos une a los demás. El amor es el amor que nos
une a los demás. El amor es el amor que nos une a
los demás. El amor es el amor que nos une a los
demás. El amor es el amor que nos une a los demás.

¡Viva el amor!
El amor de un hombre hacia una mujer es el amor
que nos une a Dios y a los demás. El amor es el amor
que nos une a los demás. El amor es el amor que
nos une a los demás. El amor es el amor que nos
une a los demás. El amor es el amor que nos une a
los demás. El amor es el amor que nos une a los
demás. El amor es el amor que nos une a los demás.

Imagen: María Grazia Cobos

Evaluación por pares

ÑAWI: ARTE DISEÑO COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

Derechos de autor (Copyright)

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

Directrices de contenido

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

Referencias bibliográficas

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título “Referencias” al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): “Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo” (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtin, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)” (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al “derecho de cita” para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

Ñawi: arte diseño comunicación recibe durante todo el año artículos vinculados a las temáticas de la revista.

Call for Paper Vol. 5, No. 2 (2021): Mayo. Edición Especial

Monográfico. *Arte, Tecnología y Colonialidad*

Coordinadores:

Daniel Villegas (*Accesos. Revista de Investigación artística-España*)

Silvina Valesini (*Arte e Investigación-Argentina*)

Miguel Alfonso Bouhaben (*Ñawi: arte diseño comunicación-Ecuador*)

El presente Monográfico *Arte, Tecnología y Colonialidad* está enmarcado en el Proyecto I+D Interacciones del arte en la tecnosfera, dirigido por Josu Larrañaga, y tiene el propósito de discutir y reflexionar, desde una perspectiva crítica y transdisciplinar, sobre la intersección que se establecen entre las prácticas artísticas, las nuevas tecnologías y los procesos actuales, post y decoloniales. Para ello, convocamos a investigadores nacionales e internacionales para que envíen sus aportaciones investigativas en torno a las posibilidades de la investigación artística en la tecnosfera desde la óptica de la colonialidad del saber/ver y la decolonización estética.

La singularidad del presente monográfico va a radicar en su publicación transversal en tres revistas indexadas de investigación en artes: *Accesos. Revista de Investigación artística* (Universidad Complutense de Madrid –España), *Arte e Investigación* (Universidad Nacional de La Plata –Argentina) y *Ñawi* (Escuela Superior Politécnica del Litoral –Ecuador).

Presentación:

Todas las dimensiones de la colonialidad se articulan con la colonialidad del ver: con la imposición de la mirada occidental y eurocéntrica como la única verdadera y universal, obviando así las potencias creativas y artísticas de las miradas de las alteridades no-occidentales. En este sentido, Joaquín Barrieros (2011) sostiene que “la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún tipo de imaginario visual global compartido”. Para Mignolo y Gómez (2012) la colonialidad del ver impone un control de lo sensible ya que es un saber fundamental para la colonización del poder, del saber y del ser: “la colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad”. (Gómez & Mignolo, 2012, p.15).

Para afrontar las tácticas de decolonización estética, hay que entender que son consustanciales a las decolonizaciones del poder, el saber y el ser. Su base práctica es esencialmente subversiva y desobediente, pues parte de una disrupción de las estéticas occidentales. Una disrupción que ahonda en lo político. Una politización de la estética que vindica la emancipación de los pueblos colonizados. El ecuatoriano Cristian León (2012) defiende la necesidad de crear una estética-otra que solo es posible si se decoloniza también la imagen: “la misma noción de imagen requiere ser decolonizada”. Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) defiende la potencia decolonial de lo visual como herramienta para la acción política colectiva. La pensadora boliviana se apoya en el concepto de alegoría, que “nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el oculoctrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo”.

Por otra parte, se considerarán asuntos vinculados a la matriz colonial que define estructuralmente a las tecnologías que sirven de soporte para determinadas prácticas artísticas y cuáles son las potencialidades y limitaciones políticas del uso de las primeras en la definición de un marco de acción de carácter emancipador en términos descolonizadores. Habrá que tener en cuenta, en este sentido, lo que sostiene Andrew Feenberg (2005, pp. 111, 116) en relación con la falta de neutralidad de las tecnologías, el etnocentrismo de muchas de las proclamas emancipatorias de las mismas señaladas por el Critical Art Ensemble (1998, pp. 154-155) y las pretensiones totalitarias de la forma de gobierno tecnológica propuesta en el contexto de la “Hipótesis cibernética” analizada por Tiquun (2015) y que en la actualidad define el sistema-mundo.

Ahora bien, ¿qué papel adoptan las nuevas tecnologías en este contexto de descolonización estética?

¿Cómo podemos abordar la funcionalidad que tiene la tecnología actual en la construcción de un arte emancipatorio? ¿Qué impacto tienen las nuevas tecnologías en la profundización democrática del arte? ¿Es posible un arte tecnológico que sea emancipador y que, a la vez, sirva para vindicar las culturas autóctonas en el contexto de América, Asia, Oceanía y África? ¿Es compatible el uso de la tecnología para forjar tácticas de activismo decoloniales, interculturales y transculturales? ¿O quizá el uso de la tecnología va a reterritorializar y resignificar las potencias contestatarias de la praxis decolonial e intercultural inherente a estas prácticas artísticas? ¿Cómo combatir, entonces, los efectos de control de la “Hipótesis cibernética” y de la axiomática del capital a través de las tecnologías? ¿Son compatibles las ideas de creación colectiva, participación y apertura con las tácticas de creación media-artísticas decoloniales? ¿Es posible reivindicar, desde las estéticas del sur, un arte transmedia y subalterno; transcultural y decolonial?

Descriptor:

Todos los artículos enviados deben trabajar la intersección de los tres ejes del monográfico: el arte, la tecnología y la colonialidad. Para ello, se pueden tomar en cuenta los siguientes descriptores a modo orientativo:

- Deconstrucciones y críticas de las tecnologías occidentales del arte
- Tecno-artivismos decoloniales
- Representaciones tecnológicas del indigenismo
- Las tecnologías de las culturas originarias aplicadas a la creación artística
- Del arte indígena al arte contemporáneo
- Tecnologías de la creación artística comunitaria
- Intersecciones entre la tecnología y los saberes originarios en el arte
- Mestizajes, hibridaciones e interculturalidad en el net-art
- Cosmovisiones precolombinas a través del arte digital
- Technochamanismo, ancestrofuturismo y cyberminga en el arte latinoamericano
- Nuevas interfaces en el arte digital decolonial
- Nuevas tecnologías y defensa de la naturaleza en el arte.
- Transmedialidad, transmodernidad y transculturalidad en el arte
- La relación arte-tecnología en los estudios descoloniales
- Ciberartivismos en los movimientos indígenas
- Crítica de la representación totalitaria en la era del ciber mundo
- Net-art y las resistencias de la creación colectiva
- Narrativas abiertas en el net-art decolonial
- Usos tecnológicos de las estéticas del sur
- Biocentrismo y multidiversidad en el arte digital
- Decolonización de la investigación del arte en la tecnosfera
- La colonialidad del ver en la tecnosfera
- Decolonización de las tecnologías artísticas
- Postdesarrollo y posoccidentalismo en el arte digital

Fechas:

1. Convocatoria del Call For Papers: **15 noviembre de 2020**
2. Cierre del Call For Papers: **15 marzo de 2021**
3. Artículo seleccionado para su publicación: **15 abril 2021**
4. Artículo publicado: **15 de mayo de 2021**

Envíos:

Cada una de las tres revistas realizará de manera autónoma la recepción de los artículos. Por ello, el investigador que postule su artículo para el monográfico podrá publicar su artículo en la revista que el mismo decida.

<https://www.accesos.info/envios>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/about/submissions>

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

Call for Paper. Vol. 5 No. 3 (2021): Julio**Monográfico. *Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo*****Coordinador: Mariano Veliz (Universidad de Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo)****Presentación:**

El monográfico se dedica a explorar la multiplicidad de abordajes críticos que intentan dar cuenta de la complejidad del cine latinoamericano contemporáneo. En esta dirección, la referencia a su carácter latinoamericano conduce a pensar las tensiones existentes entre las cinematografías nacionales y las regionales en el contexto de la cultura mundializada y la crisis del estado nación. Así, resulta necesario evaluar cuáles son los acercamientos que permiten, desde la crítica, indagar en esas zonas conflictivas. El estudio de estas porosidades entre las especificidades de las historias cinematográficas nacionales, y la variabilidad de diálogos polémicos que allí se establecen, parte de la concepción heterogénea de la conformación cultural latinoamericana (Cornejo Polar, 1994). Así mismo, valora la emergencia de lo entre-medio, de aquellos territorios inestables y en permanente proceso de mutación. Si América Latina se define por su digresión y su polimorfismo, el cine latinoamericano se posiciona en esos mismos dominios híbridos. Frente a esto, ¿cuál es la unidad en la diversidad que puede percibir, pero también configurar, la crítica? ¿Cuáles son los ejes que pueden favorecer una observación del fenómeno atenta a lo local y lo regional?

A su vez, una exploración del cine contemporáneo no puede desprenderse de la necesidad de proponer una periodización de la producción cinematográfica de la región. ¿En qué momento emerge lo contemporáneo en el cine latinoamericano? ¿Cuáles son las variables sociales, económicas, políticas y culturales que propician esta irrupción? Pero, al mismo tiempo, ¿cuáles son las modificaciones operadas en el campo cinematográfico que fomentan su surgimiento? Si bien en gran parte de América Latina la clausura del siglo XX asistió a procesos de transformación radicales de los modos de producción, de las estrategias narrativas, de las políticas estéticas, esto se materializó de maneras muy diversas y alejadas de cualquier gesto homogeneizador.

Debe tenerse en cuenta que el cine contemporáneo nace también de sus intercambios con ciertas perspectivas críticas que alientan rupturas y demandan la aparición de renovaciones significativas en el

campo cinematográfico. En este sentido, la expansión de ciertos posicionamientos teóricos permitió dinamizar los estudios sobre el universo audiovisual de la región. También debe pensarse la aparición de producción crítica y académica que, en un proceso transculturador (Rama, 1983), decidió pensar las apropiaciones posibles de esas teorías en el marco de una alteración profunda del cine latinoamericano. Dentro de este marco de preocupaciones, una visión del cine contemporáneo de la región permitiría identificar las intervenciones sobre el archivo en coincidencia con el giro al archivo (Hal Foster, 2017), las estrategias de redistribución de lo sensible en relación con las configuraciones de lo audible y lo visible (Rancière, 2013), la proliferación de las narrativas del yo (Arfuch, 2010) y la exploración de los modos de la intermedialidad (Rajewsky, 2005). Asimismo, las perspectivas críticas que lograron, en los últimos años, una ampliación de los terrenos a explorar oscilan entre las derivas del giro afectivo y los renacimientos de la teoría crítica, pasando por la teoría subalterna, la teoría queer y los posicionamientos feministas. En todos los casos, los intercambios entre la producción cinematográfica, los posicionamientos teóricos y la escritura crítica fomentan una expansión de las reflexiones sobre las dimensiones de la contemporaneidad en el cine latinoamericano.

Descriptores:

- El giro al archivo en el cine latinoamericano contemporáneo
 - La teoría crítica y su abordaje del cine contemporáneo en América Latina
 - La visibilidad y la audibilidad como campos conflictivos en el cine de la región
 - La apropiación de los géneros cinematográficos clásicos en el cine latinoamericano reciente
 - La intermedialidad en el panorama audiovisual latinoamericano del siglo XXI
 - Reflexiones sobre el alcance de lo contemporáneo en el cine latinoamericano
 - Políticas de la identidad y representación cinematográfica contemporánea en América Latina
 - La contemporaneidad de la hibridación como marca (cinematográfica) latinoamericana
 - Las poéticas débiles en el cine latinoamericano contemporáneo
 - Ensayos de periodización: una historia de lo contemporáneo en el cine latinoamericano
 - Lecturas contemporáneas del cine clásico latinoamericano
 - El giro afectivo y sus acercamientos al cine latinoamericano contemporáneo
1. Convocatoria del Call For Papers: **15 de diciembre de 2021**
 2. Cierre del Call For Papers: **15 de marzo de 2021**
 3. Artículo seleccionado para su publicación: **15 de mayo 2021**
 4. Artículo publicado: **15 de julio de 2021**

Call for Paper. Vol. 6 No. 1 (2022): Enero

Dossier: Abierto a la Temática de la Revista

1. Convocatoria del Call For Papers: **15 mayo 2021**
2. Cierre del Call For Papers: **15 septiembre 2021**
3. Artículo seleccionado para su publicación: **15 noviembre 2021**
4. Artículo publicado: **30 enero de 2022**



espol Facultad de
Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual

