

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**“LA POSTMODERNIDAD EN EL CINE: TEMAS Y GÉNEROS”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR EN CIENCIAS POLÍTICAS Y  
SOCIALES CON ORIENTACIÓN EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A

**ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS**

**2006**

**COMITÉ TUTORAL**

**DR. FRANCISCO PEREDO CASTRO**

**DRA. ROCÍO AMADOR BAUTISTA**

**DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Este es un trabajo que ha resultado una aventura maravillosa a través de mundos privilegiados a los cuales sólo es posible acceder a través del cine. En este viaje por los intrincados laberintos del séptimo arte de inicios del siglo XXI es necesario detenerse y comenzar por una frase que reza acerca de un algo sin tiempo ni espacio: “Hace muchos, muchos años en una galaxia lejana, muy lejana.....” con la que da inicio una búsqueda de respuestas ante cientos de interrogantes que se confunden en medio de un caudal de imágenes que nacen y mueren casi instantáneamente.

Este es pues un asunto de la postmodernidad. La partida y el despegue no han sido nada fáciles, el andar por los caminos algo gratificante y la conclusión rica en respuestas. Sin embargo es en estas líneas en donde se debe dar cuenta del reconocimiento a quienes se han convertido en guías, de lo que ha sido este gran recorrido. En el ámbito de quienes saben agradezco a los miembros de este comité tutorial: al doctor Aurelio de los Reyes por saber inculcar ese culto al cine con una vehemencia contagiosa y por los grandes afanes de saber siempre más y más. Asimismo a la doctora Rocío Amador Bautista por esas consideraciones siempre atinadas y concretas en la búsqueda del oficio del investigador, y finalmente al doctor Francisco Peredo Castro por saber ser tutor, guía, consejero, supervisor y amigo, siempre con la frase exacta y el pensamiento claro. También quiero expresar mi agradecimiento a los doctores Florence Toussaint, Rafael Reséndiz, Virginia López y Vicente Castellanos quienes enriquecieron de una forma u otra el trabajo en revisiones subsecuentes.

Por otro lado, en el ámbito de quienes están ahí, siempre ahí. Este trabajo está inspirado en dos grandes tesoros Ivana e Ivanka, por la fuerza, el coraje y el gran amor. También está dedicado a mi mamá que es y seguirá siendo el motor de mi existencia. A mi papá quien sé cumple un sueño más; a mi esposo que ha sido un gran pilar en el que me sostengo de vez en vez, y a las hermanas porque han estado, están y estarán ahí siempre ahí.

El recorrido ha concluido.... La historia apenas empieza....

# **LA POSTMODERNIDAD EN EL CINE: TEMAS Y GÉNEROS**

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS</b>	16
I. POSTMODERNIDAD: UNA TEORÍA INACABADA	16
I. 1 Modernidad: novedad, moda y ¿razón?	16
I. 2 Postmodernidad: una cuestión “post” de crisis o permanencia de la Modernidad	26
I. 3 Hacia una conceptualización de Postmodernidad	37
II. CINE POSTMODERNO: MANIFESTACIÓN DE UNA NUEVA ERA Y SU OMNIPRESENCIA	40
II. 1 Medios masivos: imágenes que dan la vuelta al mundo	42
II. 2 ¿Cómo se define un cine postmoderno?	48
II. 3 Una aproximación a los temas y géneros cinematográficos	54

## **SEGUNDA PARTE: UN ENSAYO SOBRE LA CINEMATOGRAFÍA**

<b>CONTEMPORÁNEA</b>	59
III. LA POSTMODERNIDAD EN EL CINE	59
III. 1 La insoportable racionalidad del ser	59
III. 2 En busca del sujeto perdido	105
III. 3 El principio del fin...	148
III. 4 ¿Y la Postmodernidad en el cine mexicano?	209
<b>A MANERA DE EPÍLOGO</b>	218
<b>FUENTES DE INVESTIGACIÓN</b>	231
Bibliografía	231
Hemerografía	240
Filmografía	241
<b>ANEXOS</b>	245
Anexo I	246
a) Crisis de paradigmas.	
b) Comparación de concepciones Modernidad-Postmodernidad.	
Anexo II	250
A manera de metodología de análisis	
Anexo III	256
a) Mapa analítico de la conformación del marco teórico para el abordaje de la postmodernidad.	
b) Fundamentos de la teoría filosófica de la Postmodernidad.	
c) Fundamentos de la teoría estética de la Postmodernidad.	
d) Elementos para el análisis de la estructura discursiva de la Postmodernidad en el cine.	
e) Metodología de análisis Postmodernidad en el cine.	
f) Temática postmodernidad en el cine.	

## INTRODUCCIÓN

El debate sobre Modernidad y Postmodernidad, a pesar de todo lo que se ha dicho al respecto sigue siendo hasta ahora un horizonte interesante sobre el cual fincar algunas consideraciones válidas para las Ciencias Sociales, en general, y las Ciencias de la Comunicación hoy, en particular.

Fin de las ideologías para unos, fin de la historia para otros, abandono de las visiones totalizadoras a partir de las cuales una narrativa servía para explicar el comportamiento humano, para algunos más. La multiplicidad de versiones ha superado las propuestas globales existiendo una aspiración de ubicarse por encima del marco categorial moderno y el debilitamiento del carácter absoluto de los fundamentos basados en este pensamiento.

Es por ello que al reflexionar sobre la definición de los conceptos de Modernidad y más aún de Postmodernidad, Siegfried J. Schmidt se ha referido a una “ceguera disciplinaria”, es decir, a la imposibilidad de relacionar la discusión acerca de la Postmodernidad —principalmente— con una disciplina en particular, pues lejos de ofrecernos una visión universal generalizada, teóricos y actores saltan indistintamente de la arquitectura a la filosofía, de la estética a la política y de allí a la literatura y a la historia, aunque esta última sobre todo, es la que generalmente da las pautas para las “definiciones”, o dicho de otra manera: (Post) y (Modernidad), como términos que abarcan una época y sus límites.

Por ello se puede afirmar que la Postmodernidad surge al azar espontáneamente como una imaginación temporal que despliega un poderoso sentido del futuro y de sus nuevas fronteras; es al mismo tiempo, ruptura y discontinuidad; crisis y conflicto generacional; construcción y deconstrucción; momento y condición; utopía y reminiscencia de movimientos de vanguardia, surrealismo y dadaísmo, arte pop y clasicismo.

De esta forma, la mayoría de las obras que se ocupan de la Postmodernidad tratan de definirla, interpretarla, diferenciarla, pero no son sus propulsoras, tampoco sus creadoras. En esta Postmodernidad no hay líneas demarcatorias entre el bien y el mal, y las decisiones se toman de acuerdo a lo que conviene. Así, lo sagrado de la vida humana no aparece por ninguna parte, y en este sentido, cuatro siglos de denodados esfuerzos filosóficos, científicos y artísticos por descubrir el caudal de la razón y la libertad, de hecho no han conducido a nada y el hombre se ha vuelto un producto de deshecho como cualquier otro.

Por ello ha surgido un caudal de libros, seminarios, simposios, discusiones públicas, se conocen los salvajes ataques y los (a veces más feroces) contraataques que se han liberado alrededor de ambos conceptos —Modernidad y Postmodernidad— creando resúmenes, antologías, pero también las críticas a las obras de arte y, por supuesto, las propias obras en la arquitectura, la literatura, la fotografía y el cine, entre muchas otras que existen como referentes culturales de lo llamado “postmoderno” en la mente.

Con base en estos referentes, para algunos se puede condenar a la Postmodernidad porque no va “hacia ningún lado”, y valores y sentidos terminan entre los desechos de la civilización; o bien, para otros puede ser ensalzada, sentirnos satisfechos porque finalmente hemos encontrado lo que nos permite ver y apreciar todas las opciones y contradicciones a la vez, sin tener que decidirnos por ninguna en particular.

Sin embargo, si algo tienen en común las discusiones inter, multi y transdisciplinarias alrededor de los conceptos de “Modernidad” y “Postmodernidad”, son las referencias obligadas: de la Postmodernidad a la(s) Modernidad(es), y de ésta(s) a las escuelas y corrientes filosóficas que han intentado historiar el presente respectivo. Así, la Postmodernidad —y la Modernidad en cuanto a su referente inmediato— aparece como lo que se logra armar de las piezas que se consideran esenciales. Este aparente subjetivismo no lo es tanto en cuanto no se pretende que los modelos armados tengan un valor absoluto y universal. Por ello, el carácter de lo interdisciplinario tan necesario para una discusión seria sobre lo postmoderno, se define no sólo entre disciplinas sino entre distintas expresiones, escuelas o etapas de una disciplina, en donde es necesario llamar la atención sobre la fuerza argumentativa y constructiva del pensamiento, y plantear la necesidad de trabajar sobre ciertos detalles en los que se encuentran las posibles aportaciones a la discusión.

De aquí que sea fundamental despertar la curiosidad de reflexionar sobre el escollo de definir el concepto de Modernidad, y más aún, el de Postmodernidad con un “post” que se ha convertido también en un prefijo inaccesible. Asimismo, otro elemento destacable en esta controversia es la necesidad de historiar la contemporaneidad: de Immanuel Kant, los filósofos franceses premodernos, los prerrevolucionarios y los ilustrados hasta la fecha.

Dentro del ámbito histórico, por ejemplo, nadie se ha puesto de acuerdo si es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII o del XIX que la Modernidad cuenta en forma característica con un referente, en primer término social y ligado a un programa que se expresa en conceptos como progreso, novedad, innovación, etcétera, y en segundo término, estético. Por su parte, la Postmodernidad parte de hechos de la estética (arquitectura, literatura) para volver a sus implicaciones políticas y sociales, y desde ahí a la filosofía.

Es necesario, pues, tener presentes estas interrelaciones para considerar referencias y citas de quienes hablan de la Postmodernidad; ya que éstas se pueden interpretar como libertad de una amplia oferta de conceptos, a diferentes niveles y en relación con distintas temáticas, y al mismo tiempo se puede confundir o malentender como una caótica y escurridiza mezcla, según conveniencias e intereses subjetivos. Así pues, hablar de Postmodernidad significa, más todavía en el plano político-filosófico que en el estético, hablar de Modernidad; o podría decirse, el intento de redefinir la Modernidad con sus pretensiones y efectos, haciendo un balance para aludir desde allí al prefijo “post” con o sin implicaciones de superación, ruptura y/o negación.

De aquí que uno de los puntos más discutidos por la Postmodernidad —refiriéndose a ella como una fase tardía de la Modernidad—, ha sido la pérdida de la flexibilidad y del carácter abierto de sus inicios. Hablamos así de la imposición de la globalización, de un pensamiento racional y objetivo que promete la solución a los problemas —y lo interesante e incluso curioso es que fuera de los lenguajes estéticos—, ningún discurso ha logrado referirse a los efectos negativos de este racionalismo y objetivismo, a no ser en términos racionales y objetivos: al parecer las discusiones se han adentrado en la historia retomando y descalificando, manifestando una aceptación de ciertos aspectos de la Modernidad, y la liquidación de otros para llegar a los distintos presentes de cada autor, en y con su propia conceptualización del mundo.

Curiosamente, es esta revisión de la Modernidad lo que a mi parecer define lo postmoderno; en donde resaltan irracionalidad, subjetividad y fragmentación que caracterizan la revisión de textos y la consiguiente discusión. Asimismo destaca la selección de lo que aún tiene sentido, permite explicar el presente y se puede contextualizar. Por ello, la Postmodernidad discute en un mismo intento, la pérdida de sentido que se nota en muchos aspectos de la Modernidad, y a la vez, aquello que pueda explicar esta pérdida; por lo que la contradicción no se resuelve, sino convive con muchas otras contradicciones de principio.

La discusión que se presenta en este punto es la de siempre: en su procedimiento sigue manejándose a través de dudas, preguntas, cuestionamientos (racionalidad). Discutir racionalmente lo que es la Modernidad desde sus primeras manifestaciones hasta la fecha, definida como la propia

racionalidad, raciocinio, razón, razonamiento; y discutir por otro lado que la aportación de la Postmodernidad es precisamente, la pérdida de esta razón.

Es así que desde finales de los años ochenta, el debate Modernidad-Postmodernidad ha estado presente en un variado campo de la producción teórica, y desde diferentes lugares se ha intentado dar cuenta de cuál es la problemática allí presente. Lo llamativo es la dificultad que existe en dar precisiones acerca de lo que está en juego en dicha polémica, y más aún en lo que concierne a dar definiciones abarcadoras sobre lo que es y no es la Postmodernidad, y es que muchas obras y autores han sido ubicados dentro de este campo sin que existan en apariencia unidades coherentes. Algunos autores son consientes de esta dificultad cuando ubican a Andy Warhol y el fotorrealismo, a los Talking Heads y Terry Riley, a Godard y a un nuevo tipo de cine comercial, por poner sólo algunos ejemplos heterogéneos en la conformación de la llamada cultura postmoderna.

De esta forma, la variedad de miradas dificulta describir lo que es la Postmodernidad, ya que si bien se brindan elementos que dan unidad a esa diversidad, es visible que no existen descripciones demasiado similares entre la gran cantidad de autores que se han abocado a polemizar esta cuestión. Y no solamente en lo que concierne a describir a la Postmodernidad, sino también a entender a la Modernidad, ya que no se trata de un simple problema de estilos o de prácticas artísticas, sino que tiene que ver con toda una serie de transformaciones en la cultura, y que remite a cuestiones teóricas, políticas y sociales.

De aquí que haya pocas cuestiones dentro del debate actual de las ideas que sean tan complicadas como la Postmodernidad. Las razones de la confusión son múltiples. De entrada, la palabra moderno no tiene la misma significación en inglés, alemán y francés (sin hablar de otras lenguas), y así divergen también sus superaciones postmodernas —en cualquier caso, el debate sobre el tema siempre fue internacional, y en cada lengua se emplea en un sentido diferente, según se trate de historia, filosofía o arte— por ello, el término se considera interdisciplinar.

Aunado a ello, las instituciones universitarias muy aficionada a los “ismos” se han introducido en esta brecha produciendo toneladas de libros y artículos; el efecto, contrariamente a lo que se esperaba, consiste en hacer el tema cada vez más difícil; pues ya no se lee más a Lyotard sobre Habermas, ni incluso a Jameson sobre Baudrillard (sobre Duchamp). A ello hay que añadir un efecto autorreflexivo: el propio del postmodernismo que es la incoherencia, o la reivindicación también del propio término que la designa.

Asimismo hay otros elementos del debate, más específicos, que contribuyen a oscurecerlo. Términos como “moderno” o “postmoderno” están vacíos de contenido: designan exclusivamente la contemporaneidad. Sin embargo, esta vacuidad no está exenta de significación, ya que expresa una

adhesión a la idea de progreso bajo su forma más simple, aquella que quiere que todo lo que venga después sea mejor que aquello que había antes. En definitiva, el proyecto de catalogar a creadores forzosamente singulares con etiquetas que designan los períodos es empobrecedor, por no decir mutilador: si se dice que Proust es moderno y Beckett postmoderno, ¿se ha avanzado algo en la comprensión de alguno de ellos?

Para justificar o glorificar estas formas históricas, se puede manifestar que el arte evoluciona necesariamente hacia su propia esencia con una pureza creciente (Blanchot en Francia, Greenberg en Estados Unidos), o incluso hacia una representación cada vez más completa del mundo (el surrealismo es forzosamente más absoluto que el realismo), y se dejan al margen las obras que no entran en el esquema. Ante semejante constatación, el primer impulso consiste en renunciar decididamente al uso de términos como moderno o postmoderno, pues es necesario tener presente el inconveniente que hay en abandonar cualquier abstracción de este tipo. El peligro inverso consiste en verse reducido a la tautología, a la repetición estéril de “Proust es Proust”, “Beckett es Beckett”.

Ciertamente, cualquier generalización es simplificadora, pero el sentido sólo puede surgir de la selección, pues categorías como postmoderno pueden, a pesar de la insubstancialidad de la palabra, convertirse en instrumentos eficaces del pensamiento, ya que permiten comprender mejor las obras. Así que si los utilizamos, aunque sea de forma condicional, resulta necesario precisar el sentido de los mismos sin aceptar totalmente las declaraciones de los propios postmodernos. La aclaración me parece mucho más indispensable por el hecho de que dos distinciones autónomas se han visto enfrentadas: Modernidad y Postmodernidad.

Asimismo, cabe señalar que los sujetos nos construimos a partir de las prácticas sociales y de los discursos de nuestro tiempo histórico, por lo que circulan en la sociedad dando cuenta de esas prácticas y coadyuvando a constituir las. Nuestras experiencias —hoy— están dominadas por tecnologías sofisticadas y en general, recientes; en cambio, nuestros discursos son herencias de prácticas ya superadas o cuestionadas. El choque entre las nuevas tecnologías y los léxicos heredados han producido una fragmentación en los procesos de constitución de los sujetos y por lo tanto, de identificación de nosotros mismos, por lo que somos sujetos desintegrados o fragmentados, lo cual no necesariamente provoca una situación alarmante sino diferente a lo conocido.

Quizá sea por ello que en gran parte del debate Modernidad-Postmodernidad se ha fincado un modelo de pensamiento muy convencional; o bien se dice que la Postmodernidad es una continuación de la Modernidad, en cuyo caso el debate entero que opone a ambos es capcioso; o bien, se proclama que hay una ruptura radical con la Modernidad, lo que entonces es evaluado en términos positivos o negativos.

Pero la cuestión de la continuidad o discontinuidad histórica no puede ser discutida adecuadamente en términos de dicotomía sin más. El haber cuestionado la validez de tales modelos de pensamiento dicotómicos es, por supuesto, uno de los mayores logros de la deconstrucción. Pero la noción de una textualidad sin fin, lo que hace en el fondo es cortar toda la reflexión histórica significativa en unidades temporales más breves. El problema de estos macroesquemas históricos en relación con el debate Modernidad-Postmodernidad es que evitan incluso que el fenómeno sea enfocado.

Por lo tanto tomaré una ruta distinta. Intentaré definir lo que es la Postmodernidad desde una óptica propia, conceptualizando a un objeto-sujeto al cual es necesario contextualizar espacio-temporalmente. De esta manera el término mismo de Postmodernidad sitúa al fenómeno en términos de relación: la Modernidad como aquello de lo que la Postmodernidad se separa, y que al mismo tiempo permanece inscrita en la misma palabra. Es por ello que resulta resbaladizo e impreciso, estas características responden precisamente a la realidad sobre la cual quiere dar cuenta, a la que pretende escrutar, comprender y deconstruir. Desahuciar, desde el punto de vista de unos, o someter a mayores niveles de exigencia en los planos epistemológico, social, político, cultural, económico y estético, desde el punto de vista de otros.

Así, en el presente trabajo se parte de la Postmodernidad como un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en arquitectura que en fotografía, televisión, rock, escritura, etcétera, cuyas características sobresalientes serán, sin lugar a dudas, la inferencia por encima de la intención original, la parodia sobre la particularidad y la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Características todas que encuentran en la cinematografía contemporánea, uno de los vehículos más importantes de la expresión actual.

Es así que nace la idea del presente trabajo que lleva por título *La Postmodernidad en el cine: Temas y géneros*, y pretende ser un acercamiento al fenómeno de la Postmodernidad a través de la construcción teórica de líneas argumentales en la cinematografía universal. Para tal efecto, el planteamiento del mismo se encuentra dividido en cuatro momentos: a) La construcción teórica de lo que se entiende por Postmodernidad; b) El ensayo de ideas con respecto a la Postmodernidad en los medios de comunicación, y en particular las características y fundamentos del cine postmoderno; c) La creación de una metodología de análisis que permita aplicar la conceptualización teórica de la Postmodernidad a la práctica analítica de filmes, y finalmente d) El análisis de nueve filmes postmodernos en su estructura filosófica y estética —y la ejemplificación de algunos filmes mexicanos postmodernos.

Es así que en el primer apartado se lleva a cabo una revisión de lo escrito en torno a la Modernidad para de ahí definir a la Postmodernidad, un concepto resbaladizo e impreciso con el que se

ha etiquetado a una gran cantidad de fenómenos sociales. En esta construcción del estado del arte se ubica a la Postmodernidad como un fenómeno interdisciplinar, transdisciplinar y multidisciplinar, lo que llevó a dos opciones de aproximación al objeto de estudio: a) La construcción de una teoría de la Postmodernidad —aún inexistente—, o b) La recopilación de conceptos fundantes en torno a una o dos disciplinas. En esta vía se buscó conformar los lineamientos teóricos de la Postmodernidad en la filosofía y la estética —por ser las dos ciencias que más características aportan a la Postmodernidad—, aunque todo el estudio siempre estuvo permeado por la historia.

Es así que para abordar a la Postmodernidad en su vertiente filosófica fue necesario preguntarse por la Modernidad y para hacerlo en su visión estética fue ineludible cuestionarse acerca del Modernismo. En este quehacer teórico se conformó a la Modernidad como un concepto epocal, cuyas características son la razón, el progreso y la supremacía del hombre. En el Modernismo, la estética estará caracterizada por la novedad, lo efímero, la moda y la velocidad que se manifestará en todas las artes. Ambas vertientes sentarán un precedente de ruptura y decadencia con lo antiguo.

Una vez superada la pregunta por la Modernidad surge el problema de la Postmodernidad en la filosofía y el Postmodernismo en la estética. En el ámbito filosófico, la Postmodernidad supone una crisis de la Modernidad en sus ideas y se configura como un fenómeno epocal que marca la producción cultural desde finales del siglo XX. Aquí es necesario apuntar la conceptualización de Postmodernidad como un estado de conciencia histórica en donde se llevan a cabo un conjunto heterogéneo de procesos culturales.

En el siguiente gran apartado *El cine postmoderno*, se ofrece un panorama de los medios masivos de comunicación en la Postmodernidad en donde sobresalen conceptos como simulacro, seducción, consumo, hedonismo, velocidad, rapidez, shock, esquizofrenia y fragmentación. Asimismo destacan elementos componentes del cine postmoderno como: estructura con segmentos de independencia, vacíos de contenido, carencia de clausura, segmentaciones sistemáticas y redundantes, intertextualidad, metanarratividad y reinado de la imagen.

En el tercer gran apartado se construye una metodología de análisis fílmico en la Postmodernidad y de la Postmodernidad con categorías basadas en los lineamientos filosóficos divididos en tres grandes temáticas: a) La irracionalidad —caos, desorden, crisis y negación—, b) La subjetividad —búsqueda del humanismo, desilusión, virtualidad, intimismo e identidad—, y c) Acabamiento —fin de la historia, fin del tiempo, fin del espacio, fin de las utopías—, y con tres características estéticas generales: a) El reinado de la imagen —velocidad, simultaneidad, seducción y simulacro—, b) Metanarratividad —vanguardia, pérdida del relato, artificialidad, poliexpresividad—, y c) Intertextualidad —collage, pastiche, remake, leyenda. Además de recuperar el concepto de género como esquema básico, estructura

o entramado formal que le da construcción a un filme. Aquí cabe apuntar que se sustenta la tesis de la desaparición del género cinematográfico puro y en su lugar aparece la idea de la hibridación de los mismos.

Finalmente en cuanto se refiere al análisis filmográfico se lleva a cabo una exhaustiva búsqueda de filmes postmodernos que culmina en el análisis de nueve películas cuyas características principales están dadas por su delimitación temporal —abordando los años de 1990 a 2005—, así como la necesidad de vinculación de planteamientos filosóficos y estéticos dentro de las temáticas determinadas anteriormente.

Existen así cuatro apartados-tema: *La insoportable racionalidad del ser* (Irracionalidad), *En busca del sujeto perdido* (Subjetividad), *El principio del fin...* (Apocalipsis) y finalmente *¿Y la Postmodernidad en el cine mexicano?* (en donde se lleva a cabo un tamiz panorámico de la Postmodernidad en la producción filmica mexicana). En la primera temática tratada se parte del concepto de razón de Descartes como un método analítico del pensamiento basado en el ordenamiento y la sistematización de hechos simples y claros. Asimismo se retoma el concepto de razón de Kant, tratado como un conjunto de convencionalismos a los cuales se les critica.

Para otros autores como Leibnitz, la razón se basa en la lógica como en la Teoría de los mundos posibles o en la Teoría de Rawls en donde la noción de razón se funda en un juicio lógico. De esta forma, la otra racionalidad se conforma como característica de la Postmodernidad definida como una forma de conocimiento más allá de la palabra, el concepto, el análisis y la explicación, pues en esta época se lleva a cabo una crítica a la razón y al sujeto, pero más que una irracionalidad se habla de una nueva racionalidad, que manifiesta una crisis de la razón globalizante y la creación de innovadoras formas de acercarse a la realidad.

De hecho, en la actualidad se conforma una nueva y postmoderna racionalidad que incluye un abanico de aproximaciones más como reconstrucción, interpretación subjetiva y construcción simbólica de la realidad, que como la suma de los resultados de métodos cuantitativos, estructurales o funcionales. Esta nueva racionalidad sirve para buscar textos perturbadores, plantear preguntas sobre su significado e inventar narraciones como alternativas a la historia racional, y es aquí donde podemos mencionar nuestro corpus de análisis filmico que reúne todas las características de esta racionalidad en distintas vertientes: el primero de los filmes *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994) presenta una nueva racionalidad que se manifiesta a través de los medios masivos de comunicación, quienes enaltecen la violencia por la violencia; *El libro de cabecera* (Peter Greenaway, 1996), el segundo de ellos, que manifiesta una racionalidad que combina narrativas alternadas a través de diferentes tecnologías aplicadas a la cinematografía como el video y el color; y *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003)

cinta en donde se hace presente la dispersión de imágenes racionales a través de la fragmentación y de metanarrativas.

La siguiente temática a rescatar es la subjetividad en donde se hace un planteamiento teórico que lleva a rescatar la construcción del sujeto en la Modernidad destacando el yo individual, cuyo origen es la razón del yo como sujeto, el yo consigo mismo y la otredad. Aquí destacan autores como Kant, cuyo planteamiento manifiesta que el ser es un sujeto pensante y trascendental por lo que se convierte en una entidad lingüístico-social con intimidad, particularidad y reflexividad. En la Postmodernidad se da una búsqueda del sujeto en su subjetividad, pues el sujeto es un ente en constante determinación que le da su relación con los otros y con la historia. La característica principal de este planteamiento teórico es la búsqueda de ser humano.

En este panorama del fin del sujeto, el cine explora las diversas temáticas que abordan de una u otra manera su apocalipsis y muestra que pese a la dominante tendencia des-subjetivizante en la filosofía contemporánea, la idea del sujeto persiste tímidamente en la historia contemporánea quizás bajo conceptos como intérprete participante de una tradición. El sujeto es pues en el cine postmoderno, no una sustancia indeterminada, aislada y atemporal, sino un ente en constante determinación con base en sus relaciones con otros y con la historia.

La cinematografía recrea así un progreso decadente que está permanentemente derrumbándose y en el cual están abriéndose paso nuevos modos de pensar, sentir, actuar y vivir en el mundo. Es aquí en donde el sujeto complejo ha producido un giro “recursivo” fundamental e irreversible. La transformación de la mirada implica pasar de la búsqueda de certezas a la aceptación de la incertidumbre, del destino fijado a la responsabilidad de la elección, de las leyes de la historia a la función historizante, de una única perspectiva privilegiada al sesgo de la mirada.

El cine muestra así, el camino en el que se encuentra el hombre en la actualidad, solo consigo mismo y profundamente unido al mundo en una interacción compleja y multidimensional. Ese reencuentro del sujeto con su mirada ha dejado al descubierto limitaciones y posibilidades, ha eliminado las garantías tranquilizadoras y ha abierto las puertas al vértigo de la creación, ¿sabremos aceptar el desafío? Por lo menos en tres cintas y de manera distinta se revisita al sujeto (si éste aún existe), se le busca afanosamente (si se encuentra escondido en las inmensidades de la objetividad) y se le revive si ha muerto (en pos de la esperanza de tenerlo nuevamente presente) en: *Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001), relato postmodernista en donde existe una búsqueda del humanismo y de los sentimientos; *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), película que ahonda en la exploración de lo femenino-masculino y la vinculación de estas identidades, y *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002), filme que retrata la relación sujeto-sociedad-historia.

En el tercer apartado se hace alusión a la temática del acabamiento, el cual se plantea en dos líneas argumentales: a) El Apocalipsis en tres universos: Fin de la historia, fin del tiempo y fin del espacio; y b) El fin del hombre en tres universos: Crisis de la razón, caída del mundo, crisis de la historia. En este apartado cabe destacar principalmente la ingerencia de la teología y el milenarismo como elementos de conmoción histórica que acuñan la conceptualización de catástrofe. La parte teórica está basada en Lyotard con el concepto de metarelato que manifiesta la existencia de un fin de la historia como narración única y en su lugar la creación de visiones múltiples de la misma, así como la concepción de Fukuyama del fin de la historia como proceso determinado por condiciones políticas, económicas y sociales.

Así, en los últimos años, en pleno cambio de siglo y de milenio, parece que el cine apocalíptico ha vuelto al ataque con vigor renovado, lo que indicaría que el género goza de especial fuerza, pues acompaña al ser humano desde los tiempos bíblicos y antes (pensemos en la Atlántida o en la epopeya de Gilgamesh), porque nos ofrece algo mucho más importante que una advertencia o una moraleja, nos brinda un retrato descarnado del propio ser humano, desnudo y cara a cara con la creación. De esta forma, partiendo de la teología y el milenarismo, también mucho se podría y se ha analizado desde los puntos de vista más variados y a veces absurdos acerca del cine surgido directamente del contexto político-social en el que se inscribe.

Sin embargo, tan sólo algunos títulos postmodernos nos interesan en tanto que abordan un hipotético fin del mundo en tres vertientes: *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001), brutal representación de un futuro apocalíptico donde aparentemente la humanidad ha involucionado hasta convertirse en una raza de seres primitivos y serviles. Sin embargo, la inesperada aparición de un humano proveniente del planeta Tierra, pero de un pasado distante amenaza con poner fin a este orden social establecido por una raza dominante de simios inteligentes. *El reinado del fuego* (Rob Bowman, 2002), historia de aventuras y supervivencia que combina la época medieval y el futuro postapocalíptico en donde los dragones han exterminado a la humanidad del siglo XXI, y *El cubo* (Vincenzo Natali, 1997) cinta que pone de manifiesto el fin del tiempo y del espacio en un cubo gigantesco, conformado por centenares de cubos más pequeños e interconectados, en donde el hombre se enfrenta a su peor enemigo: a sí mismo.

Así, en el último apartado se lanza una pregunta: *¿Y la Postmodernidad en el cine mexicano?* La respuesta es una visión panorámica del cine nacional actual que es la muestra de que este cine existe y día con día arriba con mayor peso a la producción nacional, pues se menciona un conjunto de películas mexicanas, agrupadas según su perfil temático y su estética que se pueden denominar como postmodernas, en las cuales las afinidades humanas y los contrastes de un mismo mundo, vistos a través

de la óptica de varios realizadores, sirven para acceder a una visión total sobre las preocupaciones íntimas y las inquietudes sociales, situaciones que se manifiestan constantes, pero diversificadas en el discurso de esta serie de cintas.

Por último hay que destacar que en la parte denominada *Anexos* se recopila información sobre la crisis de paradigmas Modernidad-Postmodernidad contenida en el *Anexo I*, en el *Anexo II* se explica la construcción de la metodología de análisis y en *Anexo III* se da un seguimiento del Mapa analítico para la conformación del marco teórico para el abordaje de la Postmodernidad, los fundamentos de la teorías filosófica y estética de la Postmodernidad y las conceptualizaciones de temática y género en el cine postmoderno.

Finalmente hay que agregar que en la polémica contemporánea sobre la identidad cultural, la discusión sobre la Postmodernidad ha terminado por construir su propio objeto, definido precisamente por su indeterminación y su permanente estado de relatividad excesiva. Sólo el tiempo decidirá si estamos transitando una nueva época histórica o si aún vivimos la Modernidad. Por ello, la dialéctica de Modernidad y Postmodernidad está todavía por escribirse, sobre todo requiere ser puesta en práctica y en el cine encontramos al vehículo ideal.

Así, la Postmodernidad entendida correctamente, sería un proyecto, pues en la medida en que sea algo más que una moda, una expresión de regresión o una nueva ideología, cabe entenderla como una búsqueda, como una tentativa de registrar las huellas del cambio y de permitir que aparezca con más nitidez el perfil de ese proyecto que parece despejarse como la niebla antes del amanecer en este trabajo.

# PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS

## I. POSTMODERNIDAD: UNA TEORÍA INACABADA

*Llamaría a este otro fin, el comienzo de un nuevo mundo.*

*Baudrillard*

*Lo increíble se volvió habitual, lo imposible posible, y lo habitual insensato.*

*Bakunin*

*La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno aparece una gran variedad de síntomas de enfermedad.*

*Gramsci*

*Lo "posmoderno" es una piedra que de todas maneras debemos romper, aunque dudo que ella tenga la consistencia de aquellas que han sido rotas en el pasado.*

*Es sólo una "pequeña piedra" que no parece tan pesada, y en efecto, creo que se está pulverizando casi por su cuenta.*

*Franco Rella*

*La construcción del pasado contiene "criaturas que no hemos visto nunca" por eso un trabajo histórico hace emerger justamente la figura de lo "nuevo".*

*No reconstruye el pasado sino que construye un contexto en el cual el pasado puede vivir en este "incógnito", en este "nuevo", que al principio era invisible a la mirada.*

*Proust.*

### I.1 MODERNIDAD: NOVEDAD, MODA Y ¿RAZÓN?

Frases como “hay que ser modernos”, “nos encontramos en la época de la Modernidad” y un sinnúmero de expresiones más, nos recuerdan que vivimos en una era de transformaciones aceleradas, no sólo en el campo de la ciencia y la tecnología, sino también en el aspecto político-ideológico.

La Modernidad lleva implícitas sus reconsideraciones, revisiones, críticas y reediciones posteriores e incluso simultáneas, pues se ha fijado como una referencia a la discusión intelectual contemporánea.

Para muchos se refiere a una nueva civilización desarrollada en países avanzados con un sentimiento de que es única en la historia humana. Otros admiten que se han desarrollado innovadoras y poderosas técnicas para estudiar la naturaleza, como también inéditas máquinas tecnológicas y modos de producción industrial que han creado un desarrollo sin precedentes en los estándares de vida. Esta civilización está generalmente caracterizada por el capitalismo, una gran cultura secular, democracia liberal, individualismo, racionalismo y humanismo.

Es por ello que la Modernidad se ha configurado como el título que identifica ciertas claves del discurso o actitudes culturales, cuya nota específica es el historicismo —entendido como actitud básica frente a la historia, como modo de mirarla— y entonces cualquier asomarse a la historia asumirá sus postulados, pues los conceptos historiográficos que refieren a épocas parecen atormentados por dificultades internas, que hacen difícil su exacta determinación.

Algunos de ellos parecen contener como condición la autoreferencia. Tomemos los conceptos de “antiguo” y “medieval”; los autores del mundo antiguo no se designaban a sí mismos como antiguos, ni los eruditos hablaban de ellos mismos como hombres del medioevo. Los griegos podían considerar a los egipcios como antiguos, pero no considerarse ellos mismos antiguos, y los hombres del medioevo podían sentir la antigüedad clásica como un tiempo intermedio entre la antigüedad de los Patriarcas y la aparición de Cristo.

El concepto de moderno parece implicar, sin embargo, una autoreferencia: los modernos han empleado ese término para designarse, pero en contraposición a hombres que pertenecen a otras épocas y a otros conceptos historiográficos como clasicismo, cristianismo, iluminismo, sociedad industrial, etc. Habrá de hacerlo con mayor razón y con un propósito más claro, decidido y explícito, el asomarse a la historia y a la vida con vistas a asumirla, propio de un momento histórico, cuyas notas definitorias parecen alertar a este respecto de una manera especial: precisamente en tanto, teniendo a la Modernidad tan cerca, en cambio no parecen indicarlo con firmeza suficiente.

Otros toman como referente de la Modernidad sus características más recurrentes, entre las que destacan lo huidizo, lo efímero, lo fragmentario y lo contingente. Por ello, esta epocalidad no tiene respeto alguno por su pasado, y menos aún por cualquier otro orden social premoderno, pues la condición transitoria de las cosas hace difícil la conservación de un sentido de continuidad histórica.

Si la historia tiene algún sentido, ese sentido debe descubrirse y definirse dentro del torbellino del cambio, un torbellino que afecta tanto los términos de la discusión como el objeto acerca del cual se discute. Por lo tanto la Modernidad no sólo supone una violenta ruptura con alguna o con todas las condiciones históricas precedentes, sino que se caracteriza por un proceso interminable de rupturas y fragmentaciones internas

[...] Interpretar esto, descubrir los elementos eternos e inmutables en medio de semejantes irrupciones, constituye un serio problema.<sup>1</sup>

En el caso de la Modernidad, la historia permite crear pautas para su abordaje. Es así que el primer sentido de la palabra “moderno” es filosófico y podríamos afirmar que designa una profunda transformación en la manera de pensar el mundo y los hombres, un rompimiento con el pasado que puede ubicarse a finales del siglo V. Asimismo hay que señalar que en el ámbito filosófico la historia marca pautas de desarrollo, transiciones y pasos obligados; es decir, surge la necesidad de apuntalar el concepto dentro de una contextualización que tenga como eje rector a la historiografía y dentro de ella a sus principales características. Partiendo de este presupuesto, el término “moderno” tiene una larga historia que ha sido investigada por Hans Robert Jauss.

La palabra “moderno” en su forma latina “modernus” se empleó por primera vez a finales del siglo V para distinguir el presente, que se había convertido oficialmente en cristiano, del pasado romano y pagano. Con contenido variable, el término “moderno” expresa una y otra vez la conciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo.<sup>2</sup>

Del mismo modo, dentro de su vertiente filosófica, uno de los usos más antiguos y obvios de Modernidad es aquel relacionado con el significado de decadencia. Esto es propio de las reflexiones de la Atenas de finales del siglo V a. C. en donde se considera que éste es el tiempo en donde los esquemas cíclicos de decadencia han dejado una profunda huella. Ella está en la base del clasicismo antiguo, que tiende a aislar momentos del pasado como momentos áureos, de los cuales los tiempos modernos se han separado.

Esta fusión filosófica de aspectos contrastantes se encuentra en diversos usos que de la Modernidad se han hecho, entre los que destacan la repetición, renovación y el progreso. Estas caracterizaciones configuran una nueva situación, el retorno como fundamento de la Modernidad, el cual es un regreso no a un estado real, histórico, antes vivido, sino a un estado ideal, originario, ya no recuperable directamente, aunque sí en un itinerario a través del saber existente. Desde este punto de vista, el nuevo estado es estacionario porque es una garantía contra los errores fundamentales que habían hecho caer a la humanidad en una ignorancia capaz de contaminar cualquier forma del saber. Por otra parte, la condición instaurada por el nuevo saber tiende a evolucionar, pues éste es capaz de desarrollo y

---

<sup>1</sup> Harvey, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Edit. Basil Blackwell, Oxford, Inglaterra, 1990, pág. 27.

<sup>2</sup> Habermas, Jürgen, “Modernidad versus Postmodernidad” en Picó, Josep, et. al., *Modernidad y postmodernidad*, Edit. Alianza, Madrid, pág. 88.

crecimiento. De aquí nace la idea del progreso y la Modernidad como progreso indefinido en donde son destacables las propuestas de Condorcet, Voltaire, Locke, Descartes o Bacon.

Nosotros hemos vistos hombres de razón que se han formado lentamente por el progreso natural de la civilización; nosotros hemos visto el tamaño de la superstición y la corrupción y la tiranía que degrada las mentes de los hombres debajo de esa miseria y ese miedo.<sup>3</sup>

Dentro de esta estructura se desvanece la interpretación de la Modernidad como retorno a lo antiguo. La vieja correlación entre antiguos y modernos que había inspirado a la *Querelle des Anciens et des Modernes*, se modificaba. Ahora el problema de la correlación se asentaba entre la superioridad técnica del mundo moderno y la supervivencia de la cultura literaria clásica.

La gente se consideraba moderna durante el período de Carlomagno, en el siglo XII, así como en la Francia de finales del siglo XVII, en la época de la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*. Es decir, el término “moderno” aparecía y reaparecía exactamente en aquellos periodos en Europa en los que se formaba la conciencia de una nueva época por medio de una relación renovada con los antiguos, así como siempre que se consideraba a la Antigüedad como un modelo a recuperar a través de alguna forma de imitación.<sup>4</sup>

Dentro de esta perspectiva, los tiempos modernos ya no eran el comienzo de una historia nueva, tampoco de un retorno, sino la madurez de la historia. Por eso todo el mundo quería ser moderno, pues “Se puede afirmar que la dialéctica moderna (desde Hegel hasta Marx, a Lukács y demás) es un desarrollo por medio de la contradicción, progreso que tiene lugar no tanto a pesar de ello, sino precisamente gracias a los conflictos, a la negatividad”.<sup>5</sup>

Y es precisamente la consideración de la edad moderna como la culminación de una nueva historia la que tiene sus orígenes en la crisis de la sociedad antigua, lo que se convirtió en uno de los instrumentos esenciales para el rechazo de la Modernidad, pues si aquello que expresaba la Modernidad era una historia totalmente nueva respecto de la historia antigua, entonces fracasaba cualquier tentativa de reconducir lo moderno a lo antiguo.

Asimismo, para muchas tesis historiográficas la condición moderna se inicia con el llamado Renacimiento en los siglos XV y XVI. Ideologías de libertad, de individualidad creadora, incursiones que retornaban la mirada hacia Platón, siempre cabalísticas y alquímicas hacia los saberes prohibidos

---

<sup>3</sup> De Condorcet, Marquis, “Sketch for an Historical Picture of the Progress of the Human Mind” en Lawrence E. Cahoon, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Edit. Blackwell Publisher, Oxford, Inglaterra, 1995, pág. 72.

<sup>4</sup> Viano, Carlos Augusto, “Los paradigmas de la Modernidad” en Berman, Marshall, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 88.

por el poder teocrático, preanuncian y promueven las representaciones de la cultura burguesa: un sujeto camino a su autonomía de conciencia frente a un Dios, un libre albedrío alentado por la experimentación científica frente a los dogmas eclesiásticos, un conocimiento humanista de la naturaleza regido por ansias de aplicación, de utilidad y hallazgo verdaderamente terrenales.

Asimismo, para otros teóricos, el acontecimiento que sirve como punto de partida a la Modernidad es la Reforma protestante iniciada en la segunda década del siglo XVI por Martín Lutero. Con respecto a esta postura se manifiesta que la ruptura con la Edad Media la originan dos postulados religiosos capitales: uno, que el justo vive y se salva individualmente sólo por la fe, de acuerdo con lo dicho por San Pablo en su epístola a los romanos; el segundo, que las obras no están a la altura de Cristo como para redimir del pecado, y en consecuencia, deben darse sólo al servicio del mayor bienestar de los hombres en este mundo.

Otro acontecimiento destacable en esta búsqueda de antecedentes de la Modernidad será sin lugar a dudas la Revolución francesa, la cual inscribe política y socialmente el discurso de lo que será la Ilustración. La revolución habla de la Modernidad desde la masa ahora racionalizada y desde la figura del sujeto, en donde la espectacularidad trastoca, libera, iguala y hace reingresar los imaginarios oscuros, míticos y religiosos de la esperanza popular. Además hay que señalar que con sus lemas de “Libertad, Igualdad, Fraternidad” llevará al individuo a poseer autonomía para decidir sin coacción alguna la conducta personal, pues lo propio del hombre a partir del siglo XVII y más aún del XVIII será la posesión de una serie de convicciones que constituyen lo llamado Moderno. Es aquí donde Jean-Jacques Rousseau usará por primera vez la palabra *moderniste*, en la forma en que se utilizará después en los siglos XIX y XX.<sup>6</sup>

A este periodo se sumarán las consecuencias de la revolución inglesa democratizando el orden social a través de la secularización de la política; el racionalismo filosófico francés con su sueño enciclopedista reformador y el despertar del sujeto a un nuevo tiempo que se traducirá en primera instancia en una ruptura de la conciencia moderna. La revolución inglesa logrará hacer que la sociedad pase a ser una esperanza de artificiosidad de la historia, será el trasfondo motivador que tendrá más tarde el siglo de las Luces, en donde el lenguaje se muestra como un nuevo acontecimiento que propone una revuelta en donde estalla el autor y el texto en la génesis de la ciencia política, con escritores de la talla de Thomas Hobbes y John Locke.

---

<sup>5</sup> Bodei, Remo, “Dialéctica, contradicción y desarrollo en lo moderno” en Rappe, Silvia y Martha Rivero, *Modernidad, posmodernidad: una discusión*, Edit. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pág. 19.

<sup>6</sup> Berman, Marshall, “Brindis por la Modernidad” en Berman, Marshall, *et. al., El debate Modernidad/Posmodernidad*, Edit. El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, pág. 69.

Este itinerario del saber se corona en el siglo XVIII, período donde empiezan a fundarse de manera definitiva los relatos y las representaciones que estructuran el mundo moderno, éste será el principio que endiosará el siglo XVIII, llamado por ello, el Siglo de las Luces o Siglo de la Ilustración, que reúne experiencias, búsquedas solitarias y secuelas de una historia convulsionada, patentizadora de ocasos y que se integrará en narraciones utópicas de lo nuevo.

Los pensadores del iluminismo continuaban difundiendo la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias habían favorecido no sólo el control de las formas naturales, sino que también habían facilitado la comprensión del mundo y del individuo, promovido el progreso moral, la justicia de las instituciones y aún la felicidad de los seres humanos.<sup>7</sup>

También la Modernidad supone que todo lo dado se expresa en una realidad dual; así separa sujeto y objeto; alma y cuerpo; superestructura e infraestructura; conciencia e inconsciente; interioridad y exterioridad, siendo todo a la postre susceptible de ser conocido, pero con perseverantes esfuerzos de profundización. La Modernidad comienza con la separación dual cartesiana del alma y el cuerpo. Tal separación deja al cuerpo como una simple máquina y el alma creadora llegará a tener algún día el manejo total del cuerpo. Otro dualismo típico de la Modernidad es el del sujeto–objeto del conocimiento, diferencia que persiste hasta avanzado el siglo XXI.

De la misma forma, además de la concepción filosófica e historiográfica antes reseñada, la Modernidad tiene una amplia connotación estética, conformando su producción artística e intelectual en uno de los movimientos más controvertidos en su historia: el Modernismo, al que se unen dos conceptos resbaladizos e imprecisos que marcan de una u otra forma sus características primordiales: moda y novedad.

Empecemos pues con la etimología del adjetivo “moderno”, el cual es un término que se deriva de la voz *modo* o *moda* y que significa lo que está de paso, a la espera de la aparición de algo todavía más nuevo e infinito que lo existente, por lo que el hombre moderno vive devorado por el afán de novedades. Ejemplos del adaptarse sin reservas a lo nuevo es lo ocurrido a comienzos del siglo XX con la teoría cuántica, la relatividad, el principio de incertidumbre de Heisenberg, con el quiebre en la microfísica, y en épocas más recientes, con el significativo estudio de las leyes de la termodinámica en las vecindades del caos. Todas estas teorías han producido una revolución en la concepción del universo; lo cual no ha provocado una dislocación mental; por el contrario, el hombre se ha acomodado rápidamente a estos nuevos modos de percibir la realidad, sin extrañar las formas anteriores, mostrando

---

<sup>7</sup> Picó, Josep, “Prefacio” en Picó, Josep, *et. al.*, Op. cit., pág. 40.

con eso una especie de fidelidad natural a su confesada declaración de ser moderno antes que nada, de adaptarse de inmediato y con alegría a lo nuevo.

De hecho, a lo largo del siglo XIX la conciencia radicalizada de Modernidad que se liberó, estableció una oposición abstracta entre la tradición y el presente; y nosotros somos de algún modo todavía contemporáneos de aquel tipo de Modernidad estética en donde hace su aparición otro concepto: la moda, derivado del latín *media* o *medio*, este vocablo significa promedio, consenso, mayoría, y de acuerdo con su significado deberíamos entender lo que está de moda como lo consensuado por una colectividad que acepta o está de acuerdo con tal o cual cosa. De tal manera que la moda y la novedad se vinculan en una forma social que combina la atracción por lo diferente (lo nuevo); el cambio con lo similar (la moda), y la conformidad que se localiza normalmente en el seno de las clases para expresar diferencias sociales; pues la moda manifiesta la tendencia a la igualación social tanto como la diferenciación social, ya que puede ser fea, y sin embargo, moderna, como si fuéramos estéticamente independientes de su contenido, como si la moda mostrase su completa indiferencia hacia las formas actuales de vida. En este sentido, la moda es abstracta y le confiere una cierta estética de Modernidad a áreas no estéticas, desarrolladas en fenómenos históricos.

La moda es pues, parte de un proceso más general de acentuación de la conciencia del tiempo en un sentido distintivo. Nuestro placer simultáneo en la novedad y lo antiguo indica que la cuestión no es ser o no ser, sino más bien simultáneamente ser y no ser (la moda) permanece en la línea divisoria entre el pasado y el futuro y, por lo tanto, en tanto que exista en este nivel, nos proporciona un fuerte sentido de la presencialidad como pocos fenómenos pueden hacerlo.<sup>8</sup>

Un ejemplo de este sentido de la Modernidad apoyada en lo nuevo, la novedad y la moda, es la caracterización que de ella hace Baudelaire, la cual se encuentra en su ensayo en honor al artista Constantin Guys, titulado, *El pintor de la vida moderna*, en este razonamiento introduce el concepto de *modernité*. Baudelaire concebía a la Modernidad como una cualidad de la vida moderna tanto como un nuevo objeto de esfuerzo artístico. Para *El pintor de la vida moderna*, esta cualidad está asociada con la noción de novedad, con la *nouveauté*. “La Modernidad es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las dos mitades del arte, mientras que la otra es lo eterno, lo inmutable”.<sup>9</sup>

Es así como el espíritu y la disciplina de la Modernidad estética asumió perfiles definidos en la obra de Baudelaire y después se desplegó en varios movimientos de vanguardia para alcanzar su clímax en el Café Voltaire de los dadaístas, en el surrealismo y en otros movimientos artísticos del siglo XXI

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*, pág. 78.

<sup>9</sup> Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Edit. Phaidon, London, Inglaterra, 1975, pág. 38.

caracterizándose por una conciencia transformada del tiempo, la cual se expresa en la metáfora de la vanguardia, la cual se considera a sí misma como invadiendo un territorio desconocido, como exponiéndose a los peligros de encuentros repentinos y sorprendentes, como conquistando un futuro todavía no ocupado.

En esta búsqueda el hombre encontró, sobre todo en el campo de la estética, un caldo de cultivo para romper con lo tradicional y comenzar a echar a andar a la Modernidad a través de las denominadas vanguardias en pintura y literatura, así por ejemplo: el impresionismo es rápidamente reemplazado por el expresionismo, éste por el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el creacionismo, el surrealismo, etc.

Junto a estas grandes corrientes estéticas se forja el término de Modernismo, noción mucho más limitada y esencialmente relacionada con la historia del arte, que nunca tuvo ni ha tenido una concepción que se oponga al arte clásico, sino al realismo o al simbolismo, movimientos artísticos que son tan “modernos” como él, de aquí que resulte difícil, pero útil, imponer algunas periodizaciones relativamente simples. En París, escritores como Baudelaire y Flaubert, y pintores como Manet empezaron a generar modos de representación diferentes, fenómeno que se asemejaba en sus formas al descubrimiento de la geometría no-euclidiana que sacudió la unidad matemática en el siglo XIX. La idea en principio proliferó a partir de 1890 dando lugar a la irrupción de una increíble diversidad en el pensamiento y la experimentación en centros tan diferentes como Berlín, Viena, París, Munich, Londres, Nueva York, Chicago, Copenhague y Moscú para llegar a su apogeo poco antes de la Primera Guerra Mundial. La mayor parte de los teóricos están de acuerdo en que este furor de experimentación se tradujo entre 1910 y 1915 —aproximadamente— en una *transformación* cualitativa de lo que era el Modernismo.

Perry Anderson ha definido de modo convincente que el Modernismo en las artes se relaciona íntimamente con los vientos de cambio que soplan desde los nuevos y grandes movimientos sociales radicales [...] el modernismo se concebía a sí mismo como una prodigiosa revolución en lo referente a la producción cultural.<sup>10</sup>

Ciertas vanguardias que reconocieron este aspecto —dadaístas, surrealistas— intentaron movilizar sus capacidades en función de objetivos revolucionarios mezclando su arte con la cultura popular. Otros, como Walter Gropius y Le Corbusier trataron de imponerlo desde arriba con propósitos revolucionarios similares. Fue así como el Modernismo internalizó su propio torbellino de ambigüedades, contradicciones y vibrantes cambios estéticos, al mismo tiempo que trataba de influir en la estética de la vida cotidiana.

Teniendo en cuenta la compleja geografía histórica del Modernismo, resulta difícil interpretar con exactitud su obra, pues las tensiones entre internacionalismo y nacionalismo, globalidad y etnocentrismo, universalismo y privilegio de clase, siempre fueron visibles. Asimismo, el Modernismo en el mejor de los casos trató de enfrentar las tensiones; pero, en el peor de ellos, las ocultó o las explotó para obtener una cínica ventaja política, de tal forma que el movimiento parecía cambiar según la forma y el lugar donde se manifestaba; porque si bien el Modernismo en su conjunto tenía una posición internacionalista y universalista —buscada y concebida en forma deliberada—, también se aferraba celosamente a la idea de ser un arte de vanguardia de elite internacional que mantenía una relación fructífera con un arraigado sentido del lugar, lo que marcaba con un sello distintivo sus diversas tendencias.

Parece además que el Modernismo después de 1848 fue esencialmente un fenómeno urbano que subsistía en una relación compleja y contradictoria con la experiencia del crecimiento urbano explosivo (varias ciudades sobrepasaron el millón hacia fines del siglo), la gran migración rural-urbana, industrialización, mecanización, los reordenamientos masivos del espacio construido y los movimientos urbanos de carácter político, de los cuales son un símbolo claro aunque ominoso las sublevaciones revolucionarias de 1848 y 1871 en París. La necesidad de enfrentar con urgencia los problemas psicológicos, sociológicos, técnicos, organizativos y políticos de la urbanización masiva era uno de los semilleros en los que florecían los movimientos modernistas, de tal forma que el modernismo fue un arte de las ciudades y evidentemente ese era su hábitat natural.

Asimismo el debilitamiento de las creencias y la aparición del perspectivismo dejaron abierta la posibilidad de abordar la acción social con cierta visión estética, de modo que las luchas entre las diferentes corrientes del Modernismo adquirieron algo más que un interés pasajero, y los productores culturales se dieron cuenta de eso, pues este movimiento era importante y los riesgos eran altos, el recurso al mito eterno se volvió imperativo, pero la búsqueda terminó siendo confusa y peligrosa.

De esta manera, un ala del Modernismo apeló a la imagen de la racionalidad incorporada a la máquina, la fábrica, el poder de la tecnología contemporánea o a la ciudad como máquina viviente. Ezra Pound ya había propuesto la tesis según la cual el lenguaje debía conformarse con la eficiencia de la máquina; escritores modernistas tan diferentes como Dos Pasos, Hemingway y William Carlos Williams modelaban su escritura precisamente a partir de ese postulado.

También en este periodo, el Modernismo exhibió un fuerte giro positivista, y a través de los intensos esfuerzos del Círculo de Viena, fundó un nuevo estilo filosófico que sería esencial para el

---

<sup>10</sup> Jameson, Fredrich, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Edit. Duke University Press, Durham, Inglaterra, 1991, pág. 65.

pensamiento social posterior a la II Guerra Mundial. Y fue también en esos años cuando el poderoso *Congress of International Modern Architects* (CIAM; CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS MODERNOS) se reunió para adoptar la Carta de Atenas de 1933 que, aproximadamente durante los próximos treinta años definiría las líneas fundamentales de la arquitectura modernista. Le Corbusier afirmaba:

Nosotros estamos viviendo un periodo de reconstrucción y de adaptación a las nuevas condiciones económicas y sociales [...] en la arquitectura, las viejas bases de construcción han muerto. Nosotros debemos reconstruir una arquitectura hasta el establecimiento de nuevas bases en una manifestación lógica del modernismo. Un periodo de veinte años está comenzando, nosotros podemos ocuparlo creando estas bases. Un periodo de grandes problemas, un periodo de análisis, de experimentación, un periodo de una nueva estética que nosotros debemos elaborar. Nosotros debemos planificar; la llave es la evolución.<sup>11</sup>

Esta visión de las cualidades esenciales del Modernismo dejaba lugar para la perversión y el abuso, pues aún dentro del mismo movimiento había fuertes objeciones —*Tiempos modernos* de Charles Chaplin es un buen ejemplo— a la idea de que la máquina, la fábrica y la ciudad racionalizada garantizan una concepción suficientemente rica para definir las cualidades de la vida moderna. Sin embargo, también en esos años hacen su aparición los futuristas italianos, quienes estaban tan fascinados por la velocidad y el poder que adoptaron la destrucción creadora y el militarismo violento que convertirían a Mussolini en héroe. Filippo Tommaso Marinetti, promulgaba en su Manifiesto:

... Nosotros decimos que el mundo es magnífico y que puede ser enriquecido por una nueva belleza: la belleza de la velocidad [...] El tiempo y el espacio murieron ayer, ahora nosotros vivimos un presente absoluto, porque nosotros hemos creado una eterna y omnipresente velocidad [...] Nosotros podemos destruir museos, bibliotecas ...<sup>12</sup>

Años más tarde, el libro de Guilbaut, *How New York Store the Idea of Modern Art* resulta instructivo por las ironías que revela la historia. Los traumas de la II Guerra Mundial y la experiencia de Hiroshima y Nagasaki eran difíciles de representar en forma realista, y el giro hacia el expresionismo abstracto por parte de pintores como Rothko, Gottlieb y Jackson Pollock reflejó esa necesidad. El arte estaba marcado por la alienación y la ansiedad, y expresaba la violenta fragmentación y la destrucción creadora para utilizarlo como ejemplo de lo que debía ser la libertad de acción y de expresión, así como el individualismo rudo.

---

<sup>11</sup> Le Corbusier, "Towards a New Architecture" en Lawrence E. Cahoon, *Op. cit.*, pág. 211.

<sup>12</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, "The Founding and Manifesto of Futurism" en Lawrence E. Cahoon, *Op. cit.*, pág. 187.

No hay ambigüedad en esto, la tradición —todas las tradiciones del mundo juntas— equivale simplemente a una esclavitud dócil y la Modernidad equivale a libertad. Ya no hay cabos sueltos. ¡Tomen sus piquetas, hachas y martillos y destruyan, destrocen las ciudades venerables sin piedad!, ¡Adelante, prendan fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Aquí están! ¡Aquí están!<sup>13</sup>

De aquí que en la época contemporánea, en nuestra actualidad —como se le denomina— se puedan considerar una serie de convicciones que constituyen lo llamado moderno, la Modernidad y el Modernismo en donde destacan la libertad incondicional del hombre para regir su destino, el concepto de autonomía y la creencia en el futuro.

Sin embargo, a partir de la alusión a denuncias sufridas por la Modernidad por parte de la filosofía reciente, sobre todo a finales del siglo XX e inicios del XXI, su discusión concentra buena parte de los esfuerzos analíticos y críticos de la actual coyuntura histórica e incluso identifica el momento cultural contemporáneo, como ya no moderno, pues los últimos años parecen haber asistido en el mundo del pensamiento a una revolución, que encuentra una repercusión de semejante magnitud en el ámbito de las principales corrientes filosóficas y gira siempre, explícita o implícitamente, en torno a la cuestión de la Modernidad y de la denominada Post-Modernidad.

## **I.2 POSTMODERNIDAD: UNA CUESTIÓN “POST” DE CRISIS O PERMANENCIA DE LA MODERNIDAD**

Para muchos vivimos en el presente una cuestión irresuelta. Esto es, hablaríamos de la diferenciación entre la Modernidad y la Postmodernidad. Si bien el término postmoderno remite a un distinguido plano de posturas que van desde filosofías hermenéuticas, experiencias estéticas, diseños arquitectónicos, hasta ciertas modas de la industria cultural, su argumento más categórico —reconociendo el riesgo de simplificarlo— apunta a señalar el agotamiento del proyecto de la Modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores.

De aquí que la predicción de la liquidación de la Modernidad fue fruto de interpretaciones históricas simplificadas, obtenidas reduciendo a una única forma aspectos dispares y complejos de la

---

<sup>13</sup> Berman, Marshall, “Brindis por la Modernidad” en Berman, Marshall, *et. al.*, *El debate...*, pág. 76.

realidad moderna, y también desde imágenes simplificadas de las propuestas alternativas a lo moderno, como la sociedad primitiva, la comunidad medieval y las economías no industriales.

...¿a qué se refiere la Postmodernidad? Aparte de la generalizada sensación de estar viviendo un periodo de marcada disparidad con el pasado, el término evidentemente, significa al menos algo de lo siguiente: que hemos descubierto que nada puede saberse con certeza [...] que la historia está desprovista de teleología, consecuentemente ninguna versión de “progreso” puede ser defendida convincentemente; y que se presenta una nueva agenda social y política con una creciente importancia de las preocupaciones ecológicas y quizás, en general, de nuevos movimientos sociales...<sup>14</sup>

De aquí que el presente muestre una realidad nueva, diferente, un discurso historiográfico que se construye día con día y que se busca desesperadamente en una época denominada Postmodernidad a través de distintos campos disciplinarios, en donde reordena y actualiza a su manera, la vieja problemática de la subjetividad fundante de un tiempo y sus patologías; por ello, la reflexión que trabaja sobre síntomas postmodernos, reúne al mismo tiempo itinerarios diversos de los teóricos del sujeto, así como análisis hermenéuticos, filosofías del lenguaje, antropología, psicoanálisis, estructuralismo y metodologías reconstructoras.

Convergencias y bifurcaciones del pensamiento que en la actualidad se funden con el arte en la búsqueda de una respuesta a la interrogante: ¿Cómo es la representación de la realidad? Es aquí donde el uso del término Postmodernidad se ha incrementado y ha llegado a ser muy popular al ser utilizado para etiquetar la producción cultural de finales del siglo XX. Asimismo, la expresión se refiere a un movimiento intelectual, por lo que para algunos es como un *slogan* que puede ser usado para fenómenos políticos, sociales y artísticos con un término que es al mismo tiempo preciso y ambiguo.

No obstante, cuando la filosofía utilizó la palabra Postmodernismo, le dio un significado estricto al referirse a un movimiento nacido en Francia en 1960, denominado postestructuralismo con sus subsecuentes y relativos desarrollos, el cual negaba la posibilidad de un conocimiento objetivo en el mundo real; se creó un “unívoco” (singular y primario) significado de palabras y textos; se manifestó la unidad del ser humano y la distinción entre conocimiento racional y acción política; y se instauró un significado metafórico y literal en donde se mezclaron ciencia y arte y a veces la posibilidad de la verdad en sí misma.

De esta forma los vocablos Postmodernidad y Postmodernismo corrieron por caminos separados, el primero vinculado a la cultura y a la epocalidad; y el segundo haciendo referencia a movimientos artísticos y estéticos. Es necesario puntualizar esta diferencia que servirá como hilo conductor en la

---

<sup>14</sup> Giddens, Anthony, *Consecuencias de la Modernidad*, Edit. Alianza, Madrid, 1994, pág. 55.

comprensión de ambos conceptos, pues Postmodernismo generalmente se refiere a una forma de la cultura contemporánea, mientras que Postmodernidad alude a un periodo específico de la historia.

La Postmodernidad será utilizada como un estilo histórico en comparación con las nociones clásicas de verdad, razón, identidad, objetividad, progreso universal, emancipación, grandes narrativas y formas de explicación. Mientras que Postmodernismo se utilizará como un estilo de la cultura con decepciones, descentralización, reflexiones sobre sí mismo, derivaciones, eclecticismo y pluralismo.

... el único modo de abarcar y registrar la diferencia genuina del postmodernismo es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante [...] lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso impulsos culturales de muy diferentes especies (lo que Raymond Williams ha designado a menudo como formas residuales y emergentes de la producción cultural).<sup>15</sup>

Sin embargo la expresión Postmodernidad llegó a ser más popular, pues se convirtió en una etiqueta para una nueva era, en particular para hacer referencia al *fin de siècle* (fin de siglo), mientras que el Postmodernismo ha sido visto como un retorno, un regreso en el tiempo para responder a problemas de la sociedad moderna y de la cultura con una vuelta parcial o una reincorporación temprana a formas de cultura tradicionales —lo denominado actualmente “neo”. Por ello, la Postmodernidad en una crítica generalizada, abarca temas como: la presencia o la presentación (versus la representación y la construcción), el origen (versus el fenómeno), la unidad (versus la pluralidad) y la trascendencia de las normas (versus la inmanencia).

Esto ofrece un análisis del fenómeno a través de sus elementos constitutivos, lo que ha permitido configurar una reinterpretación positiva en la metodología crítica, como el reconcebir la idea del ser mismo, de Dios, de la naturaleza, del conocimiento, de la sociedad, el arte, etc. Por lo tanto, la Postmodernidad quedaría expuesta en el desencantamiento de la existencia tensada por la problemática y el deseo, por las expectativas entre lo viejo y lo nuevo y por una conciencia reveladora y recuperadora de la realidad. Tensiones que se disolverían hoy, en un presente saturado de espectáculos, escenografías y simulacros sobre sí mismo.

De aquí que la Postmodernidad sea en gran medida el resultado de las discusiones acerca de ella, lo cual no significa que sea una abstracción teórica, atrapada en la red de sus propios mitos. Aunado a lo anterior se debe reconocer que en el interior de la Postmodernidad se debaten tendencias como: vocación escéptica, lúdica e indeterminada, asociada a la crítica constructivista y deconstruccionista que sostiene

---

<sup>15</sup> Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Edit. Paidós, España, 1991, pág. 15.

que toda verdad es una construcción que depende de un contexto determinado y que sólo es válida con referencia a este marco.

Ahora bien, debido a que los mitos acerca de la Postmodernidad surgen al reducir la multiplicidad de sus registros a un modelo único y excluyente, es necesario llevar a cabo un seguimiento de sus usos, definiciones y manifestaciones más evidentes. De esta forma llevando a cabo una búsqueda de sus antecedentes se puede afirmar que fue el británico Arthur J. Penty quien utilizó primero la expresión en un libro publicado en 1917. El sociólogo norteamericano Daniel Bell, quizás el más evidente representante hoy del neoconservadurismo, ha sido quien más contribuyó a su difusión.

En cuanto a su conceptualización histórica, la Postmodernidad tampoco encuentra un momento histórico de nacimiento. En el ámbito general, la alocución fue aplicada primitivamente para distinguirla en la escena contemporánea de la Modernidad, aunque en realidad su uso primero se llevó a cabo en 1917 por el filósofo alemán Rudolf Pannwitz para describir el “nihilismo” del siglo XX en la cultura de occidente, un tema que también describió Friedrich Nietzsche. “... en 1917 R. Pannwitz en su libro *Die Krisis der Europäischen Kultur*, habla por primera vez del ‘hombre postmoderno’; su referencia positiva es el superhombre de Nietzsche, la negativa, el diagnóstico por este mismo de la decadencia y nihilismo modernos”.<sup>16</sup>

Después, el término apareció también en el trabajo de la crítica literaria española con el escritor e hispanista, discípulo de Machado, Federico de Onís, en su obra *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, publicada en Madrid en 1935. El término aparece en contraposición con el de ultraísmo o ultramodernismo, prototipo de una actitud formalista y evasiva. Su característica sería la atención a lo cotidiano, abriendo lo real a la totalidad de su dinámica tanto temporal (desde el presente hacia el pasado y el futuro), como de la consideración del otro.

Asimismo fue tomado en dos diferentes caminos en inglés en 1939, por el teólogo Bernard Iddings Bell con el significado de un reconocimiento de las fallas del modernismo secular y el regreso a la religión; y por el historiador Arnold Toynbee, funcionario del Foreign Office en su famoso *Estudio de la historia*<sup>17</sup> en donde llamó *post-modern* a la fase que, comenzando en 1875, el momento culminante del Imperialismo, habría aflorado definitivamente en la guerra del 14. En ella no sólo se abre la decadencia imparable del Imperio británico, sino como él decía, de una civilización occidental basada en la industria y los Estados nacionales.

Fue como si las dos guerras mundiales hubieran marcado el indeciso comienzo de una nueva era en donde incluso la revolución soviética se puede considerar un subproducto. Por otra parte, si se prima

---

<sup>16</sup> Ripalda, José María, *De Angelis: filosofía, mercado y posmodernidad*, Edit. Trotta, Madrid, 1996, pág. 49.

<sup>17</sup> En su versión original, *A Study of History* data de 1934. El término *post-modern* aparece expresamente en un cuadro sinóptico en la introducción de la versión abreviada a cargo de D. C. Somervell como fase IV de la historia occidental, iniciada hacia 1875.

la concepción de la ciencia, ésta podría ser considerada postmoderna desde la aparición de las geometrías no euclidianas, a fines del siglo pasado, del descubrimiento de la ley de entropía, de la teoría de los cuanta, de la relatividad y de la complementariedad, ya que todas constituyen un cambio de paradigma; algo semejante se podría decir de las ciencias humanas, y en especial de la psicología con el paso del conductismo al psicoanálisis; asimismo se puede datar la aparición de la Postmodernidad a comienzos de siglo si primamos la dimensión del pensar filosófico.

Ahora que si potenciamos las dimensiones de la realidad social, el avance hacia el cambio de época desde el ámbito de la opinión pública estaría dado con la finalización de la II Guerra Mundial.

A las 2:45, un B-29 inició el despegue del aeropuerto de Tinián, en las islas Marianas, a unos 2 mil 400 kilómetros al sur de Japón. Cinco horas y medio más tarde, a las 8 con 15 minutos y 17 segundos, el avión lanzó sobre Hiroshima la bomba atómica. El presidente de Estados Unidos, Harry S. Truman, había dado la orden. Era el 6 de agosto de 1945 [...] Así se inició la era nuclear que desde hacía tres lustros despuntaba en los trabajos de un puñado de científicos. Ese día se abrieron las puertas de lo que hoy se llama posmodernidad: Una nube de gases en forma de gigantesco hongo en ascenso transformó a la esperanza en perspectiva universal de la humanidad.<sup>18</sup>

El otro acontecimiento histórico que contribuyó a la aparición lenta, pero progresiva del nuevo modo de pensar, fue la descolonización, que aunada a la conciencia de los efectos negativos de la industrialización, se manifestaron en discursividades que comenzaron su crisis y dieron lugar a mutaciones tanto en el campo económico, científico, artístico filosófico, así como en la vida cotidiana de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Estos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello [...] lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje degradado, feísta, kitsch, de series televisivas y cultura de Reader's Digest, de la publicidad y los moteles, del último pase y de las películas de Hollywood de serie E, de la llamada "paraliteratura", con sus categorías de lo gótico y lo románico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica [...] Aunque designada también frecuentemente como "sociedad de consumo", "sociedad de los media" "sociedad de la información" "sociedad electrónica" o de las "altas tecnologías", etc. tiene obviamente la obligación de demostrar, en su propia defensa, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases...<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cazes, Daniel, "Agosto 6, 1945: desesperanza y posmodernidad" en *Siempre*, año 6, No. 35, pág. 37.

<sup>19</sup> Jameson, Frederic, *Op. cit.*, pág. 9.

Más adelante, la década de los sesenta, con su revolución sexual y su movimiento ideológico y cultural, marcó la culminación de una etapa que sirvió de marco a nuevas tendencias en literatura, música y especialmente arquitectura donde criticó los movimientos tempranos, los cuales fueron considerados radicales. Por ello, se ha dado por empatar el tema de la Postmodernidad con el movimiento artístico y estético del Postmodernismo, del cual se considera el auge en los años sesenta, con una nueva generación de escritores, pintores y arquitectos.

Este periodo fue visto como desarrollo en el arte a través del pastiche —en algunos de los casos fue tratado como para romper la noción de arte— escritos eclécticos, así como música con temas emocionales que celebraban el caos y la discontinuidad. La idea del *avant-garde*, el arte que fue más serio y verdadero con ocupaciones culturales se incrementó abandonando al famosamente llamado *Pop art*. Así se configuró un movimiento que rechazó y criticó al modernismo e intentó revitalizar la herencia de la vanguardia europea y darle una forma americana en torno a autores como Duchamp, Cage y Warhol.

Asimismo, vinculado a estos movimientos culturales y al impulso democrático desarrollado en lo social, se utiliza el término post-modernismo estableciendo una crítica cultural. Para escritores como Irving Howe y Clement Greenberg, el postmodernismo representó una capitulación de lo *kitsch* y el comercialismo. Fue un populismo que repudió la austeridad y la integridad, el cual fue etiquetado como alto modernismo. Otros como Harry Levin y Lionel Trilling vieron en los postmodernistas la idea de “antinomianism” y “anti-intellectualism”. Asimismo el *pop art*, la música pop y wave, la nueva novela en la literatura, el principio del ser-en masa y la cultivación de la sensibilidad a través del sexo y las drogas se convirtió en una contemplación estética de estudios intelectuales.

En los años setenta, este postmodernismo vanguardista había agotado su potencial, aunque algunas de sus manifestaciones continuaron vigentes. Lo inédito era la aparición de una cultura de eclecticismo, un postmodernismo en gran medida afirmativo que había abandonado cualquier reivindicación de la crítica, de la trasgresión o la negación; y un postmodernismo alternativo en el que la resistencia, la crítica y la negación del *statu quo* fueron redefinidas en términos no modernistas y no vanguardistas, expresiones que guardan una estrecha relación con los acontecimientos políticos en la cultura contemporánea. Esta visión fue desarrollada por un grupo entre los que se incluían John Cage, Lawrence Alloway, Marshall MacLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier y Robert Venturi.

Ello significaba, en primer lugar, romper las barreras [...] Para los modernistas de esta clase, que a veces se llamaban a sí mismos posmodernistas, el modernismo de la forma

pura y el modernismo de la revolución pura, eran demasiado estrechos, demasiado farisaicos, demasiado opresivos del espíritu moderno.<sup>20</sup>

El apogeo de las luchas sociales y la brutal represión sellaron los setenta, a lo que se vinculó la Declaración de la ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU) sobre la mujer que hace aparecer el neofeminismo para reivindicar la importancia de los valores femeninos.

... se genera un creciente énfasis para promover políticas étnicas, de género y de raza, que han sido designadas en forma genérica como políticas posmodernas. Como consecuencia algunos grupos marginalizados y algunos individuos se han visto seducidos por las propuestas de los postulados de la posmodernidad y han decidido formular su posición como grupo y validar sus diferencias frente a otros grupos y otros individuos. De hecho, las políticas posmodernas han sido teorizadas bajo las banderas tanto de las políticas de identidad como de las políticas de las diferencias.<sup>21</sup>

En el ámbito artístico de los setenta el término se generalizó, pero mientras que la ruptura posmoderna era evidente en la arquitectura y otras artes visuales, la noción de un corte postmoderno en la literatura era más difícil de afirmar. En algún momento de la década, el “postmodernismo” migró hacia Europa vía París y Frankfurt, en donde Kristeva y Lyotard lo acogieron en Francia y Habermas en Alemania. En Estados Unidos mientras tanto, los críticos comenzaron a discutir el cruce del postmodernismo con el estructuralismo francés en su peculiar versión americana, basados a menudo en el supuesto de que la vanguardia teórica de algún modo debía ser homóloga a la vanguardia en la literatura y el arte.

Así, el término “Postmodernidad” llegó a expandir su uso en los setenta, Ihab Hassan lo vinculó a la literatura, la filosofía y a los temas sociales en su obra publicada en 1971, *POSTmodernISM* (con los subrayados a la inversa de Toynbee), que fue algo así como un bautizo póstumo. Es en esos años cuando el sentido de Postmodernidad se desliza definitivamente del sentido global y convencional de Toynbee a su acepción culturalista; una serie de revistas norteamericanas, como *Boundary 2* contribuyen definitivamente a su consolidación académica. Ciertamente al menos el POST de Hassan es más moderno, pues al igual que las vanguardias, pretende definir una nueva ola, anárquica y disolvente, superadora de las anteriores en donde se mira al modernismo como un principio de autoridad y al postmodernismo como un principio de anarquía. Se involucran también conceptos como indeterminación con connotaciones de deformación, diferencia, discontinuidad y destotalización. De

---

<sup>20</sup> Berman, Marshall, *Op. cit.*, pág. 21.

<sup>21</sup> Irigaray, Luce, “The Sex which is not One” en Lawrence E. Cahoon, *Op. cit.*, pág. 463.

hecho los héroes de Ihab Hassan son MacLuhan y John Cage en América, Beckett y Genet en Europa e incluso Joyce.

[Se] ha caracterizado el momento posmoderno como un momento de *unmaking*, que aproximadamente podría traducirse por reconstrucción: “Es un momento antinómico que asume un vasto proceso de desasimiento en la mente occidental, lo que Michel Foucault hubiera llamado una episteme posmoderna. Y habla de *unmaking* (desasimiento) aunque estén en boga otros términos, por ejemplo: reconstrucción, descentración, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión, etc.”.<sup>22</sup>

Después de los setenta, tres libros galvanizaron al postmodernismo como movimiento: Jencks con *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), Jean Francois Lyotard con *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir* (1979) —con su traducción al inglés *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge* (1984)— y Richard Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979).

A comienzos de la década de los ochenta, la disyuntiva modernismo/postmodernismo en las artes y Modernidad/Postmodernidad en la teoría social se había convertido en uno de los espacios de mayor beligerancia de la vida intelectual porque existían más cosas en juego que la existencia de un estilo artístico o la corrección de una línea teórica.

En filosofía se inició el uso y abuso del término en 1980 para referirse primariamente a la filosofía del postestructuralismo francés y secundariamente como reacción general contra el racionalismo moderno y el utopismo, por lo que llegó a ser nombrado “fundamentalismo” y en él, Barthes, Baudrillard, Deleuze, Derrida, Foucault y Lyotard encontraron un eco inusitado. El postestructuralismo tenía una corta existencia, había nacido en Francia en un clima de escepticismo respecto a las posibilidades de cambiar el mundo producido por el doble fracaso del Mayo francés y de la Primavera de Praga. Este escepticismo fue el causante de su escasa originalidad —para la auténtica creación se requiere un mínimo de entusiasmo— lo que explica lo inadecuado de su pretensión, ya que sus planteamientos, “están estrechamente vinculados a los del modernismo. Tal dependencia aconseja [...] como más adecuado el empleo del término ‘tardomodernismo’ utilizado por Ch. Jencks...”<sup>23</sup>

Casi al mismo tiempo, el término fue adoptado en las Ciencias Sociales para indicar una nueva aproximación a la metodología. Mateu Calinescu señala en *Five Faces of Modernity* que, en el ámbito filosófico, el debate entre Modernidad y Postmodernidad se inicia en 1980 cuando Habermas argumenta que la Modernidad no es un proyecto fallido, sino inacabado, y la califica como postura neoconservadora. Señala que la herencia crítica de la Modernidad ha sido revaluada por la escuela de

---

<sup>22</sup> Wellmer, Albrecht, “La dialéctica de Modernidad y Posmodernidad” en Berman, Marshall, et. al., *Op. cit.*, pág. 321.

Frankfurt de Adorno, Horkheimer y Benjamín, y es todavía una fuente de motivación para el intelectual. Además de que los grandes discursos no ofrecieron soluciones y ante su fracaso y desaparición se multiplicaron los relatos y la violencia.

...para connotados investigadores actuales hay serios indicios de que la Modernidad ha terminado, de que no ha sido una época privilegiada, sino tan transitoria como cualquier otra; algunos tienen incluso la audacia de ponerle fecha a dicho término: habría ocurrido en 1970, después de finalizado el movimiento estudiantil de París en 1968, que sería la última de las utopías modernas, la de la imaginación al poder, empezando desde ahí una nueva época, la llamada posmodernidad.<sup>24</sup>

Asimismo el postmodernismo se convirtió en figura central en la discusión de la estética. Las vanguardias buscaron la autonomía del arte moviéndose entre la inventiva y la destrucción. La posibilidad de una renovación se derrumbó y se inició un diálogo con la tradición y el pasado, que se manifestó a través de la parodia con codificaciones por medio de alusiones, citas, distorsión, transposición y mezcla de estilo o épocas. De allí que se designen como postmodernas las manifestaciones híbridas.

Así, la nada fácil empresa de explicar qué es la Postmodernidad se debe a su actualidad y a la consiguiente falta de perspectiva para enfocar el fenómeno, pues no es que el término provoque unanimidades, sino que al contrario, las posturas con respecto a él son dispares: así, se puede ver a los que afirman la existencia de dicho fenómeno, junto a aquellos que lo circunscriben al marco de la moda, a otros que limitan su pertinencia a parcelas del saber, o aquellos otros que niegan la existencia de tal cosa.

Así, a pesar de las distintas y variadas versiones sobre cuándo se inició la Postmodernidad históricamente, se pueden destacar caracteres definitorios acerca de los postulados postmodernos, entre los que cabría destacar: la pérdida de vigencia de las ideologías, de los metarrelatos y de todo interés por lo teórico, por lo ajeno a la utilidad inmediata en donde la historia parece fragmentada, fabricada, subrogada, estandarizada y esquizoide.

Esto acarrea irremediablemente la llegada del fin de la historia, e incluso se habla de la posthistoria, al mismo tiempo que se forman los grandes mitos y con ellos, un proceso de pérdida de sentido, que ha conducido a la destrucción de todas las historias, referencias y finalidades.

La rehabilitación postmoderna del mito, que se conforma a la “nueva mitología” diagnosticada por Weber, significa que tras el derrumbamiento de la “gran narrativa”

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*, pág. 85.

<sup>24</sup> Roa, Armando, *Modernidad y posmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*, Edit. Andrés Bello, Chile, 1995, pág. 39.

como la ha llamado Lyotard, a saber, de la saga de la “razón en la historia” se vuelve admisible una multiplicidad de iniciativas narrativas o valoraciones. De hecho la Modernidad ya no parece capaz de producir metacriterios y de legitimarlos. Esta cuestión concierne a los metacriterios o la legitimidad de un *metádiscours* es el núcleo de debate entre Habermas y Lyotard.<sup>25</sup>

Por ello, la realidad para el postmoderno ha dejado de ser un valor de uso para convertirse en mero valor de cambio; en la ética, preocupa sólo la casuística, dejando de lado el análisis de principios y teorías. Se aceptan todas las posiciones sin necesidad de justificarlas con rigor racional, y no por respeto al pluralismo, sino porque en cierto modo pareciera que todo da igual y es cuestión de agrado o de liberalidad decidirse por esto o lo otro, de aquí que en la Postmodernidad “se podría hablar de ‘éticas de bolsillo’, destinadas a resolver sólo el caso individual”.<sup>26</sup>

Asimismo, es destacable dentro de la Postmodernidad la búsqueda de lo hedónico, sin preocuparse en ahondar en las situaciones y sin considerar las consecuencias de lo que se hace. Entrega abierta por lo mismo al consumismo en cuanto fuente del placer sin problemas, en donde la moda tiene un papel fundamental.

También cabe destacar la percepción de la realidad en superficie en donde el límite de todo aparece difuminado, sin que preocupe la precisión de áreas de conocimiento, de profundización o de acción, lo que conlleva a romper con el respeto por la vida en sí, la cual ya no se mira como sagrada, sino más bien bajo el aspecto de proporcionar agrados y placeres.

Así, se asume la muerte del hombre no sólo como creador sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia, creando una posición antihumanista. Por ello, la vida humana vale sólo si tiene calidad de ser gozada, pero de ningún modo vale incondicionalmente, “...siendo lo posmoderno una especie de estado de alma, un desencanto con la Modernidad, y no una doctrina filosófica, una ideología, un metarrelato, lo único que no puede desengañar a esa alma es el placer sexual”.<sup>27</sup>

Hoy, estas transformaciones estructurales de la cultura se viven subjetivamente como una “condición postmoderna”, por emplear la expresión de J. F. Lyotard. La cultura posmoderna surge así de la encrucijada entre una crítica y una expectativa social que se sienten obsoletas, tanto teórica como políticamente frente a las nuevas tecnologías, efectos sociales y las formas de dominación social que presiden. En esta encrucijada lo primero que se encuentra es el vacío.

---

<sup>25</sup> Raulet, Gerard, “De la Modernidad como calle de dirección única a la Postmodernidad como callejón sin salida” en Picó, Josep, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 331.

<sup>26</sup> Roa, Armando, *Op. cit.*, pág. 42.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, pág. 57.

Entre los románticos e ingenuos años sesentas, llenos de rebeldía, sueños, fantasías y esperanzas que alimentaban el despertar de la tecnología, y [...] los maduros, cibernéticos y masificados fines del milenio, se esconde la frustración de una generación que se siente perdida en el mundo que construyó, pues ya no tiene lugar, ni con sus antecesores, contra los que se rebeló, ni entre su descendencia, con su vida sintética y sus sueños digitales, que evoluciona en una carrera desenfrenada contra el tiempo. Vivir desubicada, inmersa en su burbuja de cristal, atrapada en sus recuerdos, rindiendo culto a sus mitos, y desangrándose en medios de complejos de culpa por no haber logrado edificar un mundo mejor, es el precio que esta generación perdida está pagando...<sup>28</sup>

Por ello, bien se podría afirmar que la Postmodernidad no es una etapa de la historia, es apenas un concepto polémico. El problema de la Postmodernidad es a la vez estético y político. Se puede demostrar que las diversas posturas que cabe adoptar ante él articulan siempre concepciones de la historia en las que la valoración del momento social que vivimos hoy es objeto de una afirmación o de un rechazo esencialmente político.

De aquí que la Postmodernidad se asemeja, en efecto, a un proceso incesante de rotación interna donde se invierte la posición del observador y se retoma el análisis a una escala mayor. Lo postmoderno nos invita al esfuerzo de conseguir la autoconciencia con la que nuestra propia situación completaría el acto de comprensión histórica.

De hecho, se puede hablar de Postmodernidad más como un concepto operativo que como un concepto analítico: tal término vendría a ser como una advertencia de que estamos en un momento en el que se ha extendido una sensibilidad con una carga periodizadora que, a pesar de lo engañoso del post, está presente. Por ello, es recurrente el retorno a las interrogantes: ¿Qué nos espera más adelante? ¿Podemos dotar de algún significado definitivo al concepto de Postmodernidad? ¿Qué clase de utopías podemos establecer como proyectos futuros que estén conectadas a las tendencias de desarrollo y que por tanto sean realistas?

El mundo de hoy apela a valores inciertos y fragmentarios. Verdad, justicia y democracia están hoy amenazados conceptualmente y sólo son objeto de preocupación cuando irrumpen en la seguridad de los gobiernos y empresas privadas. Con la Modernidad, el hombre aprendió a enfrentar sus miedos para un futuro que si bien era incierto y temeroso, la esperanza por el mañana lo movía a convertirse en un ser virtuoso, hoy nos enfrentamos a un miedo irremediable por el futuro, el progreso se convierte en el temor a pensar en el qué pasará, las inseguridades e incertidumbres son una constante en la vida contemporánea, por eso se refugia en sus tradiciones y su pasado ante la desventura de su propia existencia.

---

<sup>28</sup> Homs, Ricardo, *El síndrome de la generación sandwich (La generación del cambio)*, Edit. Planeta, México, 1991, pág. 9.

Y ahí encontramos al siglo XXI que se perfila como un futuro incierto, desolado e indeciso. No sólo no sabemos como va a ser, sino tememos pensar en las expectativas vagas que el nuevo panorama ofrece. Asimismo, la utopías de antaño se han agotado y ahora son exhibidas como vestigios de pensamiento que se muestran en una galería, y en su lugar, la sinrazón es adorada como la única fe.

### **I.3 HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE POSTMODERNIDAD**

El ambicionar hacer un seguimiento a fondo del concepto Postmodernidad es una tarea grande; sin embargo es aún mayor la necesidad de definirla en un aquí y un ahora que se hunde en medio de interrogantes, las cuales conforman la actualidad. Bien se podría decir que la Postmodernidad es idea, experiencia cultural, condición social o la combinación de las tres. Empero, la Postmodernidad existe como una percepción, una forma de crítica en la mente de intelectuales, teóricos, artistas y medios desde donde se ha generado todo un debate, a veces enojado otras ansioso, en una discusión que abarca las más diversas disciplinas.

Esto ha logrado que en los noventa y ya iniciado el nuevo siglo se halla ampliado la polémica, cuestionando lo que es la Postmodernidad en su práctica, su trabajo social, su teoría, en su difusión o en la ley. De aquí que la controversia sobre la Postmodernidad en la actualidad se basa realmente en el arte, la arquitectura, en la crítica literaria y filmica en donde ha sido extensa. Edificios como el *National Gallery* en Londres de Venturi, novelas como *The Satanic Verses* o *The English Patient* y por supuesto, películas como *Blade Runner* o *Pulp Fiction* han sido focos sobre estos puntos, además de las inevitables referencias al postmodernismo que aparece en los medios masivos de comunicación, como la televisión, con series como *The Real Thing* o BBC Tv en Gran Bretaña en los inicios de 1990.

Asimismo se puede afirmar que la Postmodernidad se refiere a un periodo de exhaustividad — pero no necesariamente de negación— de la Modernidad, conformándose es una epocalidad que lleva implícitas, contiene potencialmente, sus reconsideraciones, revisiones críticas y reediciones, ulteriores e incluso simultáneas.

...ni la Modernidad ni la llamada Postmodernidad pueden definirse como entidades históricas inequívocas, la segunda siempre a continuación de la primera. Por el contrario, la actitud Postmoderna está siempre implicada en la Moderna, en la medida en que la Modernidad presupone la compulsión a salir de sí misma y resolverse en algo distinto, resultante de un equilibrio final; de modo que, en este sentido, la

Postmodernidad es una promesa de que la Modernidad está preñada definitiva y perpetuamente.<sup>29</sup>

Así como se ha tratado el asunto, para contestar a la pregunta por la Postmodernidad es inevitable la pregunta por la Modernidad que ha sido la clave, la expresión o el síntoma de una específica conciencia histórica. Asimismo, en los últimos años el mundo ha asistido en el universo del pensamiento a un fuerte movimiento de ideologías, conciencias, pensamientos y percepciones, que ha encontrado una repercusión de semejante magnitud en el ámbito de las principales corrientes filosóficas girando alrededor de la cuestión de la Modernidad/Postmodernidad.

Por ello, la noción de Postmodernidad se ha convertido en un enfrentamiento entre opiniones y fuerzas antagónicas, en una de las reflexiones más agrestes en la discusión estética, literaria, sociológica, política y comunicativa que ha sido descrita como una crisis que ha alcanzado su clímax entre la racionalidad y la sociedad; por lo que es más bien descrita y no definida como: “sensibilidad”, “condición”, “situación” o “encrucijada de hecho”: como algo que aún se está gestando, que comienza y se muestra reacia a ser entendida como época.

De esta forma las inferencias al respecto de la Postmodernidad son que: el problema de la conceptualización del “post” es una consecuencia de la condición que dice asumir y representar de reacción a los discursos holísticos típicos de la conciencia moderna; asimismo no puede dejar de entenderse a sí misma como fenómeno epocal, lo que agudizará la desconfianza respecto de esa y toda epocalidad y hasta en relación con la posibilidad de que realmente exista, y finalmente, la Postmodernidad hace no sólo que se ponga entre paréntesis, sino que se desconfíe de que responda a un fenómeno real conceptualizado en términos convencionales.

Por ello, para comprender la época de la Postmodernidad de un modo más adecuado a su complejidad y ambivalencia se debe plantear la posibilidad de la subjetividad con dos posibilidades: la regresión a modelos de tipo totalitario que replantean viejas fórmulas ideológicas y teorizan el fin del sujeto (salida del fatalismo y la destrucción), o bien la elección ética que toma de la experiencia de la crisis una nueva modalidad de desarrollo en relación con la existencia. Es en realidad, una aceptación del riesgo de la existencia en su carácter inconciliable: conciencia de que el sentido histórico-existencial puede ser visualizado pero no totalmente comprendido.

La Modernidad ha sido rebasada [...] Nosotros estamos viviendo enteramente una nueva era. El “post” de la post-Modernidad es ambiguo, puede referirse algo que está por llegar, a un nuevo estado de cosas, sin embargo la dificultad para caracterizar el

---

<sup>29</sup> Lyotard, Jean F, “Qué era la posmodernidad” en Berman, Marshall, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 96.

estado de esos tempranos días. O también puede ser un post de post-mortem, obsequios que se dan a la muerte de la Modernidad.<sup>30</sup>

Hasta aquí bien se podría decir que se ha tratado de definir a la Postmodernidad con base en una serie de supuestos teóricos, pero como se mencionó también es necesaria en esa apropiación del término reutilizarla y darle una acepción propia, en su uso y su interpretación. Precisamente por ello se considerará a la Postmodernidad como un término para referirse a diversos procesos culturales surgidos en los años noventa en distintas partes del mundo, y como respuesta a distintas condiciones específicas de cada región. En todos los casos el prefijo “post” en el vocablo Postmodernidad vincula a la vez, una llamada, fascinación, desconfianza y rechazo hacia la Modernidad.

La Postmodernidad es fundamentalmente un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en arquitectura que en fotografía, televisión, cine, rock y escritura, y cuyas características sobresalientes serán, sin lugar a dudas, la inferencia por encima de la intención original, la parodia sobre la particularidad y la incertidumbre sobre la verdad irrefutable.

Asimismo a manera de epílogo se puede decir que en la polémica contemporánea sobre la identidad cultural, la discusión sobre la Postmodernidad ha terminado por construir su propio objeto, definido precisamente por su indeterminación y su permanente estado de relatividad excesiva. Sólo el tiempo decidirá si estamos transitando una nueva época histórica o si aún vivimos la Modernidad. Por ello, la dialéctica de Modernidad y Postmodernidad está todavía por escribirse, sobre todo requiere ser puesta en práctica. La Postmodernidad entendida correctamente, sería un proyecto, pues en la medida en que sea algo más que una moda, una expresión de regresión o una nueva ideología, cabe entenderla como una búsqueda, como una tentativa de registrar las huellas del cambio y de permitir que aparezca con más nitidez el perfil de ese proyecto.

Hay momentos en que toda una generación se encuentra perdida entre dos épocas, entre dos maneras de vivir distintas, de tal suerte, que tiene que perder toda naturalidad, toda seguridad, toda norma e inocencia. Es natural que no todos se percaten de ello con la misma intensidad.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Kumar, Krishan, *From Post-industrial to Postmodern Society. New Theories of the Contemporary World*, Edit. Blackwell Publisher, Oxford, 1996, pág. 66.

<sup>31</sup> Hesse, Herman, Introducción de *El lobo estepario*, 1927.

## II. CINE POSTMODERNO: MANIFESTACIÓN DE UNA NUEVA ERA Y SU OMNIPRESENCIA

*De todas las formas, la dictadura de las imágenes es una dictadura irónica,  
forma parte del delito de iniciado, de esa complicidad oculta y vergonzosa  
que vincula al artista con las masas estupefactas e incrédulas.  
La ironía forma parte del complot del arte.  
Jean Baudrillard*

*... todas las tecnologías que se ven son una extensión del ojo humano.  
En nuestro tiempo con tecnologías abundantes nosotros vivimos una cultura ocular.  
De esta forma ojo y cámara están vinculados sin poder separarse.  
John Orr*

*La Postmodernidad ha puesto a la cámara una etiqueta de ojo salvaje, voluntarioso, inquisidor,  
dispuesto a dar publicidad gráfica a todo lo que ha permanecido tabú.  
Parker Tyler*

*La ficción posmoderna se encuentra simultáneamente a ambos lados de la frontera entre ficción y crónica,  
entre ficción e histórica, entre ficción literaria y ficción cinematográfica,  
entre ficción cinematográfica y ficción televisiva, entre ficción y metaficción,  
y entre la ficción convencional y su parodia.  
Mabel Piccini*

Arribamos al siglo XXI en medio de profundas transformaciones observables en todos los campos de la cultura. Apenas en el siglo pasado la humanidad asistió a grandes cambios en lo histórico, lo económico, lo social y en lo político, así como en los planos científico, ideológico y tecnológico. Hoy nos encontramos habitando un mundo centrado en la informática, regido por los medios de comunicación de masas y basado en la lógica del consumo. La aceleración de los tiempos y lo vertiginoso de los cambios acentúan la sensación de estar frente a una mutación social global cuyos alcances aún no nos resultan ni medianamente accesibles.

Asimismo es notorio que los descubrimientos en la ciencia y la técnica, en su interacción recíproca y en sus secuelas sobre el modo de producción y las formas organizativas de la sociedad de masas, han calado sobre nuestra experiencia de vida, modificando la visión del mundo y de la historia. Sin embargo, existe un común denominador en todas las consideraciones sobre la Postmodernidad, se trata de una época que trae consigo cambios, tecnologías, medios y formas de pensar la vida; pues en

cualquiera de los aspectos bajo los que se contemple el progreso chocamos con el mismo fenómeno de desintegración: crisis de la idea del sujeto y liquidación de las concepciones históricas.

Se puede afirmar por tanto, que los medios de comunicación tienen un papel primordial. En ellos se mezclan mitificación de las formas de vida, triunfalismo, gloria, mito, imitación, culto, diseñando una vida monótona, resignada, pasiva y la cancelación de formas alternativas propias que provocan despolitización de las sociedades y frustración de los individuos por adquirir conciencia de los problemas reales y cotidianos.

Por ello, el cine, la radio y la televisión son además los principales influyentes del hedonismo, aunque de modo fantasioso, novelesco o dramático. El cine como una ventana al mundo, un conjunto de sueños disponibles, fantasías, proyecciones, escapismo y omnipotencia, con un lenguaje universal y como el primer medio masivo de una comunicación transnacional. La televisión y la radio, por su parte, sustituyen consejos, distracciones, enseñanza y comportamiento que hasta ese momento la familia proporcionaba; además expresan impositivamente un amor y una vida superficial, cursi y fácil mediante programas, películas, telenovelas y canciones.

De aquí que los discursos que se transmiten en los medios de comunicación no tienen convicciones; son interrogaciones sobre el ser humano sin Dios, historia, razón, verdad, ciencia, sociedad, ni destino último. El gran relato muere con los denominados *mass media* y con ello, toda referencia metahistórica y metasocial. No hay más credibilidad ni confianza; y por ello no puede fundarse nada desde la perspectiva de la razón o el progreso, desde la realización del espíritu ni desde la ciencia o la verdad.

Y es así como llegamos al concepto de cine postmoderno, la paradoja histórica de este medio recapitula el desarrollo estético fundamental realismo/arte Modernidad/Postmodernidad, en el que el cine clásico de Hollywood representa el realismo, el cine europeo de los cincuenta y los sesenta revive odas a las paradojas de la Modernidad y el cine totalmente postmoderno tiene que esperar a los primeros años de la década de los noventa.

En el cine actual las distinciones entre gran arte y arte menor se han desvanecido casi por completo, y la cultura y la economía atraviesan los niveles de ambos terrenos. El cine ofrece la posibilidad de combinar las tradiciones artísticas más antiguas y locales con las campañas publicitarias más modernas y globales. Es una forma cultural impregnada a todos sus niveles por las prácticas y paradojas del marketing, que oscila entre la reproducción pasiva y la remodelación activa del público. Si la política del realismo es reformista y la del arte moderno es vanguardista todavía no está claro cuál sería la sociedad de la Postmodernidad, aunque sí lo está que articulará los niveles de la vida cotidiana

en formas globales. Por ello, el cine se conforma como la forma artística postmoderna en la que podrá analizarse de manera más fructífera el actual inconsciente social.

Asimismo cabe agregar que las tecnologías comunicativas y de la información —los mecanismos científicos de reproducción más que de producción (que sin embargo arrastran consigo a estos últimos y) les dan totalmente la vuelta convirtiéndolos en su incomprendido antecesor— subrayan y dramatizan la transformación del mundo de los objetos como si fueran su idea material. Asimismo, la liquidación de las vanguardias como producto de la era postmoderna es significativa con respecto a la dimensión temporal. Por ello, a diferencia de otras épocas, hoy no son solamente las individualidades de las vanguardias las que viven la crisis de la Modernidad, pues el conjunto social se halla impregnado de vivencias vinculadas a las crisis de valores, de conocimientos y saberes que sustentan la vida.

¿Esta nostalgia por el pasado, esta búsqueda muchas veces expoliadora y ansiosa de tradiciones utilizables, la creciente fascinación frente a culturas premodernas y primitivas, se originan sólo en la perpetua necesidad de las instituciones culturales por lograr espectáculos emocionantes y perfectamente compatibles con el *statu quo*? ¿O quizás expresan también una insatisfacción genuina y legítima respecto de la Modernidad y la fe no cuestionada en la perpetua modernización del arte? [...] Cuando el postmodernismo simplemente se dedica a hundir el modernismo, sólo obedece a las demandas del aparato cultural, para legitimarse como lo radicalmente nuevo, repitiendo los prejuicios filisteos que el modernismo debió enfrentar en su momento.<sup>32</sup>

## **II. 1 MEDIOS MASIVOS: IMÁGENES QUE DAN LA VUELTA AL MUNDO**

La idea de la comunicación se enfrenta desde la condición de la Postmodernidad al desafío de su disolución o de su multiplicación. Existen dos posiciones en este contexto: la búsqueda de un discurso que tenga un principio de racionalidad científica; y la idea de comunicación como justificación de una práctica clausurable. En la primera propuesta encontramos que las diversas escalas, tamaños, órdenes y dimensiones en los que acontece el fenómeno del comunicar, se le ha hecho aparecer como múltiple, heteromórfico y equívoco, y por lo tanto, objeto de perspectivas diversas. Confundido el comunicar, aparece como insuficiente e incapaz de obtener un estatuto cabalmente científico. Frente a esta carencia, las aspiraciones han terminado a causa de las visiones totalizadoras desde un nivel superior: una teoría

de la comunicación en general que trasciende a las demás ciencias sociales. En ambas tendencias, además de ser característica una falta de consistencia teórica, se trasluce la afirmación de que todo es comunicación.

La otra vertiente es para algunos justificatoria de la desigualdad a través de la comunidad diferenciada, pero armonizada en un sistema de significados ya comunicados. El ámbito donde fluyen parece ser el de constituir un conocimiento mutuo, esquemas básicos de interpretación y de sentido común, cuerpos de explicaciones más o menos coherentes o relatos sobre cómo y por qué ocurren así las cosas en el mundo social y natural. Se compone así lo que Deleuze anuncia como humorístico: “Cuando irrisorias son [...] las luchas voluntarias por el reconocimiento. Nunca hay lucha sin un bajo sentido común, y en torno a valores establecidos, para atribuirse o hacerse atribuir valores de curso legal...”<sup>33</sup>

Por ello, la Postmodernidad entendida como epocalidad abate las fronteras en un tema tan complejo como la comunicación, sin por ello reducirse a una misma identidad, ni a las unificaciones definitivas. Impulsa la experimentación y se multiplica, y con ello corre el riesgo de una infinidad de interpretaciones, por lo que los estudios de comunicación pueden ser vistos hoy como uno de los epílogos de la Modernidad, pues la ciencia de la comunicación esperanzada en tener un lugar entre las ciencias, siempre se ha ocupado del problema de la referencia e irónicamente ha originado las mitologías acerca de la manipulación y la simulación, ampliando el abismo entre el hacer y el decir.

Asimismo, en la Postmodernidad se da una abolición de los límites entre las artes con la utilización de nuevas tecnologías y la búsqueda de soportes para la expresión artística, un intento de comunicación cada vez mayor con el espectador que lleva al artista a que integre o pretenda integrar al espectador en el espectáculo. Este subjetivismo encuentra su apoyo en la llamada estética de la recepción que, en el ámbito de la crítica literaria, define la artisticidad en relación con el receptor desligándose de los cánones y criterios universales.

Por otra parte, los actuales medios de comunicación ofrecen a sus públicos “información”, la materia prima de la cultura actual. Es la lógica de nuestra época la que produce un mundo desbocado que salta sobre hechos apasionantes, más fascinantes que cualquier ficción. Y a los que la universalidad ha tornado necesarios para todo hombre, por lo que las profecías están hoy en los medios de información, hechas realidad.

Lo que práctica y directamente está despoblando los campos y vaciando las aldeas del mundo, son los medios de comunicación de masas: la radio, el cine y, sobre todo, la televisión. Naturalmente hay numerosas fuerzas básicas, desde la industrialización, a

---

<sup>32</sup> Huyssen, Andreas, “Cartografía del postmodernismo” en Picó, Josep, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 274.

<sup>33</sup> Andión Gamboa, Eduardo, “La comunicación desde la Postmodernidad” en *Seminario La Postmodernidad*, Edit. UAM, Unidad Xochimilco, México, 1991, pág. 135.

los medios de comunicación fáciles, a la elevación del nivel de vida, etc. Pero lo que actúa como fulminante de esa explosión disgregatoria es la información, ese primer estadio cultural de nuestra época y mundo.<sup>34</sup>

En nuestra época, las técnicas y sus máquinas han dado a esta cultura de “información” tal amplitud y poder, que todo hombre está forzado a inmiscuirse en el mundo en el que vive, por lo que se ha producido una cultura de intervención, la consecuencia inmediata es su humanización, que muestra día con día y de manera creciente, que no está verdaderamente dirigida. Ejemplos de ello son el mundo desorganizado en donde cómics, ciencia ficción, lo policíaco, terror, misterio, cine, música pop y sus ídolos ofrecen una mitificación de la realidad.

También los *mass media* influyen en el modo de pensar y en el gusto por los objetos más dispares, desde ciencia, literatura, filosofía, arte hasta los comportamientos cotidianos. Un ejemplo claro de ello son las nuevas tecnologías audiovisuales, las cuales anulan la confianza en la verificación personal de los hechos, pues no es la visión directa del partido de fútbol la que da la ilusión de verdad, sino su re-visión en la televisión a cámara lenta. La técnica de representación produce objetos que son más reales que lo real, más verdaderos que lo verdadero. Sin embargo, paradójicamente, la objetividad alcanzada así, no es una experiencia directa del mundo, sino la experiencia de una representación convencional.

Son todas formas virales, fascinantes, indiferentes, multiplicadas por la virulencia de las imágenes, pues todos los medios de comunicación modernos, la información, tienen a su vez una potencia viral y su virulencia es contagiosa. Estamos en una cultura de la irradiación de los cuerpos y de los espíritus mediante señales y las imágenes, y si esta cultura produce los efectos más bellos ¿cómo asombrarse de que también produzca los virus más asesinos?<sup>35</sup>

Quizá es por esta multitud de imágenes que olvidamos que toda nuestra realidad ha pasado por los medios de comunicación, incluidos los sucesos trágicos. Esto significa que es demasiado tarde para verificarlos y comprenderlos históricamente, pues lo que caracteriza esta época es el principio de que la información y la comunicación tienen un valor no referencial sino fundado en la circulación pura. Valor añadido por el hecho de que el mensaje y el sentido, pasan de imagen en imagen y de pantalla en pantalla. Es en gran parte lo que ocurre en el ámbito de la comunicación y de la información, hecho de virtualidad operacional y nunca operativa en donde se disfruta del espectáculo que se brinda.

---

<sup>34</sup> Villegas López, Manuel, *La nueva cultura*, Edit. Taurus, España, 1981, pág. 20.

<sup>35</sup> Baudrillard, Jean, *Pantalla total*, Edit. Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 24.

Y es dentro de este mundo espectacular donde todo está impregnado de todo: sexo, política, arte, ciencia, economía, deporte, dietética, pero siempre bajo la forma de rendimiento. Se transgrede todo, incluidos los límites de la escena y la verdad. El escenario mantiene la ilusión, pero al desmontarlo —en todos los ámbitos, político, belleza, bien, etc.— desaparece y con él se inicia un consumo desordenado, placer trastornado y el culto a las apariencias como única forma posible de realidad.

Asimismo en estos medios de comunicación ya no se puede hacer una valoración de la información porque no hay referencia para ello, lo único que cuenta es la rapidez de los procesos que afecta todos los ámbitos de la vida y es lo que ha hecho concebir una estética de la velocidad. Gilles Lipovetsky describe un fenómeno que refleja bien esta característica: el *zapping* que surge por la proliferación de cadenas de televisión, la aparición del mando a distancia y la fascinación de las imágenes. El gusto por lo nuevo ha desembocado en el gusto por lo efímero y si no hay más que intercambios lo único que importa es la velocidad de los mismos.<sup>36</sup>

Y la velocidad ha traído la idea, la costumbre, el hábito de la instantaneidad con un toque de movimiento y ritmo. Los nuevos ojos que ha adquirido el hombre —fotográfico y cinematográfico— son la mirada surreal capaz de captar lo inaprensible. Una conquista, paralela a la de la velocidad con la que se compone un mundo que tiene su poder en la mirada, capaz de desgajar la realidad.

Incluso en los *reality show* se asiste en la emisión en directo, a la confusión de la existencia y de su doble. Uno entra en su propia vida como en una pantalla, y a diferencia de la fotografía y de la pintura donde hay un escenario y una mirada, tanto la imagen video como la pantalla cinematográfica inducen una especie de inmersión en un mundo donde todo vale, pero nada vale verdaderamente, por lo que en los medios de comunicación se termina la era del ser para comenzar la del estar.

Esto conduce a una forma de pensar fragmentada y no-fuerte; es decir, un subjetivismo integral. Esta situación ha sido descrita ampliamente por Vattimo como pensamiento débil. El debilitamiento del ser conduce necesariamente a un debilitamiento del pensar; como consecuencia de ello se fortalecen las estructuras retóricas del pensar en detrimento de las estructuras lógicas. También Lyotard ha hablado de ello al referirse a los metarrelatos que daban sentido al discurso racional, los cuales han desaparecido y como consecuencia de ello, la razón se dispersa en una infinidad de microrrelatos cuya única legitimación posible viene de la misma práctica.

Asimismo, en el terreno del arte una de las experiencias típicas de la cultura postmoderna es la percepción del “shock”, conocimiento disruptivo del tradicional reflexivo, el cual transforma la tradición y reafirma lo existente. La estética del *shock* no es sólo el atributo de algunas superproducciones hollywoodenses, sino que está presente en la realidad de los medios masivos de comunicación. Estética

---

<sup>36</sup> Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1986, pág. 67.

como la del videoclip que aparece en programas de televisión y el video en general, reclaman cada vez más conformarse como antecedentes del cine postmoderno actual, en donde la proliferación de imágenes fragmentadas y desconectadas crean una nueva lectura ilógica y circular.

Es este tipo de estética lo que ha permitido a autores como Jameson hablar de experiencia esquizofrénica, la cual da cuenta de ciertas prácticas de la cultura actual. La esquizofrenia es la metáfora que corresponde a la estética de la fragmentación en donde se rompe la cadena de significantes y por lo tanto la construcción de sentido se pierde. La serie de significantes que ligada constituye una expresión, se desbarata, y por lo tanto, se genera una sensación de presente continuo, desconectado de un pasado y un futuro.

La revolución de la imagen pasa de la representación a la reproducción de la realidad y a partir de allí (fundamentalmente con la fotografía hasta los experimentos actuales de realidad virtual, que tienden a borrar realidad y representación), emerge una aceleración de la velocidad en la imagen, y por lo tanto, fragmentación, simultaneidad y yuxtaposición aparecen como lenguajes propios de las tecnologías electrónicas.

Video pantalla interactiva, multimedia, Internet, realidad virtual: la interactividad nos amenaza por todos lados. Lo que estaba separado se ha confundido en todas partes y en todos aportes se ha abolido la distancia: entre los sexos, entre los polos opuestos, entre el escenario y la sala, entre los protagonistas y la acción, entre el sujeto y el objeto, entre lo real y su doble [...] La excesiva proximidad del acontecimiento y de su difusión en tiempo real crea una indeterminabilidad, una virtualidad del acontecimiento que le quita su dimensión histórica y lo sustrae a la memoria. Que las tecnologías de lo virtual produzcan lo indeterminable, o que sea nuestro universo indeterminable el que suscita a su vez esas tecnologías, incluso esto es indeterminable.

<sup>37</sup>

En este sentido Baggiolini enuncia algunas características con respecto a la imagen electrónica en donde los medios de comunicación son los portadores de esta estética: vertiginosidad, implicación sensorial, (re)presentación inmediata, memoria retiniana, simultaneidad e instantaneidad, actualidad, sensación de presente continuo, destotalización, fragmentación, gramática no letrada, sintaxis rota impregnada por la literatura y la música joven, montaje acelerado de los fragmentos, collage, pérdida de lo real como referente y multiperspectividad.<sup>38</sup>

Esta experiencia sensitiva conlleva a una especie de seducción por el vértigo en una acumulación desordenada de imágenes en un tiempo muy breve, lo que requiere una rápida capacidad de retención, aunque mínima información. De aquí que lo que se ve del mundo es una sucesión de escenarios

---

<sup>37</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 203.

mostrados por la tecnología, los cuales van quedando rápidamente obsoletos, en la medida que el progreso de la técnica acostumbra la mirada a esperar siempre lo que sigue, con la certeza de que será más seductor y que su entretención, aunque fugaz, durará tanto como se tarde en fabricar algo distinto y todavía más fascinante. Por ello, la aceleración de los tiempos y lo vertiginoso de los cambios acentúan la sensación de estar frente a una mutación social global.

Al respecto, Lipovetsky afirma que este cambio gira en torno del consumo en una nueva fase “cool” y no ya “hot” de las sociedades capitalistas.<sup>39</sup> Es aquí donde los medios de comunicación se vuelven preponderantes, pues posibilitan la pasividad de una comunicación que se constituye en vía para la proliferación del imaginario social en el ámbito planetario e imponen una cultura basada en la imagen, lo que modifica las formas de percepción de la realidad y ciertos autores relacionan este culto de la imagen con la preponderancia del envase corporal, propia de nuestra época.

Es por ello que los filmes y la televisión han transformado el mundo, las sociedades han sido tocadas por la cámara, el video y las culturas visuales en donde las representaciones de lo real han empezado a ser actuales, viviendo experiencias en donde los discursos visuales estructuran y producen una nueva “videomanía”, un lenguaje de lo visual, de la imagen televisiva y videográfica. Estas nuevas tecnologías de la información turnan la vida de cada día en un espectáculo tétrico; en los sitios donde los dramas se dan alrededor de raza, etnicidad, sexualidad y edad, entre otros temas.

Y es quizás aquí donde el cine contemporáneo mezcla los impulsos modernistas (cine de autor, realismo social, comedia, musicales, películas del oeste, biografías) con las innovaciones de movimientos postmodernos que rompen con el pasado. Filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986), *Kiss of the Spider Woman* (Héctor Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *The Man who Envied Women* (Yvonne Rainer, 1985), *Hannah and Her Sisters* (Woody Allen, 1986), *Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989) invocan una nostalgia por los filmes tempranos cuando muestran una mezcla de pastiche y parodia. Estas cintas se ven como un presente perpetuo donde los significados vienen del pasado y se integran formaciones sociales contemporáneas y mitos (familia, ciencia, amor, intimidad,) confrontando lo visto con lo irrepresentable de las imágenes de día con día.

---

<sup>38</sup> *Ibidem.*, pág. 135.

## II. 2 ¿CÓMO SE DEFINE UN CINE POSTMODERNO?

Si mucho se ha escrito ya sobre la Postmodernidad en el terreno filosófico, económico y social, no existe aún, sin duda debido a lo reciente del fenómeno, un estudio riguroso y exhaustivo sobre la incidencia de la Postmodernidad en el cine. Vicente Molina Foix esboza una primera aproximación en el último volumen de la *Historia general del cine* editada por Cátedra hace sólo un par de años en España, pero la amplitud y complejidad del movimiento cinematográfico exige sin duda una atención más detallada.

Asimismo, definida por algunos autores como “la forma cultural del capitalismo tardío”, la Postmodernidad encuentra en el cine contemporáneo uno de sus principales campos de aplicación y desarrollo. Elaborado a la sombra omnipresente del marketing (donde estrategia discursiva, recepción y consumo se vuelven sinónimos), el llamado cine postmoderno plantea y define su paradójica existencia como industria cultural a partir de la reproducción pasiva de los códigos, temas y géneros clásicos, así como de la remodelación activa del descreído público contemporáneo. Rehén de la música popular, la televisión y la imagen digital, y despojado en apariencia de cualquier ideología, la esencia del cine postmoderno es tan sólo reconocible a partir de su propia dispersión mediática.

Sin embargo, para poder definirlo es necesario realizar un recorrido histórico de su conformación en el horizonte cultural, pero al hacer su historia, ésta se convierte en muchos anales que, si se funden en uno solo, darán una historia infinitamente variada. La genealogía del cine postmoderno igual que la del mundo resulta complicada por las evidencias contradictorias que presenta —sin referirse a las dudas de si ocurrió esto o aquello, de si tal película pervive en forma dinámica o se ha convertido en un documento de archivo, sino a sus componentes, a sus razones de ser, al propósito que se perseguía con ella y a lo que significó y significa.

Esto es interesante también cuando el cine crea discursos sobre teorizaciones postmodernas o juega con convenciones de los géneros de la industria. Ejemplo de ello son: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1989), los filmes de David Lynch y David Cronenberg, los filmes de *Mad Max* (George Miller, 1979), *Repo Man* (Alex Cox, 1984) y *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), entre otras, las cuales han visto las condiciones materiales de fin de siglo como catastróficas e irrecuperables, sugeridas por la sensibilidad del momento postmoderno, avanzando en medio de sistemas totalizadores y autoridades patriarcales, proyectando profundas nulidades.

---

<sup>39</sup> Lipovetsky, Gilles, *Op. cit.*, pág. 35.

Por lo tanto, el problema del investigador que estudia el cine postmoderno es decidir si esta fase cinematográfica de nuestros días es un síntoma de que se está poniendo fin a la historia, pues ésta sólo tiene importancia documental si existe una constante, un medio que nos permita comprender el pasado y ver con más lucidez el presente y entenderlo como un todo susceptible de ser juzgado: saber lo que hay que conservar y lo que hay que desechar. En el sentido más significativo, la historia es la base de la organización de la vida.

...cuando se escribe una historia no se puede ser coherente o concreto sin un claro sentido de los valores, sin una interpretación específica del conjunto de los acontecimientos significativos [...] el cuerpo del cine postmoderno es un auténtico organismo y no una torre de naipes que puede desmoronarse de un momento a otro.<sup>40</sup>

Por ello, para el cine no es fácil el prefijo “post”. Sobre todo cuando los términos más usados eran clásico y moderno, así como algunos vocablos que hacían referencia a temas cortos honoríficos los cuales fueron resquebrajados cuando fueron de uso finito, pero no de finalidad. Así pues, nuestro primer acercamiento al cine postmoderno será necesariamente enfrentar a lo moderno y para ello se le puede ubicar en el periodo comprendido entre 1958 y 1978, sugiriendo que en estas dos décadas se encuentra el verdadero momento de lo moderno en el cine occidental.

Las características de este cine son sus capacidades de innovación en cuanto a temas, formas de narrar, tiempos y espacios, destacando también la ironía para el pastiche, para las constantes reflexiones sobre sí mismo y poniendo todas las cosas en entredicho, que no es moderno del todo, pero que contrariamente tiene una hechura esencial de continuidad y encuentro con la Modernidad. Por ello, el cine moderno es aquel que representa y recrea una vida social innovadora nacida a raíz de la II Guerra Mundial, desde donde algunas cosas fundamentales han cambiado y se han extendido a otros cánones de la Modernidad.

Tendrán que pasar quince años más para que en la década de los sesenta nazca el “Post”, un prefijo usado para referirse a civilización, colonialismo, industrialismo, feminismo o a su propio nombre: postmoderno, que ha llegado a ser un adjetivo intelectual para todo tipo de cosas. En el sentido más mítico, el modo de vida contemporáneo es cambiado por el término de postmoderno porque el eclipse del mito es el progreso. Sin embargo, con ello se ha acrecentado el sentido de estar viviendo en un presente que se cae, dando como resultado una nostalgia por el pasado, por los años dorados, por la Modernidad considerada preferible que un presente readecuado de cara a un futuro incierto, por lo que hoy en día todo está lleno de simulación y disimulación, y el mañana ya no es un compromiso, lo acaecido en los “tiempos míticos” habla de otros momentos.

Términos como crisis y catástrofe reaparecen en la discusión de la cultura postmoderna como centros del postmodernismo en un rompimiento epistemológico e histórico de lo existente. En el fin del milenio este discurso se ha pronunciado especialmente en una retórica apocalíptica que construye una sociedad postmoderna en una escena de crisis [...] Sólo con discusiones del postmodernismo como [...] un total descrédito de la narrativa tradicional, razones científicas, todas las formas de representación. Esta es una discusión considerable de varias “crisis legítimas” de la cultura postmoderna.<sup>41</sup>

Es decir, el término moderno en el cine se retoma como punto de inicio y se plantea como un enigma. Después de este periodo emerge lo postmoderno que es mucho más que moderno por dos razones: se plantean críticas y subversiones a la Modernidad y puede ser visto como innovación y conjunción de narrativas. Por ello, a pesar de poder definir a la Postmodernidad desde los años sesenta encontramos cine postmoderno desde los albores del cine mismo en filmes de Lumière, Méliès, Murnau, Dreyer, etc., por mencionar algunos, aunque sólo son atisbos sin llegar a conformarse como movimiento que tendrá que esperar hasta 1990 como arranque y de ahí en adelante.

A partir de esos años se conformó un cine de cambio y afirmación; de disonancia y lirismo; de enigma y de perspicacia, y poco a poco se fue desarrollando una cinematografía reflexiva que descubrió su poder a través de narrativas que constantemente especulaban sobre el poder de la cámara en sí. Al mismo tiempo se desecharon las diferencias entre lo tradicional y lo moderno; teniendo al mito y a la religión en una mano, y a la ideología y la política en la otra.

Asimismo se retoma al cine considerándolo como significador de una manera des-diferenciada; es decir, la significación cinematográfica se acerca más a la semejanza con la realidad que otras formas de significación. Dada esta parcialidad inherente al aparato cinematográfico tiene sentido hablar de la tendencia actual hacia un cine figural como espectáculo, el cual a menudo da prioridad al entretenimiento y no al relato, ejemplo de ello son cintas como *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995), *Demolidor* (Marco Brambilla, 1993), *Daylight* (Rob Cohen, 1996), *Terminator 3* (Jonathan Mostow, 2003), *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993), *Predator* (John McTiernan, 1987) e *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), entre muchas otras.

Otra característica del discurso cinematográfico postmoderno es su tendencia a negar toda forma de clausura y, por ello, a prolongarse ininterrumpidamente hacia el infinito, por lo que se presenta como discurso permanente e interminable —tendencia interna que tiende a evacuar el sentido. Aunado a ello, la sistemática fragmentación que lo caracteriza obliga al espectador a cambiar constantemente de posición,

---

<sup>40</sup> Tyler, Parker, *Cine underground: historia crítica*, Edit. Planeta, Barcelona, 1973, pág. 249.

<sup>41</sup> Sharrett, Christopher, “Introduction: Crisis Cinema” en Christopher Sharret (ed.), *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*, Edit. Maisonneuve Press, Washington, 1993, pág. 3.

a reubicarse, a movilizar mecanismos de decodificación diferentes, a responder a contratos comunicativos opuestos y, consiguientemente, a incorporar varios roles de enunciatario, incluso disonantes entre sí, ejemplo de ello son filmes como *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) y *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003), en donde existe una disonancia constante entre los diversos fragmentos, hasta el extremo de terminar por no percibirla como tal, por lo que nos hemos acostumbrado al consumo sistemático de discursos fragmentados, fenómeno que hace sólo cincuenta años hubiera sido considerado intolerable.

Siguiendo con las características del cine postmoderno, cabe destacar también la fragmentación y el descentramiento narrativo que conlleva a la incoherencia. Los tiempos muertos prevalecen sobre los núcleos de la acción y éstos a menudo no respetan ningún tipo de orden causal, por lo que es difícil identificar los esquemas actanciales que estructuran el relato: no se sabe quién actúa de sujeto y quién de oponente, quién es protagonista y quién secundario, y el punto de vista en este sentido cambia constantemente. La narración pierde su centro de sentido y sólo quedan fragmentos inconexos como huellas de su disolución que derivan en diversas facetas del mundo en donde la imagen no tiene conexiones.

Este bombardeo de imágenes genera más impulsos y más rápidos, absorbiendo cuerpos. Cuerpos que toleran impulsos en la duración más larga de imágenes. Ellos responden activamente a los cambios de las imágenes por el control remoto y otras formas. El destino de las imágenes es el descenso en la información, toda la información se reduce a seguir una tras otra, intensamente e indiferentemente.<sup>42</sup>

En la Postmodernidad no se cree en una narrativa progresiva, se vive en un mundo de incoherencias, de formas de expresión populares e incoherentes en el sentido de que han llegado a ser tradiciones genéricas particularmente en el discurso político norteamericano, con ejemplos como *Spiderman* (Sam Raimi, 2002) o *Batman* (Tim Burton, 1989). Por ello, ahora el héroe (o si se prefiere el anti-héroe) gusta más por ser funcional alienado en sí mismo, actuando fuera de algunos motivos primarios de la alienación de la sociedad e incidentalmente al servicio de un propósito social. Bruce Willis caracterizado en *Die hard* (John McTiernan, 1988), Sigourney Weaver en *Alien* (Ridley Scott, 1982) y ciertamente Harry Callahan en los superhéroes de *Batman* (Tim Burton, 1989) y *Darkman* (Sam Raimi, 1990), todos ellos en diferentes caminos se alienan con un propósito y se vuelven más independientes de la función del héroe tradicional, por lo que los paladines postmodernos usualmente existen en algunas clases de catástrofes, pero sobreviven porque a través de ellos se llevan a cabo actos

---

<sup>42</sup> Orr, Jon, *Cinema and Modernity*, Edit. Polity Press, Cambridge, 1993, pág. 122.

políticos u organizacionales y su actuación conlleva un motivo de la acción, también dentro del contexto de los roles heroicos ellos no lo creen así y sus propósitos no profesan con ellos.

Aquí, yo pienso que las películas son usadas como una forma de arte que ofrecen evidencias populares que subtitulan y cambian las concepciones del poder. Las películas populares pueden ser estudiadas como rituales de poder, en donde se pueden ver espectaculares visiones y no sólo conscientemente, pero también en concomitantes formas de poder que caracterizan a la sociedad de este tiempo. Pensemos en películas de ciencia ficción de los 50 (*The Day the Earth Stood Still*, *Invasión From Mars*, *Invasión of the Body Snatcher*) que constituyen un significado en algunas formas específicas de tiempos políticos en la Guerra fría.<sup>43</sup>

En este ámbito destaca también la intertextualidad autoconsciente en donde el texto ya no pretende remitir a la realidad, sino tan sólo a otros textos, con lo que se pone de manifiesto la artificiosidad del conjunto y su carácter de paradigma establecido por convención. Esta intertextualidad puede articularse en forma de homenaje o de ejercicio intelectual productor de sentido, pero más a menudo se construye a modo de parodia que desmitifica y se burla de la tradición.

Asimismo esto hace necesario hablar de la hipertextualidad en donde se podrían incluir muchas películas generadas por la combinatoria de Hollywood: *remakes*, secuelas, *westerns* revisionistas, pastiches genéricos, reelaboraciones y parodias. La mayoría de ellas asumen la competencia espectral en diversos códigos genéricos con desviaciones calculadas hechas para ser apreciadas por espectadores con capacidad de discernimiento, ejemplo de ello son cintas como *Los ángeles de Charly* (McGinty Nichol, 2000), *Starsky and Hutch* (Todd Phillips, 2004), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jonson, 2001), *King Kong* (Peter Jackson, 2005), *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002), etc. Aquí también destaca el uso de la ironía que dinamita cualquier patrón establecido artístico, ideológico o moral, sin dejar alternativa alguna en su lugar. La propia obra deviene en mensajes ambiguos y sin base sólida. La huella del autor implícito como transmisor de ideología se difumina y sólo permanece su propia vacuidad.

La hipertextualidad se refiere a la relación entre un texto al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía [...] El término es rico en aplicaciones potenciales al cine y especialmente a aquellas películas que derivan de textos preexistentes de un modo más preciso y específico que aquel evocado por el término intertextualidad.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*, pág. 23.

Asimismo otro de los rasgos que caracteriza al cine postmoderno es el desplazamiento hacia los filmes figurales que se producen en el cine de arte. Pero mientras que en el cine dirigido a un mercado masivo el postmodernismo desplazó en parte a los filmes narrativos realistas, en el cine especializado se ha convertido en un desafío al alto modernismo, ejemplo de ello son cintas como *El libro de cabecera* (Peter Greenaway, 1996), *Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001) o *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001).

Por ello, el cine postmoderno crea un discurso que exige a cada uno de sus segmentos una plena independencia tendiente a abolir todo contexto referencial a través de un sistemático cierre autoreferencial. Un discurso que construye un universo hábil, transparente, vaciado de contenido, sistemáticamente fragmentado y redundante, articulado sobre la repetición constante de fragmentos equivalentes, informativamente obvios y escópicamente excitantes que ofrece a su destinatario un vínculo imaginario ininterrumpido y absoluto que se agota en la construcción de un universo espectacular cerrado sobre sí mismo, intransitivo, autoreferencial, todo él volcado a una relación dual con el espectador a través de la omnipresencia del contracampo heterogéneo.

Un discurso en suma, que tiende a construir una réplica imaginaria —irrealizada y descorporeizada— del universo real y que media sistemáticamente en las relaciones de los individuos con éste invitándoles a una cotidianización de la experiencia vicaria en un universo en donde toda dimensión simbólica, todo sistema axiológico tiende a ser vaciado, donde los únicos valores reinantes son el sexo (visual) y el dinero en su calidad de fetiches universales.

Es pues desde este contexto, intensamente vivido por el sujeto en su más cotidiana concreción, desde donde contempla la abigarrada ensalada de fragmentos de mundos, que si bien reconoce intelectualmente como reales, los percibe y los vive como dotados de un estatuto de realidad esencialmente más bajo —más dudoso— que el de los objetos y sucesos que tienen lugar en su contexto doméstico. No duda, por tanto, de la realidad de la multitud de cuerpos, objetos y hechos, de la panoplia de cadáveres, manifestaciones, encuentros políticos, guerras, etc. que le ofrecen, sin embargo, los vive necesariamente, como dotados de un grado de realidad menor.

El arte postmoderno tiene como característica mostrar un pluralismo histórico, algo que al verlo ponga en contacto el espíritu del observador con las realidades que han construido los hombres a través del tiempo...<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Stam, Robert, et. al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Edit. Paidós, España, 1999, pág. 239.

<sup>45</sup> Roberts, David, "Marat/Sade, o el nacimiento de la Postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia" en Picó, Josep, et. al., *Op. cit.*, pág. 180.

## II. 3 UNA APROXIMACIÓN A LOS TEMAS Y GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Cualquier producto audiovisual puede ser analizado desde una perspectiva postmoderna desde el momento en que lo consideramos como un producto y un proceso cultural. Pero ante la pantalla no podemos distinguir fácilmente un comportamiento actuado de un comportamiento “natural”, ya que la imagen, por sí misma, no nos dice si lo que vemos es realidad o ficción. Por esta razón, las distintas convenciones de género nos sitúan en uno u otro plano de interpretación, y por ello, los géneros cinematográficos y televisivos responden a convenciones. Convenciones que se modifican continuamente y, a partir de las cuales, los realizadores crean nuevos patrones que llevan a nuevos géneros; pues no hay esquemas fijos.

En la práctica habitual, el acto de identificar un género requiere que los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueran estrictamente contemporáneos [...] En los últimos años, la necesidad de tratar al género como categoría transhistórica ha tenido un curioso efecto en la descripción de sus orígenes. Independientemente del papel que desempeñen las circunstancias históricas en la formulación de la estructura superficial de las películas de género, gran parte de la actual teoría de los géneros da por sentado que las estructuras profundas emanan directamente de las profundidades arquetípicas del mito, tanto si éstas ya se habían manifestado en otros terrenos como si es el cine quien las saca a la luz.<sup>46</sup>

Sin embargo, la cuestión del género es casi tan consustancial al cine como el propio celuloide sobre el que se construye, y se hace difícil hablar de películas sin tener en mente un elemento tan básico como el de su adscripción a un género determinado: es una manifestación más de ese afán clasificador y etiquetador del postestructuralismo. Por ello es necesario en primera instancia llegar a su definición. Stephen Neale en su obra *Genre* (1980) afirma: “la imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/ película/ público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Edit. Paidós, España, 2000, pág. 42.

<sup>47</sup> Neale, Stephen, *Genre*, Edit. British Film Institute, Londres, 1980, pág. 7.

Para Thomas Schatz, los géneros cinematográficos expresan la sensibilidad social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores.<sup>48</sup> Dudley Andrew, por su parte, ofrece una metáfora de equilibrio activo al afirmar que los géneros equilibran a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica del cine.<sup>49</sup> Empero, Jim Kitses es quien consigue expresar con mayor dinamismo el potencial comunicativo del género, éste es conceptualizado como una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos.<sup>50</sup>

Sin embargo, el término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados que Altman identifica de la siguiente manera:

...el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria; el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas; el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores; el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público...<sup>51</sup>

Una vez conceptualizado el término de género cinematográfico se hará necesario un breve seguimiento de su trayectoria histórica. En el principio —parafraseando al Génesis bíblico—, era la nada. Las películas no eran sino filmaciones más cercanas conceptualmente a lo que hoy asimilaríamos a un video casero que a cualquier otro producto de la imagen. Pero eso duró muy poco, y tan pronto como fue superada la fascinación que la imagen en movimiento generaba, los primeros cineastas tuvieron que empezar a urdir, con el fin de conseguir entretener a un público ávido de ese nuevo espectáculo, argumentos de ficción, historias concretas que contar. Empezó a plantearse su calificación conforme a ciertos estándares y convenciones: nacían pues, los géneros cinematográficos.

Lógicamente, sus primeras “tablas” fueron bien elementales, y no contaban más que con dos “grandes” con base en un criterio de intencionalidad y acento anímicos: drama y comedia, tristeza y lágrimas versus alegría y sonrisas. División básica que sigue vigente hoy en día (con todos los matices que se quieran considerar) y bajo ella se aglutina y clasifica un amplísimo volumen de la producción cinematográfica mundial.

Sin embargo, estas “tablas” fueron paulatinamente enriqueciéndose, ampliando y diversificando los criterios definidores en las más variadas direcciones y ámbitos. Desde clásicos y de largo alcance, como el *western*, el musical o el *suspense*, hasta otros de ámbito más limitado (al menos en sus orígenes,

---

<sup>48</sup> Schatz, Thomas, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Edit. Random House, Nueva York, 1981, pág. 14.

<sup>49</sup> Dudley, Andrew, *Concepts in Film Theory*, Edit. Nueva Cork, Oxford, 1984, pág. 111.

<sup>50</sup> Kitses, Jim, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship Within the Western*, Edit. Indiana University Press, Bloomington, 1969, pág. 8.

<sup>51</sup> Altman, Rick, *Op. cit.*, pág. 35.

y más por limitaciones técnicas o económicas que de vocación autoral), como el histórico, el fantástico o el biográfico.

...para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común y una estructura común, una configuración del tema que fuese su denominador común. Incluso cuando las películas comparten un mismo tema, no se considerarán como género si dicho tema no recibe sistemáticamente un tratamiento similar...<sup>52</sup>

Y así se multiplicaron hasta que en la denominada Postmodernidad se configuró una maraña de géneros, subgéneros, escuelas y tendencias (estas últimas no deberían confundirse con aquéllos, pero en ocasiones, es difícil deslindarlos) que llegó a hacerse verdaderamente inextricable, por lo que resulta imposible hacer una enumeración exhaustiva al preguntarse: ¿Cuándo un conjunto de convenciones estilísticas y/o temáticas alcanza, por su carácter diferenciado, rango de género? ¿Cuándo podemos desgajar una línea determinada, dentro de un género, de su “matriz”, para proclamarlo como género autónomo?

De aquí que la adscripción de una película a un género concreto tampoco es cuestión sencilla, y se hace cada vez más compleja en la actualidad, en donde la hibridación y la fragmentación se hacen presentes como elementos integrantes de los productos audiovisuales, dado que se impone cada vez más una tendencia desafortunada hacia el pastiche (se hace casi imposible encontrar películas “puras”: aunque suele haber una trama o línea de acción principal, en función de la cual se etiqueta, las subtramas, o tramas paralelas, suelen discurrir por otros derroteros), especialmente en el cine más comercial (aunque no exclusivamente en él): no hay historia bélica sin “historieta” de amor, ni historia fantástica sin contrapunto dramático y así se podrían seguir enumerando supuestos hasta el infinito.

A estas alturas, resulta innegable que la mezcla de géneros es algo más que un capricho posmoderno. Por el contrario, la práctica de la mezcla de géneros resulta imprescindible para el proceso de creación de géneros [...] Se necesitaron décadas de minuciosos ensayos y pruebas químicas para producir el canon actual de géneros de 24 quilates...<sup>53</sup>

De todos modos, y aunque no siempre con la condición de señuelo, es el género cinematográfico un elemento identificador de primer orden, y un criterio fundamental en la elección de las películas que vemos (y, quizá más aún si cabe, en la determinación de las que no vemos). De ahí su importancia, que

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*, pág. 46.

justifica su estudio e incluso la creación de otros menos afortunados con nombres rimbombantes o creaciones nacidas en el momento de la inspiración que dan los mismos filmes.

Ante esto existe otra alternativa en el afán catalogador de ordenarlo todo: la temática. Se ha intentado mostrar que lo que caracteriza a este concreto proceso de la Postmodernidad es una rotación incesante de elementos que cambian de lugar a cada momento, con el resultado de que un solo elemento no puede ocupar ni por un instante la posición de interpretante, sino que debe ser desplazado al instante siguiente. De esta forma cae a su vez en la posición subordinada, donde será interpretado o narrativizado por un tipo radicalmente distinto de logo o de contenido visual.

Ahora bien, de ser ésta una versión correcta del proceso, se sigue que todo aquello que lo detenga o interrumpa se percibirá como defecto estético. Los momentos temáticos a los que se hace referencia son justo esos momentos de interrupción o de una especie de obstrucción en el proceso: en tales puntos, una narrativización —el dominio provisional de un signo o logo sobre el otro, al que interpreta y reescribe según su propia lógica narrativa— se esparce por la secuencia rápidamente y se mantiene lo bastante como para generar y emitir un mensaje temático inconsciente con la lógica textual de la cosa misma.

Estos momentos implican una peculiar forma de tematización, conceptualizada como el momento en que a un elemento, a un componente de un texto, se lo eleva al rango de tema oficial, convirtiéndose en el significado general de la obra. Pero esta temática no es necesariamente una función de la cualidad filosófica o intelectual del propio tema: sea cual sea el interés y la viabilidad filosófica de la idea central, su aparición aquí como tema se considera un defecto debido a razones ante todo formales.

... si la interpretación se entiende, en sentido temático, como separación de un tema o significado fundamental, parece evidente que el texto postmoderno se define desde esta perspectiva como una estructura o flujo de signos que se resiste al significado. Su lógica interna fundamental consiste en excluir la aparición de temas como tales y por tanto se propone sistemáticamente minar las tentaciones interpretativas tradicionales (algo que recoge la intuición profética de Susan Sontag en su tan bien titulada obra *Contra la interpretación*, en los albores de lo que aún no se llamaba época postmoderna).<sup>54</sup>

Es por ello que un síntoma fundamental del tiempo postmoderno es este tipo de diferenciación interna, como si los elementos y componentes de la obra permanecieran disueltos por una especie de antigravedad de lo postmoderno en donde las múltiples lecturas de las obras —filmes— ofrecen un gran

---

<sup>53</sup> *Id.*, pág. 195.

<sup>54</sup> Jameson, Fredrich, *Op. cit.*, pág. 121.

abanico de temas y subtemas dados por tramas y subtramas. Sin embargo es posible conceptualizar tres grandes líneas argumentales generales en donde se mueve la cinematografía postmoderna: la Irracionalidad, la Subjetividad y el Fin del mundo, y que bien pueden analizadas en los apartados denominados *La insoportable racionalidad del ser* (irracionalidad), *En busca del sujeto perdido* (subjetividad) y *El principio del fin* (fin del mundo)

## SEGUNDA PARTE: UN ENSAYO SOBRE LA CINEMATOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

### III. LA POSTMODERNIDAD EN EL CINE

*La historia posmoderna ha nacido ya y tiene buena salud. No existe en las páginas, pero sí en las pantallas, y ha sido creada por realizadores de cine y vídeo. Esta realidad no debería ser una sorpresa ni para los tradicionalistas, ni para los modernos. El cine se ha convertido en el principal medio para explicar el mundo. Y los realizadores tienen menos ataduras con las formas convencionales que los historiadores.*  
Rosenstone.

*No se puede afirmar que la Postmodernidad sea una especie de nuevo asalto a la razón, aunque también puede dar pie al irracionalismo y al anarquismo vital. Es la aceptación de racionalidades distintas y la aceptación de que no queda otra que convivir con ellas, sin la pretensión de que la nuestra es la mejor o la más legítima. Postmodernidad es así, el abandono del dogmatismo y la intolerancia.*  
Santa María

*Subjetividad como habitación de resonancias múltiples y sin dueño.  
Subjetividad como punto de tensiones, de intensidad, vibración de fuerzas que se propagan.  
Subjetividad como índice de referencias, inferencias, transferencias cuyas constituciones son todas interferenciales.  
Subjetividad como voz única multiplicada, multitudinaria.*  
Jaidar

*Muchos de los que duermen en el polvo de la Tierra se despertarán,  
Unos para la vida eterna, otros para el oprobio, para el horror eterno.  
Los doctos brillarán como el fulgor del firmamento y  
los que enseñaron a la multitud la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad. . .*  
Libro de Daniel. Daniel 12:13.

#### III. 1 LA INSOPORTABLE RACIONALIDAD DEL SER

Cada organización de la humanidad, cultura, civilización y orden, descansa sobre un acuerdo de lo que está permitido y de lo que está prohibido. El hombre en su camino entre animal y el distante futuro de su raza, siempre tuvo que reprimir, limar y negar mucho dentro de sí para ser un respetable

ciudadano digno de la convivencia. Sin embargo sigue estando lleno del mundo animal y primitivo, cargado de instintos escasamente controlables que se readecuarán en cada edad y cultura —eligiendo los instintos que temerá y que castigará más severamente.

Por ello, cuando una cultura que intenta domesticar a la humanidad se agota y comienza a resquebrajarse, entonces esos humanos se comportan de modo raro, los impulsos que se agitan en sus almas no tienen nombres y desde el punto de vista de la cultura y la moralidad tradicionales, se hacen llamar malos e irracionales.

De esta forma, si tuviéramos que buscar los orígenes de la racionalidad, la encontraríamos en estos consensos de pensamiento que dictan lo racional y lo irracional para cada época; sin embargo, el racionalismo como forma de pensamiento nace en el siglo V griego. Aunque su naturaleza es un flujo de sucesos en perpetuo cambio, los filósofos griegos posteriores a Heráclito, entre ellos Sócrates, Platón y Aristóteles, quizás porque vivieron épocas de violencia e injusticia, no pudieron aceptar la imparcial creatividad y destructividad de la naturaleza, su cambio y despiadado fluir y buscaron refugio en un método de pensamiento estático que opusiera esencias inmutables y conceptos estáticos al cambio imparable de la existencia. Esta opción paranoica e inmovilista de los griegos del siglo V es el origen de la enorme complicación mental y vital en que se debate la humanidad en la actualidad: un pensamiento estático intentando entender una realidad que es cambio continuo.

Los griegos racionalistas tuvieron miedo a la corriente y construyeron islotes de conceptos a los que se aferraban para flotar, inmóviles sobre el movimiento cambiante de la vida [...] Ninguna de estas oposiciones era necesaria para entender el mundo, los racionalistas griegos lo inventaron como defensa ante un cambio universal [...] El uso de conceptos estáticos es propio de un estadio primitivo y ya superado de la mente humana, pero hoy día ya no tiene razón de ser...<sup>55</sup>

Esta es la maldición caída sobre el *homo sapiens*: como hombre intelectual no ha podido escapar a este dualismo de lo racional e irracional hasta agotarlo. La historia del hombre es el desarrollo de este destino, pues no tenía otra alternativa que seguir el camino que facilitaba el desarrollo de su facultad de pensamiento, y éste sólo se podía calificar a sí mismo separando conceptos estáticos; los cuales cesaron de conformarse a su matriz orgánica; es decir, a las formas de la naturaleza. Esta tendencia fue necesaria para el intelecto memorizador y organizativo del estado primitivo, pero las formas estáticas, corresponden al desarrollo de formas inorgánicas y son esencialmente extrañas al desarrollo orgánico.

Así pues, en la prehistoria de la razón, una idea vaga sólo podía desarrollarse en un concepto preciso si se podía formar un nombre que fuera estático, es decir, que no implicara la asimetría de

---

<sup>55</sup>Racionero, Luis, *Filosofías del underground*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1980, pág. 156.

estadios anteriores y posteriores. Cuando el hombre primitivo empezó a desarrollar el pensamiento racional sistemático, los nombres formaron sus herramientas principales, en tanto que las características del proceso sólo se representaban por vagas implicaciones. Pero el hombre no pudo pensar sólo racionalmente dado que experimentó memoria en el tiempo y la libertad de su propósito voluntario, por lo que el racionalismo fue en estos primeros estadios, la hipótesis de que la experiencia debe interpretarse y el comportamiento guiarse por el uso deliberado de la consciente y autónoma facultad de la razón. El racionalismo buscó la claridad de las ideas estáticas como base del conocimiento y del comportamiento y asumió que su base era el análisis razonado de los hechos.

Más adelante el racionalismo tendría que explicar a la razón. El procedimiento desarrollado por Descartes fue el método analítico que asumió que el pensamiento debía pasar de hechos simples, claros y locales a lo general y complejo. Este método fue el adecuado en un mundo de entidades inmutables con movimiento, pero sin historia, contempladas por una mente estática. En el pensamiento de Descartes no hay duración, historia, ni enfoque del desarrollo de las formas en la naturaleza, o del origen de las ideas en la mente. La claridad analítica es una ilusión reconfortante, pero engañosa que oculta las profundas limitaciones del pensamiento estático dualista.

Fue así que el método cartesiano se desprestigió porque una civilización construida sobre este dualismo racionalista no puede controlar su propio desarrollo. El fracaso de la filosofía racionalista para dar un propósito a la sociedad y unos valores que coordinaran los medios tecnológicos a los fines humanos, llevó a una búsqueda de otros métodos de utilización de la mente: las filosofías irracionales. Marginadas por el monopolio de la razón, estas filosofías heterodoxas buscaban un pensamiento que podría ser la verdadera reserva cultural de la humanidad.

Empero, ¿por qué esta obsesión por ser racional? ¿Por qué idolizar una forma de pensamiento, inventada por hombres del siglo V hasta el punto de pedirle al mundo que también él sea racional y dé soluciones racionales a las distintas preguntas? No es correcto inventar el racionalismo y luego proyectarlo sobre el mundo, y pedirle que sea racional.<sup>56</sup>

Sin embargo, si existe un punto de partida para hablar de la racionalidad y la irracionalidad tal y como las comprendemos hoy en día, este lugar común es sin lugar a dudas el concepto de razón para Kant, pues fue el primero que sistemática e implacablemente sometió la razón al juicio de la razón; y si bien Nietzsche y Freud establecieron el exiguo y contradictorio papel de la razón en la vida de los hombres; lo cierto es que Kant en la llamada Modernidad, planteó la mayor crítica a la racionalidad desde el campo de la ciencia. Fue así que el convencionalismo se convirtió en el punto de vista según el

cual todos los fenómenos debían ser explicados igualmente por distintas teorías; sosteniendo que la preferencia de los hombres de ciencia por una teoría con respecto a otra no reflejaba la creencia de que ésta fuera verdadera, sino un acuerdo o convención para describir el mundo con un conjunto de términos y no con otro.

A partir de Kant la racionalidad iluminista alumbró la síntesis de las formas a partir de los datos materiales. Aún cuando la creación artística se encontraba en el núcleo no racional de la cultura, en su reproducción va a combinar la sinrazón con la imaginación configurando los nuevos ejes del postmodernismo. Conjunción que se resuelve en una revolución de la estética que junto al conocimiento entrañan los procesos de transformación de la cultura que desembocarán en la denominada Postmodernidad.

Ocurre que la racionalidad de la Modernidad ya había sido herida de muerte por las vanguardias del modernismo. La descentración filosófica abreva en el arte para anunciar la crítica no a la razón sino a la razón pervertida y totalizadora. La crítica a la racionalidad de la Modernidad significa la apertura a una poscrítica que devuelve a la estética la centralidad del discurso.<sup>57</sup>

Sin embargo, la crítica a la racionalidad única y sin fisuras vino de lo que se conoce en la historia de las ciencias contemporáneas como la crisis de los fundamentos. En el tránsito de la Modernidad a la Postmodernidad la preocupación por los fundamentos de la ciencia presupone una considerable acumulación de conocimientos y el deseo de ordenarlos, de un modo tal que sea posible distinguir cuáles son las nociones básicas. De esta forma se inició la demarcación de los límites de la razón, sin caer por ello en irracionalismos. La Modernidad cambió lo que había que cambiar, hasta llegar a la crítica de la razón, pero no para limitarla, sino para ampliarla. De esta forma una razón ampliada se convirtió en una razón histórica, abierta, múltiple, también universal, pero acotada a lo temporal y cultural. Sin embargo, quienes no quieren salirse del cómodo lugar de las categorías heredadas denominan hoy en día “relativismo” a esta postura teórica. Este término soporta una pesada carga peyorativa proveniente del imaginario racionalista tradicional.

El prólogo de la Ilustración, no puede nacer sin una resolución, desde la lengua, desde ese imaginario primitivo, cultura ancestral, que interviene para concretizar los sueños de la razón. Desde esta última, la Modernidad no puede nacer sin una implícita clasificatoria de lo incatalogable. La nueva razón enunciativa de un mundo, asumirá el

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*, pág. 163.

<sup>57</sup> Lagorio, Carlos, *Cultura sin sujeto. El dominio de la imagen en la posmodernidad*, Edit. Biblos, Argentina, 1998, pág. 30.

doloroso parto de fundar un pasado para sentir que lo concluye. Que lo integra, dominado, como espacios inaudibles en el texto de su narrativa.<sup>58</sup>

Es así que, en el tránsito Modernidad-Postmodernidad, lo histórico deja de ser un paréntesis irracional leído desde la racionalidad divina. Por el contrario, la historia es el único camino posible para la realización de la razón, y en esta empresa, el mundo adquiere lógica y acontece con sentido desde la racionalidad del sujeto, cuyos indicadores serán: signos, palabras, relatos que designan las unidades de lo múltiple, identidad de lo diverso, irrefutabilidad de la verdad (de lo racional) y universalidad de las certezas.

Asimismo, la lógica abrió otro campo que también repercutiría en nuestra visión sobre la razón. La postulación de los mundos posibles. Leibniz pensaba que habitamos en un lugar llamado el mundo real, que sólo es uno entre una cantidad de mundos posibles. Según la teología de este matemático, Dios primero examinó todos los mundos posibles y luego creó el que consideró el mejor: nuestro mundo.

A fines de la década de los años cincuenta, Saúl Kripke publicó su ensayo *A Completeness Theorem in Modal Logic*, que originó una nueva era para la lógica formal modal e introdujo una versión más precisa acerca de los mundos posibles. Kripke se planteó una cuestión que evidentemente Leibniz no consideró. Los llamados mundos posibles ¿son todos los mundos que hay, o sólo son los que son posibles relativos a este mundo? En otras palabras, al suponer que se hace una descripción de algún mundo  $x$  es un mundo posible y la concepción actual se inclina por transformaciones, mudanzas, cambios permanentes, verdades relativas, evolución incesante y mutaciones constantes.

Otra propuesta sobre la racionalidad que encontró eco en esos años fue la denominada Teoría estricta de Rawls, la cual se denominó así en el sentido de que dejó sin examinar las creencias y los deseos que forman las razones. Para esta teoría, la racionalidad individual va más allá de estas exigencias formales, pues implica algo más que actuar consistentemente según creencias y deseos, ya que están fundadas en pruebas disponibles y están estrechamente vinculadas a la noción de juicio.

Por ello, la racionalidad puede referirse a una toma de decisiones colectivas o a la suma o agregado que forman las decisiones individuales. En ambos casos los deseos y preferencias individuales son considerados como si fueran dados; y la racionalidad definida como una relación entre las preferencias y el resultado social. Esta teoría se ampliará más, y en el futuro también habrá de observar la capacidad del sistema social o del mecanismo de decisión colectiva para alienar las preferencias individuales junto con la noción amplia de racionalidad individual.

Donald Davidson, en la época actual, retoma esta Teoría estricta, postulando que la acción racional es aquella relacionada con las creencias y los deseos de un sujeto (a los que se refiere

---

<sup>58</sup> Casullo, Nicolás, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)" en Berman, Marshall, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 22.

colectivamente como sus razones). Por ello, las razones son para la acción y son efectivamente la causa de la acción. De esta forma, la conducta racional puede ser caracterizada como optimizante solamente con respecto a creencias dadas acerca del mundo, pero los principios de racionalidad que regulan la adquisición de creencias no pueden ser explicados en términos de optimización, pues la historia de la ciencia muestra que se puede llegar a ser racional y estar en un error y en cambio, irracional y estar en lo cierto, "...Hemos perdido la capacidad de maravillarnos ante lo asombroso de los cambios que se han dado dentro de nuestra mente, porque no lo percibimos; no tenemos un punto de referencia".<sup>59</sup>

Así pues, en la Postmodernidad se distinguen tres formas de crítica de la razón y del sujeto que juegan un papel importante, pero cuya diferenciación es condición necesaria para una clarificación de lo que podríamos llamar forma moderna y postmoderna de conocimiento: 1) la crítica psicológica desenmascaradora del sujeto; 2) la crítica filosófico-psicológico-sociológica de la razón instrumental o de la razón que opera en términos de lógica de la identificación y de su sujeto; y 3) la crítica, efectuada en términos de filosofía del lenguaje, de la razón auto transparente y de su sujeto fundador de sentido.

Y así, una vez desaparecida la idea de una racionalidad central de la historia en la Postmodernidad, el mundo de la comunicación generalizada estalla como una multiplicidad de racionalidades locales —minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas—, que toman la palabra y dejan de ser finalmente acalladas y reprimidas por la idea de que sólo existe una forma de humanidad verdadera digna de realizarse, con menoscabo de todas las peculiaridades, individualidades limitadas, efímeras y contingentes.

...La racionalidad comunicativa no es la liquidación de las diferencias, de las diversas dimensiones de la razón, ni de sus respectivas autonomías [...] Se afirma, sin embargo, la mutua permeabilidad de los discursos: la superación de la razón en una interacción y juego de racionalidades plurales. Incluso se apunta a la utopía ilustrada de una razón que sirva para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida cotidiana [...] Si hay respeto para los diversos tipos de racionalidad también lo hay para las diversas formas de vida...<sup>60</sup>

De aquí que en estos tiempos, como nunca antes, se dé una creciente falta de fe en la razón como instrumento privilegiado y unívoco desde el cual enjuiciar el presente y el futuro, en los que la carencia de credibilidad en los grandes relatos legitimadores que daban sentido al presente y al futuro llegan a su fin en todos los campos del conocimiento. Faltando un relato único que guíe, se vive en una situación desbrujulada, no se tienen esas verdades a las cuales aferrarse, por lo que reinan incertidumbre, escepticismo, diseminación, situaciones derivantes, discontinuidad y fragmentación.

---

<sup>59</sup> Homs, Ricardo, *Op. cit.*, pág. 21.

Pero sería un error considerar la aspiración a la racionalidad, el deseo de verdad y de redención sólo negativamente, pues también surgen teorías que pretenden crear al ser humano perfecto, al “superhombre” del que habla Nietzsche, a fines del siglo pasado. Se pretende conformar una humanidad que aspire a la perfección de la madurez intelectual y afectiva, libre de ataduras, prejuicios y compromisos que coarten su libertad.

Leopardi, por su parte manifiesta que existe una razón pura que es en sí fuente de locura. Habla contra la razón “igualadora” que transforma las cosas “casi en una forma” para no hablar de Baudelaire o de otros autores que en cambio han puesto el acento fuertemente sobre esta “diversidad”. Sobre si la Postmodernidad puede definir una “nueva racionalidad” manifiesta que el adjetivo “nueva” en realidad no modifica la naturaleza de los significados que se encierran en ella. Pues el movimiento contra la razón totalizante y su sujeto es a la vez un movimiento contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y sentido.

De esta forma, la sociedad postmoderna sería ya una realidad histórica-ahistórica consumada. La ruptura de la razón totalizante aparece ahora como un adiós a las grandes narraciones (la de la emancipación de la humanidad o la del devenir de la idea) y al fundamentalismo de las grandes legitimaciones, y por otra parte, como un rechazo de las formas futuristas del pensamiento totalizante, complementarias de las anteriores: de las utopías de la unidad, de la reconciliación o de la armonía universal.

...los movimientos posmodernos: un movimiento errático, nómada, a la búsqueda inalcanzable de su identidad, un movimiento sólo fundado en el desorden [...] hace inviables los macrodiscursos sociales, impotentes para ordenar explicar y/o dar coherencia a los movimientos sociales micronizados, atomizados y poco menos rendidos al azar.<sup>61</sup>

Así, en la actualidad y desde el momento de la Postmodernidad, cuando se habla de crisis de la razón se piensa en la razón globalizante que quería ofrecer una imagen “fuertemente” definitiva del universo sobre el cual se aplicaba (dado que o supuesto que así fuera). La metafísica del desorden existencial, el caos del tiempo esquizofrénico compacto, sin espacio alguno para la retirada o para la distancia, la abolición del aburrimiento (a la vez que de cualquier distinción segura entre placer y dolor), el presente perpetuo de lo postmoderno, su cumplimiento caricaturesco de la vieja idea de la vida humana como pura actividad incesante: todo esto sería mejor no llamarlo irracional, sino más bien una racionalidad diferente.

---

<sup>60</sup> Ferraris, Maurizio, “Lo posmoderno y la deconstrucción de lo moderno” en Rappe, Silvia y Martha Rivero, *Op. cit.*, pág. 36.

Y es aquí donde es necesario detenerse para hablar de estas nuevas racionalidades que se manifiestan sobre todo en el arte y que en el cine encontrarán un medio de expresión, todas ellas subjetivas u objetivas, tienen unos supuestos de partida distintos del racionalismo, ninguna acepta los métodos de conocimiento ni los axiomas del pensamiento racional. Esto no quiere decir que sean incoherentes, absurdas e inútiles; por el contrario, pueden ser tan estructuradas, eficaces y consistentes como el racionalismo, pero son sencillamente otros métodos de conocimiento, otras formas distintas de racionalismo.

Estas nuevas formas racionales se parecen en una cosa: no buscan la verdad, sino una experiencia psicológica; no pretenden concatenar argumentos para deducir otros argumentos, sino que buscan un estado de ánimo, una fusión del concepto mental con el estado físico del cuerpo que lleve a un estado psicossomático nuevo. Este estado al que propenden las nuevas racionalidades se puede connotar por las palabras energía, vitalidad, placer, gozo, serenidad. El objetivo de estas racionalidades se evidencia por experiencias. Son “irracionalismos” basados en las grandes tradiciones filosóficas no socráticas. Su reivindicación se debe al fracaso de la filosofía racionalista para dar un propósito a la sociedad y unos valores que subordinen los medios tecnológicos a los fines humanos, lo cual ha llevado a la búsqueda de otros medios de utilización de la mente distintos del racionalismo.

... las filosofías individualistas como las orientales y las psicodélicas coinciden en negar al racionalismo el monopolio de las formas de conocimiento que le ha otorgado la cultura burguesa. Sin rechazar el racionalismo en sus aplicaciones a la ciencia y la tecnología, ni negar su utilidad como uso sistemático de la mente, las corrientes irracionales se rebelan contra el dogma de considerar el modo racional como la única forma correcta y válida de usar el cerebro.<sup>62</sup>

Y también en estas nuevas racionalidades, cabe mencionar un concepto básico que en la cinematografía postmoderna hace su aparición: la imaginación, facultad que el racionalismo margina, pues así como el racionalismo es la capacidad de concatenar y relacionar conceptos, la imaginación es la capacidad de inventarlos, de crear imágenes. Es una virtud vital para el proceso mental, ya que inventa lo que aún no existe, sacándolo del limbo de las posibilidades y convirtiéndolo en un proyecto de realización que en algunos casos llega a materializarse en la práctica.

Sin embargo, no se sabe como es el proceso de creación imaginativa. Se cree que la imaginación procede por analogías, que es la filosofía poética por excelencia, cuyos lenguajes son los símbolos y las metáforas. Los símbolos que, según Jung desencadenan una descarga de energía psíquica son el alfabeto

---

<sup>61</sup> Cereceda, Miguel, “La falsa superación de la Modernidad” en Tono Martínez Jose, *et. al.*, *La polémica de la posmodernidad*, Edit. Libertarias, Madrid, 1986, pág. 230.

<sup>62</sup> Racionero, Luis, *Op. cit.*, pág. 18.

de la imaginación; la metáfora es el isomorfismo o molde estructural que ordena esa energía desatada por el símbolo y construye frases coherentes con el alfabeto de la imaginación. No obstante, es más fácil pensar racionalmente que imaginar, porque razonar es repetir, mientras que imaginar es crear. En un mundo que es cambio, sólo se sienten a gusto los que crean: los que repiten sienten vértigo ante el cambio

Asimismo, hoy todavía muchas personas declaran que el único conocimiento válido es el racional, porque las otras formas son irracionales y liquidan el asunto, como si lo irracional fuera ilegal. Intuición, emoción, imaginación, subconsciente y supraracional están fuera de la ley para el racionalista. Incluso algunos científicos modernos parecen creer en el Dogma de la Inmaculada Percepción que consiste en imponer el racionalismo como único método válido de conocimiento.

Por otra parte, se puede afirmar que el fin de la razón no implica que a partir de ese momento la gente deje de razonar o de separar lo beneficioso de lo perjudicial. El fin del sujeto no señala la muerte de la persona, ni siquiera de su espacio interno creado por sí mismo. El fin del arte no impide que alguien escriba poemas o componga música, ni el fin de la filosofía impide especular en un estilo metafísico. Así, un relato puede ser entendido desde el fin, lo que tiene a la vez una versión radical y una liberal y el cine será su mejor expresión.

...el fin de la historia no excluye la posibilidad de que puedan suceder después cosas de importancia política o social. El tono apocalíptico, alto y a veces estridente compensa por la pérdida de las concepciones apocalípticas. Aún se tiene prisa; hay que cerrar, firmar, sellar, romper el sello. En un mundo contingente, el fin del significado.<sup>63</sup>

Asimismo, la expansión de las técnicas de representación audiovisual vinculadas al cine han desbordado el ámbito histórico rompiendo algunos de los preceptos de la racionalidad, pues hoy la representación visual no sólo invade el universo de lo cotidiano sino que constituye cada vez más intensamente un ámbito privilegiado de relación del sujeto con el mundo, pues se vive en un universo en el que las representaciones invaden casi todos los resquicios de la experiencia perceptiva. Y es con esta multiplicación de las imágenes del mundo que se pierde el “sentido de la realidad”.

De hecho, en la actualidad se conforma una nueva y postmoderna racionalidad que incluye un abanico de aproximaciones más como reconstrucción, interpretación subjetiva y construcción simbólica de la realidad, que como la suma de los resultados de métodos cuantitativos, estructurales o funcionales. Esta nueva racionalidad sirve para buscar textos perturbadores, plantear preguntas sobre su significado e inventar narraciones como alternativas a la historia racional, y es aquí donde podemos mencionar

nuestro corpus de análisis fílmico que reúne todas las características de esta racionalidad en distintas vertientes: el primero de los filmes *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994) presenta una nueva racionalidad que se manifiesta a través de los medios masivos de comunicación, quienes enaltecen la violencia por la violencia; *El libro de cabecera* (Peter Greenaway, 1996), el segundo de ellos, que manifiesta una racionalidad que combina narrativas alternadas a través de diferentes tecnologías aplicadas a la cinematografía como el video y el color; y *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003) cinta en donde se hace presente la dispersión de imágenes racionales a través de la fragmentación y de metanarrativas.

Pero ¿qué hacen estos filmes postmodernos con la racionalidad? Explican el presente con conciencia de su labor; exponen qué significa estar y hacer una racionalidad cinematográfica y la narran desde una multiplicidad de puntos de vista; se apartan de la narrativa tradicional, con su clásico principio, núcleo y fin, o siguiendo a Lean-Luc Godard afirman que no es necesario que esas tres partes aparezcan en ese orden (e incluso que ni siquiera aparezcan las tres); renuncian a un desarrollo normal de la historia, o narran historias pero rehúsan tomarse en serio la narración; abordan las diferentes historias mediante el humor, la parodia, el collage, la esquizofrenia, el absurdo, la insensatez y otras actitudes “irreverentes”; mezclan elementos contradictorios —pasado y presente, ficción y documental— y usan el anacronismo creativo; aceptan, e incluso se jactan de su parcialidad, partidismo y retórica; rechazan evaluar los múltiples significados de una manera totalizadora; por el contrario, prefieren un sentido abierto y parcial; alteran e inventan personajes y hechos; utilizan un conocimiento fragmentario o poético; y nunca olvidan que el presente es el lugar en el que se representa y conoce el pasado, y donde al mismo tiempo nace un futuro posible.

El primer filme, *Asesinos por naturaleza* (Stone, 1994) es una cinta postmoderna que se caracteriza por una racionalidad distinta, nueva, escandalosa, irreverente y reveladora de una realidad naciente: la irracionalidad de la violencia. La cinta comienza en un restaurante aislado, donde una mesera poco agradable sirve de almorzar a toda clase de gente que circula por la carretera. Una joven pareja entra, él come mientras ella realiza un seductor baile frente a la rocola. Un grupo de tipos entra, tratan de seducirla, repentinamente la pareja entra en acción matando a todos los presentes en el restaurante, a todos menos a uno, para que sea testigo de la carnicería que ahí se lleva a cabo.

Stone dice: conozca a Mickey (Woody Harrelson) y Mallory (Juliette Lewis) Knox: son jóvenes, están enamorados y matan a la gente. Son productos sin cerebro de un abuso paternal, ella, y de brutalidad, él. Poco después de conocerse, cuando él entrega la carne al padre de Mal (Rodney

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*, pág. 37.

Dangerfield) es enviado a prisión, pero logra salir, y sellan su amor con pasión y muerte, electrocutan al padre de Mallory en la pecera y rostizan a su madre en su cama.

Los jóvenes asesinos toman las carreteras, llevan a cabo una improvisada ceremonia matrimonial en un puente y aterrorizan a todos los viajeros de esas carreteras de dos carriles. Matan policías, meseras, dueños de tiendas, choferes, y gente desconocida que, como ellos mismos dicen, “Estaban en el lugar erróneo, en el momento erróneo”. No importa el lugar y hora de la carnicería, ellos siempre dejan a un solo testigo, traumatado por supuesto, que le dice a la policía “Mickey y Mallory estuvieron aquí”.

Se convierten en celebridades, muy criticados por los medios, adorados por los jóvenes, cazados por el policía “especialista en locos” Jack Scagnetti (Tom Sizemore) y explotados por el periodista de televisión Wayne Gale (Robert Downey Jr.), conductor del amarillista “Maniacos Americanos”. Son capturados después de entrar a una farmacia a buscar suero para veneno de víbora. Tiempo después, Gale negocia una entrevista con Mickey, justo antes de que él y Mallory sean trasladados a otra prisión, en una transmisión especial justo después del Súper Tazón. Durante la entrevista surge un motín dentro de la cárcel, Mickey rescata a Mallory, escapan con Gale, después, claro está, de matar a varios en su intento. Wayne Gale prueba el sabor del asesinato, descubre a su propio asesino por naturaleza. Sin embargo, cuando logran escapar, Gale los sigue para transmitir todo por televisión; al final, ellos no lo piensan, lo matan y escapan.

Es así que en este filme se muestra una violencia que ha alcanzado proporciones alarmantes que raya en lo absurdo y lo irracional con una pareja de jóvenes trastornados que asesinan masivamente durante su viaje a través de los Estados Unidos trabajado con imágenes en donde se mezclan géneros como el cómic y medios como la televisión, al estilo MTV, con una trama acerca de la naturaleza del crimen y el asesinato, donde los medios muestran a los criminales como una celebridad, temática ya visualizada en sus antecesoras *Bony and Clyde* (Arthur Penn, 1967) y *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

Es así que conocemos a una pareja de jóvenes que recorre las carreteras cometiendo una serie de asesinatos a su paso y que capturados por la policía son confinados a la penitenciaría considerándolos incivilizados. En tanto, la televisión los convierte en famosos personajes mediáticos. Aquí cabría preguntarse ¿qué entendemos hoy por incivilizado? Si hacemos historia observaremos que durante el Antiguo Régimen (XI al XVII) los sujetos convivían con la violencia y la indisciplina. Llamativamente para nuestra capacidad de comprensión actual, estos hechos, los altercados callejeros y las disputas entre los individuos, en nada afectaban a la continuidad de ese sistema, y sólo en ciertas esferas de la vida social o política debían guardarse las formas.

La civilización moderna se caracteriza en cambio por la moderación. En ella se educará a los sujetos desde pequeños en el control, la represión de sus impulsos y de sus pasiones. Las coacciones sociales externas irán convirtiéndose paulatinamente en internas, la violencia física se retirará de la vida social cotidiana, y se educará a los sujetos en la importancia de la reflexión sobre sus acciones y sus consecuencias, creando la necesidad de dominar toda aparición de emociones espontáneas. Será entonces con la inclusión de la noción de cálculo y a partir de la contención, que se interiorizarán los tabúes sociales como si fueran autocoacciones. En la Modernidad, todo esto es posible porque el monopolio de la violencia física es transferido al Estado, ya nadie podrá procurarse el placer de la agresión corporal, y la violencia sólo podrá resurgir en las instancias legitimadas por el mismo, para este fin.

En el Estado moderno la violencia se incorpora a la ley, haciendo de ésta el único ámbito de aplicación legítima de la misma. Nuestra interrogante inicial sobre lo “incivilizado”, nos transporta directamente a la historia sobre el apasionado encuentro entre Mickey y Mallory. La desmesura que lo caracteriza se hace explícita en la intensidad del acercamiento amoroso, las explosiones de odio, la agresividad, la ira, el miedo, la culpa y los pasajes repentinos de un estado de ánimo a otro que sufren sus personajes; proporcionándonos, todo esto, la imagen de dos sujetos “incivilizados”. Walter Benjamin en su texto *Para una crítica de la violencia*, nos introduce a la dificultad que genera hacer una distinción entre violencia legítima e ilegítima. Plantea cómo la tendencia actual es frustrar fines naturales personales, en todos los casos en que satisfacerlos implique violencia. Cada vez que esta tendencia surja, el orden legal establecerá fines de derecho que podrán ser consumados usando la violencia legal. Un ejemplo ilustrativo de esto será la captura y encierro de Mickey y Mallory por sus crímenes.

El derecho considera que la violencia en manos de personas individuales constituye un peligro para el orden legal. Benjamin se pregunta entonces por la fascinación que ejerce “el gran criminal”, que por más repugnantes que hayan sido sus crímenes, suscita la secreta admiración del pueblo, no por sus actos sino por la voluntad de violencia que éstos expresan. Es así que en el filme observamos toda una serie de sucesos donde los personajes después de dedicarse a la matanza indiscriminada de personas, producen, increíblemente, la admiración de las mismas. La película lo relaciona con la intromisión de los *mass media*, con el programa *Maniáticos americanos*, el cual comercia con la fascinación que estos sujetos provocan. Benjamin se interroga por la fascinación que produce “el gran criminal” y acota: “... es esa misma violencia que el derecho intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud, en contra del derecho”.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Benjamin, Walter, “Para una crítica de la violencia y otros ensayos” en *Iluminaciones IV*, Edit. Taurus, España, 1998, pág. 123.

Esto amplía la interpretación de que la fascinación de las personas por la violencia es sólo un producto mediático de banalización de la misma. “Lo que el Estado teme en la violencia de los otros que no son él, no es tanto los fines que persigue, sino el hecho de que pueda perseguir fines...”<sup>65</sup> nos aclara Eduardo Gruner. Podemos suponer que esta adhesión de las masas no es sólo un producto mediático sino también el reconocimiento de que el uso de la violencia no es competencia exclusiva del poder. “La estabilización del Estado y de sus leyes requiere del olvido por parte del súbdito-ciudadano de que fue él, el que originariamente ejerció su autonomía de poder para fundar el Estado que ahora lo domina”.<sup>66</sup>

El Estado teme este tipo de violencia por su potencia como fundadora de derecho, pues toda violencia que no sea aplicada por sus instancias, pone en peligro al derecho mismo en función de esta potencia instituyente que existe en ella. De esta manera, el filme pone en evidencia, que aquello que ha quedado oculto es la violencia constitutiva de lo político y el Estado, pues este último es el lugar de concentración de la violencia, pero requiere del consenso.

Sin embargo, el filme se conforma con mostrar la faceta violenta de dos sujetos; es en la contraposición de lo indiscriminado del accionar individual (de Mickey y Mallory) con relación a la violencia justificada de las instituciones del Estado, en donde encuentra su riqueza. Por esto se ocupa de mostrar las fallas de todas las instituciones: familia, sistema carcelario, policía, políticos, medios masivos de comunicación, etc. Todas ellas aparecen como absolutamente abusivas y violentas. Estos espacios de ejercicio de la violencia son expuestos en lo más descarnado de sus fallas, que como bien sabemos, están destinadas a modelar el comportamiento “civilizado” y “racional” de los sujetos. Este filme juega con los extremos, por ende es difícil hacerse preguntas por el fundamento violento de la ley y el monopolio de la violencia por parte del Estado ante la imagen de dos sujetos que matan por placer, ya visto en cintas como *Only Live Once* (Fritz Lang, 1937).

...parece que la violencia puede reciclarse de manera permanente: adoptando diversas formas que permiten convivir más o menos bien con ella, no para de mutar, de cambiar de piel y de rostro [...] Decir que las imágenes son violentas es una constatación irrefutable, pero no todas las imágenes violentas son iguales: no tienen ni el mismo estatuto ni la misma ambición. Están las que son aplastantes, las que duplican la violencia al mostrarla y las que intentan reciclarla, convertirla, es decir, frenarla. Enojarse por la violencia de las imágenes no deja de ser una simple invocación si uno no se pregunta cuáles son las que, estéticamente, logran transformar la violencia que muestran...<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Gruner, Eduardo, *Las formas de la espada. Miserias de la política de la violencia*, Edit. Amtar, Chile, 1997, pág. 56.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, pág. 123.

<sup>67</sup> Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1998, pág. 114.

Pero si dejáramos el análisis simplemente a la locura o a la irracionalidad de dos individuos en la llamada Postmodernidad, no atinaríamos a interrogarnos ni por la responsabilidad del Estado y la sociedad en estos hechos, ni por esta clara demarcación que se hace de quiénes son los “incivilizados”, los “indisciplinados”, los “violentos”, como si esto se debiera a algo innato en el individuo, evitando toda interrogante por las diversas fuerzas (históricas, sociales, políticas, económicas, individuales, etc.) que generan las causas, para hacer recaer todo el peso, en los efectos, y por ende en el “ser” del individuo que comete un acto antijurídico en una narrativa muy particular.

Quizá es por esto que la cinta afirma ya desde su título, el papel de la naturaleza en el destino de una persona. Pero esta “naturaleza” no se inscribirá sólo a partir de algo genético (como una malformación propia del individuo), sino que esta “malformación” será del orden de la transmisión generacional o histórica. Algo así como que las personas son rehenes de su historia, la cual predetermina su futuro de manera irrevocable. Mickey dice: “nací de la violencia, estaba en mi sangre. Mi padre la tenía y su padre también. Es mi destino”.<sup>68</sup> En la escena del periodista entrevistando a Mickey en vivo desde la cárcel aparece la idea de que: a ser asesino no se aprende, se nace. Es una vocación. ¿Puede existir un mandato “natural” en el destino de una persona? La idea de naturalización sirve para poner en práctica las fuerzas más restrictivas. Los argumentos naturalistas ayudan a la idea de que algo fallido es inherente al individuo y en función de esto se actúa directamente sobre él, todo emanado del pensamiento postmoderno perteneciente a esta nueva racionalidad.

Es interesante hacer alusión aquí a los comentarios de Estanislao Antelo en relación a la indisciplina y violencia cuando analiza que la novedad está dada en la intervención que juzga, ya no por lo que alguien hace sino por lo que alguien es —hay que acotar que esta idea también forma parte importante de la racionalidad postmoderna—. Este “es” o “ser” nos transporta nuevamente a los argumentos naturalistas (determinismo de Zola), hay algo en su ser que es en él algo más que él mismo, que lo gobierna y con lo que se debe acabar. El sujeto debe ser purgado de algún mal irracional que lo gobierna, y alguien idóneo se ocupará de ello. No será juzgado por sus actos sino por su “ser”. La ironía del filme juega con los supuestos científicos, al mismo tiempo que con las ideas del sentido común y los pensamientos más progresistas, Mickey y Mallory, son ¿Vocacionalmente malos? ¿Naturalmente malos? ¿Hereditariamente malos? ¿Socialmente malos? ¿Lógicamente malos? hasta llegar a que comparativamente con otros personajes de la película ni siquiera son malos.

Aquí cabría analizar también ¿qué se entiende exactamente por agresión y/o conducta agresiva en la Postmodernidad donde todos los “límites” son trasgredidos? Se puede decir que existe agresividad cuando provocamos daño a una persona u objeto. Este daño puede ser físico o psíquico. Es muy fácil

---

<sup>68</sup> Diálogo de la película *Asesinos por naturaleza*.

agrupar gran número de acciones humanas bajo la rúbrica de agresión, pero lo cierto es que para estudiar y comprender este tipo de conducta humana lo que hace falta es justo lo opuesto: intentar separar los diferentes hilos que constituyen esa conducta que denominamos agresiva. En su libro *La anatomía de la destructividad humana*, Erich Fromm contempla dos tipos de agresión: describe uno como biológicamente adaptativo y al servicio de la vida; un tipo de agresión, según él, filogenéticamente programado y, común tanto a los animales como a los hombres. Ejemplo de ello, de acuerdo con Fromm, es el impulso a atacar o a huir cuando se encuentran amenazados intereses vitales. El otro tipo, la agresión maligna, como son la destructividad y la crueldad, no es biológicamente adaptativa y brota de las condiciones de la existencia humana.

La popularidad de los escritos de quienes afirman que el hombre es instintivamente agresivo, por herencia de sus ancestros prehistóricos y animales, proviene del deseo de explicar la “bestialidad” humana y la capacidad de relacionarla con nosotros mismos y con la conducta de los demás. Difícilmente podría haber una razón mejor para buscar explicación semejante. Incluso la guerra es lo primero que viene a la mente cuando se piensa en la violencia. Como horror institucionalizado, racionalizado y sancionado, la guerra es la forma final de la violencia a gran escala, pues incluso en tiempos de paz oficial, la violencia rodea.

De aquí que, hacer referencia al ataque a seres humanos por sus propios congéneres no es nada nuevo, pues testimonios de violencia entre personas los hay tan antiguos como el hombre mismo, e incluso uno de los actos iniciales de una de las mitologías mayores es el asesinato de un hermano. Era tras era, siglo tras siglo, hasta la actual versión del periódico de esta mañana, la realización humana se ha visto casi siempre acompañada por la violencia humana. Entonces ¿para qué tomarse el trabajo de preguntar, cómo se ha sobrevivido hasta ahora? Se ha recorrido una larga distancia como especie y en la Postmodernidad la pregunta racional sería: ¿por qué no seguir sencillamente como hasta ahora, viviendo la vida y protegiéndose cada cual como mejor pueda? La racionalidad postmoderna manifiesta dos posturas: la primera es dar una explicación a la violencia porque una de las cualidades de los seres humanos en general es su ansia de comprender llámese curiosidad, mente inquisitiva, sed de conocimiento o lo que fuere, comparable sólo con su voluntad de hacer un esfuerzo notable con ese fin, aún cuando en ese momento no sea clara su futura utilidad práctica, pues hay que recordar que sólo se vive el aquí y el ahora.

Y la otra razón para intentar comprender la agresividad es que ha llegado el momento de hacerlo. Tras 5 ó 6 millones de años de existencia humana sobre este planeta, la violencia de los hombres amenaza con conducir a la extinción. Hasta ahora el ser humano se ha equilibrado bastante bien como especie, y de hecho no ha dejado de crecer y desarrollarse. Pero hoy, al trabajar la racionalidad, también

se han creado modos de borrar al hombre por el hombre con una velocidad y un rigor antes desconocidos.

Por ello y regresando al tema de la Postmodernidad en el cine se puede decir que en *Asesinos por naturaleza* se plantean dos ejes temáticos centrales: Uno es el de la violencia, encarnada en una joven pareja de asesinos seriales. El otro, el de la manipulación que los medios de comunicación hacen de esa violencia. En un tercer plano, están los cuestionamientos al Estado y su violencia institucionalizada (a través de las figuras del policía investigador y del director de la penitenciaría) y el retrato de una sociedad que, incomprensiblemente (quizás aquí cabría decir irracionalmente), adhiere la carrera criminal de los protagonistas como si se tratara de dos inofensivas estrellas rebeldes del rock.

Ahora bien, si el filme se propone como disparador para reflexionar y eventualmente condenar la violencia (al menos así lo expresó Stone en varias de las entrevistas que le hicieron) es indudable que narrativamente el seguimiento delictivo de la pareja está concebido bajo un guiño de complicidad. Hay una suerte de justificación en asesinatos como el de los padres abusadores de Mallory o el del vaquero libidinoso. Y hay, también, una pretendida explicación psicologista que de algún modo “justifica” la violencia de Mickey en los *flashbacks* que se hacen de su infancia (maltratado y golpeado por el padre). En este sentido, *Asesinos por naturaleza* resulta un buen ejercicio para estudiar las variantes, alcances e implicaciones del punto de vista y de cómo opera el proceso de identificación espectador-personaje en casos extremos como éste en el que los personajes son asesinos.

Desde otra perspectiva, se debe considerar que es justamente la ambigüedad de la propuesta (a mitad del camino entre la denuncia y la simpatía con los personajes) lo que da riqueza a este filme que, por cierto, fue y sigue siendo polémico. La arremetida contra las instituciones de control y en especial contra los medios de comunicación es, en cambio, contundente. Tanto el director de la prisión como el investigador del caso son caricaturizados (a través del maquillaje, el vestuario, la gestualidad que utilizan y los encuadres de la cámara) en clave expresionista. Aún con fuertes variantes, ambos tienen un perfil lúgubre, morboso, sádico. Son personajes que no evolucionan a lo largo del relato, no tienen un desarrollo psicológico. Son personajes planos.

A diferencia de ellos, el conductor del *reality show* televisivo recorre a pura adrenalina el trayecto que va desde la avidez por *rating* a la avidez por sangre. Él mismo se transforma en asesino a imagen y semejanza de Mickey y Mallory. Pero, sin la justificación psicológica de aquéllos, cabe preguntarnos ¿cómo se explica su súbita conversión a la violencia? Según Stone la clave está en la televisión: “muchas de las cosas que antes pertenecían al ámbito privado ahora se exponen públicamente [...] Todo vale siempre que sea en función de la audiencia. El personaje que interpreta Robert Downey

Jr. es un hipócrita. Cuando él afirma que es inocente, la realidad no es tan simple; él tiene una visión muy superficial de las cosas”.<sup>69</sup>

Asimismo, la riqueza del montaje filmico abarca la más variada, caótica e impactante sucesión de representaciones. La pantalla muestra diversos escenarios montados en una misma imagen. Por ejemplo: en una habitación se desarrolla una escena, al mismo tiempo una televisión está encendida, y la ventana del cuarto, es el collage de los retazos de la historia de la humanidad y de estos personajes en particular. Es a partir de este montaje que podemos interrogarnos por la trivialización massmediática a la que anteriormente hacíamos referencia, por esta sucesión de imágenes que muestran el sufrimiento y la violencia a la que es sometida toda la humanidad.

...La tesis es brutal, perturbadora: significa que devora con los ojos y los oídos una violencia extrema y salvaje para desembarazarse mejor de ella, en el sentido de que uno quiere evitarla corporalmente. Cuanto más se mira, más se vuelve uno insensible, más se protege uno. Ésta podría ser una solución, la mejor manera de salirse de la violencia ¿Por qué lamentarse? Bastaría con liberar la máxima violencia posible sobre las pantallas, dejar a los niños jugar con videos que muestren crudamente el horror. En el fondo, las imágenes más terribles tendrían una virtud catártica...<sup>70</sup>

Se suceden imágenes sin texto, que pueden ser observadas o no, esto pareciera no tener importancia. Escenas del holocausto, se mezclan con los rostros de los padres de Mallory y Mickey y a su vez con los de sus víctimas. Son sorprendentes también los efectos de humor que generan los cambios de color, la inserción del comic, el uso del blanco y negro y los *flashback*.

La cuestión de la violencia de las imágenes se confunde con el mal violento que afecta a las sociedades contemporáneas. Y con razón: la historia del siglo XX está vinculada con la historia del cine, con los filmes en los que se ha puesto en escena [...] Para vencer a la violencia hay que batirse con ella, mostrarse el más fuerte. Cuanto más se quiere terminar con ella, más exacerbación hay, más precipitación y no queda otra salida que disolverse para parar los golpes y los ataques...<sup>71</sup>

El paso del tiempo juega sus cartas parodiando la vida moderna con viejas canciones y programas de televisión pasados de moda. La familia de Mallory es presentada al modo del programa *Yo amo a Lucy*, Mallory canta estando en prisión “nacé mala por naturaleza” y por momentos se escucha la música de *La vida en rosa*, mostrando la cara irónica y poco creíble de esta sociedad civilizada. “Una banalidad de almas bellas y de buenas conciencias, pero de mala fe: desconoce que en nuestra sociedad

---

<sup>69</sup> Oliver Stone, Entrevista realizada por Esteve Riambau, *Dirigido por...*, No. 228, octubre de 1994.

<sup>70</sup> Mongin, Olivier, *Op. cit.*, pág. 130.

<sup>71</sup> *Ibidem.*, pág. 72.

no hay bien que de mal no venga. Que no hay documento de civilización que no sea, simultáneamente, un documento de barbarie”.<sup>72</sup>

A cuatro años del estreno del filme, los medios de comunicación devolvieron a Stone críticas y acusaciones cuando una pareja de jóvenes estadounidenses confesó haberse inspirado en los protagonistas de *Asesinos por naturaleza* para asaltar y dar muerte a un comerciante. En la Mostra de Venecia de 1994, *Asesinos por naturaleza* compitió en la categoría “Mejor film” con el macedonio *Antes de la lluvia* (Before the Rain) de Milcho Manchevski. Aunque con una óptica diametralmente opuesta, ambos filmes coinciden, sin embargo, en un punto: cuestionar acerca de la responsabilidad que cabe a los medios de comunicación en su afán por dar cuenta de la realidad. (“He matado con mi cámara” se lamenta el fotógrafo de *Antes de la lluvia*, cuando un soldado mata a un prisionero solo para que él pueda fotografiarlo). Así, lo que en el film de Stone aparece como crítica en el otro es reflexión introspectiva. Finalmente, el León de Oro del festival fue para el film de Manchevski.

*Asesinos por naturaleza* ganó el premio especial del jurado del Festival Internacional de Venecia, 1994; el premio a la mejor actriz (Juliette Lewis) del Festival Internacional de Venecia, 1994, y la nominación para el Premio Globo de Oro en el Festival Internacional de Karlovy Vary, 1995.

Al hablar de las relaciones culturales de este filme con la realidad circundante se puede afirmar que la era de la ultraviolencia en el cine comercial estadounidense ha dado lugar a un subgénero de autorreferencia: filmes en los que el tema a desarrollar es la violencia tal y como aparece representada en las mismas películas. La violencia que se experimenta en la vida real, la que se transmite a través de la televisión y la que se presenta en el cine son hoy percibidas como acontecimientos de intensidad semejante, debido a que la capacidad de ser sensible a cada una de estas tres experiencias ha sido irremediablemente alterada por el dominio que los medios de comunicación ejercen sobre las sociedades contemporáneas.

Hoy en día se ataca tanto la agresividad de las imágenes como los argumentos de las películas en las que la violencia es el principal recurso. En ese contexto, las polémicas referidas a la violencia en el cine se confunden con las denuncias al reino de la imagen y de la videoesfera.<sup>73</sup>

Si se pregunta por ejemplo a una persona promedio cuál es la diferencia entre ser testigo de un asalto a mano armada, ver imágenes de una guerra en un noticiario o contemplar la representación de un estallido en una película de acción. Seguramente lo mirará con desprecio por la obviedad insultante de su pregunta —una afrenta al sentido común— y no se tomará la molestia de responder. Quizá en su

---

<sup>72</sup> Benjamin, Walter, *Op. cit.*, pág. 4.

conciencia las tres experiencias estén delimitadas, pero su capacidad de ser sensible a cada una de ellas de manera distinta ha sido irremediadamente alterada por el dominio que los medios de comunicación ejercen sobre las sociedades contemporáneas, ya adjetivadas como mediáticas. La violencia que se experimenta o ejerce en la vida real, la que se transmite a través de la televisión, y la que se representa en el cine, son hoy percibidas como acontecimientos de intensidad semejante.

La caza de culpables se ha convertido en uno de los debates más encarnizados de los últimos años entre sociólogos y estudiosos de los medios. Uno de los argumentos sostiene que la frecuente representación de la violencia en el cine repercute en la realidad. Este punto de la discusión está prácticamente agotado; las conclusiones son incómodas porque obligan a los debatientes a asumir el simplismo de su mecanismo asociativo: es claro que si un espectador tiene tendencias psicópatas, incluso *Bambi* (Walt Disney, 1942) le inspiraría a cometer una masacre. Otra conclusión, menos determinante y más atractiva, es la que respecta a la insensibilización del espectador. Este fenómeno obliga a invertir los términos: lo importante ya no es descubrir los efectos de los medios sobre la realidad, sino observar cómo esta realidad es representada a través de una pantalla.

Una distinción importante es la de los dos principales medios audiovisuales —la televisión y el cine— y los dos tipos de violencia que proyectan; en el cine, ésta es parte de una ficción (salvo en los casos en los cuales una película utilice imágenes de violencia real). En la televisión, exceptuando los programas de acción, la violencia representada corresponde al mundo real. Los noticiarios, y últimamente los *reality shows*, se han ocupado de concederle cierto formato a la brutalidad. El resultado es una homogeneización de los hechos violentos: en la pantalla de televisión, una guerra, un atentado terrorista, un asalto y un secuestro adquieren magnitudes similares.

Esto no sería tan grave si, por lo menos, esta magnitud correspondiera al nivel de catástrofe que al menos uno de ellos representa, pero un segmento televisivo precede a un segmento de eventos sociales, al pronóstico del clima, a una cápsula de política o a un comercial. El ensayo de Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, culpa a la televisión de atrofiar la capacidad humana de abstracción, esencial en el entendimiento. Así, dice Sartori, las imágenes violentas que pasan por el filtro de una pantalla televisiva están desprovistas —en la mente del espectador— de la noción de violencia que debiera acompañarlas. Si a esto se le añade la superficialización del formato televisivo, los efectos en su conciencia son nulos. Con la televisión como escuela de emociones, la sala de cine se convierte en el laboratorio en donde se verifican las hipótesis sobre el espectador insensibilizado. Si a la violencia real proyectada en la televisión se le despoja de toda connotación y se le da el tratamiento de espectáculo, las películas violentas pueden aspirar a proyectar la intensidad de una experiencia real.

---

<sup>73</sup> Mongin, Olivier, *Op. cit.*, pág. 25.

Al invertir el debate y convertirlo en cómo la violencia es reflejada en los medios, el recuento de su huella en el cine es imprescindible. Una película calificada de violenta lo es por su tono y no por su género (aunque el *thriller*, el cine negro, el *western*, el horror y el *gore* sean sus semilleros habituales). A partir de que *Naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, y *Perros de paja*, de Sam Peckinpah, inauguraron en 1971 la era de la “ultraviolencia” en el cine comercial estadounidense, películas como *Masacre en cadena* (Tobe Hooper, 1974), *El asesino del taladro* (Abel Ferrara, 1979), *Henry: retrato de un asesino serial* (John McNaughton, 1986) o *Crash* (David Cronenberg, 1996) se recuerdan por su dosis concentrada de violencia, de distinto tipo, y destacan entre cientos de otras imposibles de enumerar. El corpus es tan amplio que ha dado lugar a un subgénero de autorreferencia: cintas en las que el tema a desarrollar es la violencia tal y como aparece representada en las mismas películas, un género al que podríamos denominar de violencia por la violencia.

Sólo en la última década, cuatro cintas ya son cardinales de los distintos grados de efectividad con los que un director reflexiona sobre los medios y su banal puesta en escena de la brutalidad. El calificativo que merece cada una es indicativo de la congruencia entre aquello que plantea y el efecto final que produce: depende de su cumplimiento de una ética de la representación de la violencia. La primera en estrenarse es *Asesinos por naturaleza*, de Oliver Stone, en 1994. Es hasta el momento la más publicitada y a la que, sin justicia, se le otorga el crédito de ser el diagnóstico más preciso. La parodia de Stone contiene una contradicción difícilmente perdonable: a la vez que el discurso moralista del director se filtra durante toda la película (el asesino llama “Dr. Frankenstein” al periodista, después lo mata), la cinta es todo un despliegue audiovisual. Filmada en color, blanco y negro; en 35 mm y en Súper 8; combinando animación, parodia de programas de televisión y extractos de noticiarios; musicalizada de principio a fin y con la cámara puesta desde todos los puntos de vista imaginables y posibles, *Asesinos por naturaleza* es una película que se regodea en su cualidad cinematográfica: cualquier tema que en ella se planteara perdería de inmediato su nexo con la realidad: al ser el tema la violencia, el resultado es una glamorización irreconciliable con el discurso del director.

Por ello, el caso de *Asesinos por naturaleza* es paradigmático del tratamiento que se le da a la agresión extrema en cintas contemporáneas, agrupadas todas bajo el fenómeno Tarantino, cineasta encumbrado cuya filmografía se compone de historias vertiginosas en las cuales el humor y la brutalidad comparten el mismo valor, lo que deriva en una alarmante trivialización de los hechos (la diferencia con Stone es que Tarantino no predica sobre el tema en sus películas). Cuando Gale, el periodista de *Asesinos por naturaleza*, le dice a su productora que “la repetición funciona”, enuncia con precisión involuntaria el principio por el cual la violencia en el cine ha perdido todo efecto: la repetición incesante de muertes, accidentes y golpizas ha resultado en la pérdida de su valor. Si las observaciones

baudrillardianas sobre la proliferación y la autoreproducción al infinito apuntan a que las cosas funcionen con indiferencia hacia su propio contenido, el contenido aquí es la noción del acto violento.

Quizá la pérdida de este valor haya generado la necesidad de recuperarlo, y dado lugar a uno de los mitos más difundidos de la cinematografía clandestina contemporánea: la existencia de videos *snuff*, en los cuales una persona es torturada y asesinada frente a una cámara, muy al estilo de *Miedo punto com* (William Malone, 2002). Lo importante es que ocupan un sitio en la imaginaria colectiva como símbolo extremo de violencia filmada con fines de entretenimiento. Este es el tema de la película *Tesis* (1995), ópera prima del español Alejandro Amenábar, quien consigue entretejer el discurso reflexivo con una trama —la historia de una estudiante que realiza su tesis sobre medios audiovisuales y descubre una red de circulación *snuff*— que a manera de *thriller* logra no sólo capturar el interés del espectador sino hacerlo consciente de su naturaleza morbosa. La protagonista, quien en todo momento intenta observar el fenómeno desde una postura fría y objetiva, se revela incapaz de resistir la tentación de ver un espectáculo violento: el espectador hace de la protagonista su objeto de identificación y experimenta, a la par de ella, el vértigo irrefrenable por mirar lo repulsivo y lo insoportable.

Que el tema de *Tesis* sea la violencia extrema en el cine, la vuelve un juego de espejos que de no estar bien estructurado correría el riesgo de volver a la cinta un ejemplo del tema que condena: esto sucedería cuatro años más tarde con la película *8 mm* (1999) del director Joel Schumacher, maestro en crear atmósferas oscuras y abigarradas, y casi siempre nada más que eso. Primera cinta hollywoodense sobre el tema, *8 mm* reproduce el esquema narrativo de *Tesis*: un detective es contratado por una viuda para investigar el origen de una cinta *snuff*. Las posibilidades visuales que ofrece un gran presupuesto suelen estar en relación inversamente proporcional con las innovaciones temáticas. Así, *8 mm* es *Tesis* a todo lujo: no es necesario obviar en la contradicción que hace que la cinta pierda puntos de honestidad.

Con el explícito título de *El final de la violencia*, el cineasta alemán Wim Wenders estrenó en 1997 su versión personal sobre la relación de la violencia y los medios. En entrevistas, subrayó su intención de que la película se entendiera como una reflexión sobre la ética relacionada con la representación de la violencia en los medios, específicamente en el cine. El protagonista de la película encarna al productor frío de Hollywood, ya un estereotipo en las representaciones de la industria. Éste es secuestrado por dos hombres, pero escapa y oculta su identidad mientras observa cómo se desarrolla la vida de quienes lo rodearon alguna vez. Es así como Wenders plantea su visión sobre la violencia ficticia y la real, y describe cómo la irrupción de la segunda puede cambiar la perspectiva de quien al principio se beneficiaba de la primera. Un discurso aséptico y pedagógico (que cae en el trillado tema del hombre poderoso que se redime), y que no encuentra en *El final de la violencia* un apoyo formal. Wenders no toma riesgos ni involucra a su espectador: la confrontación, entonces, es improbable.

Quizá esto explique por qué el cineasta alemán, el mismo año que se estrenó su fallida teoría, no consiguió permanecer en la sala hasta el final de la proyección de *Juegos divertidos*, en el Festival de Cannes de 1997. Esta sí una película sin precedentes que le valió a su realizador, el austriaco Michael Haneke (1943), los calificativos de “cruel” y “sádico”. Haneke ha declarado que las películas de acción hollywoodenses vuelven a la violencia “consumible”, despojándola del miedo, del dolor y del sufrimiento: su propuesta es reincorporar estos elementos a lo que, en teoría, debería ser una cinta violenta, que signifique un riesgo emocional para el espectador, al aproximarle lo más posible a la experiencia real. Haneke parte de una casi total inversión del género: una premisa tan básica como “la víctima de un torturador padece hasta lo imposible para al final librarse de éste, quien a su vez recibe un castigo”, es violada al punto de obligar al espectador a exigir su derecho de estar viendo “sólo una película”, con todas las concesiones que esto le otorga. Lo que sucede en adelante es de una brutalidad inefable, aunque la tortura representada es psicológica y la violencia física ocurre fuera de cuadro, y es más intensa en tanto que sucede en la imaginación del espectador (lo mismo podría decirse del cine de Tarantino, pero en éste existe siempre un paliativo simultáneo a la acción violenta: música alegre, humor, agilidad narrativa).

Si Haneke es un cineasta cruel, su crueldad se cumple en los términos en los que alguna vez la definió Antonin Artaud a propósito de su teatro: una que requiere, necesariamente, “rigor, determinación absoluta e irreversible”. Una postura *ad hoc* con la definición artaudiana de crueldad verdadera: rigurosa, determinada e irreversible; sometida a la necesidad de una expresión unívoca, y en franco rechazo al comunicador ambiguo y complaciente —ése sí, y no la leyenda de un asesino influido por el cine—, el engendro más terrible de las sociedades mediáticas.

...la espiral de la violencia queda tal vez provisionalmente cerrada: primero, la sobrecarga del espectáculo de la violencia es una manera de alejarla, como si el rechazo o el temor que pueda tenerse le dieran lugar a una adoración salvaje que se traduce en una permanente traducción en imágenes [...] la violencia de la pantalla, lejos de ser una ficción, corresponde a un dispositivo de la violencia que no puede sino alimentar otros miedos y generar así una ilusión que consiste en creer que uno puede desembarazarse de la violencia devorando historias, que se finge creer que no nos concierne. Como si el mundo estuviera finalmente protegido contra el mal. Como si el mal sólo tuviera lugar en la pantalla.<sup>74</sup>

Finalmente con respecto a la crítica, en *Asesinos por naturaleza* se montan juicios de valor sobre elementos que, sólo tangencialmente, convocan lo estético, pues buena parte de la crítica negativa que provocó dicha película, tanto en la prensa no especializada como en la especializada, se desplegó a

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*, pág. 136.

propósito del focalizar la atención en las conexiones existente entre el trabajo técnico y la organización de los componentes que aquél involucra, por un lado, y los temas que el filme aborda, por el otro.

Sin embargo, fingir que uno se sustrae a la violencia con sólo rechazar sus imágenes, hacer como si las representaciones de la violencia no tuvieran que ver con la violencia efectiva de las sociedades, supone una renuncia oculta tras una pretensión moral. Se trate de representaciones de lo real por medio de imágenes, o simplemente de lo real. Entre las imágenes que capitalizan la violencia redoblando su intensidad y aquellas que intentan frenarla y detenerla, hay una diferencia: unas acumulan, las otras se esfuerzan por operar una conversión de la energía propagada. Empero, en ambos la violencia se convierte en una arista más de la irracionalidad; por lo que hay que seguir escrutando aquellas imágenes que permitan descubrir en qué momento se corre el riesgo de traspasar “el límite” que con el pretexto del “realismo” evitan aquello que permitiría no dar a la violencia el carácter de fatalidad inexorable: la realidad excede lo que el cine puede llegar a mostrar.

El segundo filme a analizar es *El libro de cabecera* (Peter Greenaway, 1996), que estructura una narración que vincula a la escritura y al cine, y cuya nueva racionalidad radica tanto en el ámbito de la forma como en el del contenido, principalmente a través de sus diálogos. Cuando era niña, Nagiko (Vivian Wu) recibía anualmente un regalo de su padre, un calígrafo (Ken Ogata), quien delicadamente pintaba poemas sobre su rostro, mientras su tía (Hideko Yoshida) leía en voz alta *El libro de cabecera* (The Pillow Book), texto clásico japonés sobre el arte del amor. Cuando Nagiko se hace adulta, su padre insiste en que el ritual fuese suspendido y se casase con el hijo de su editor. Ella atiende los pedidos de su padre, pero después de algún tiempo, se da cuenta que no está satisfecha con la relación. Nagiko tiene éxito como modelo y comienza a buscar un amor que satisfaga su deseo por la literatura, escribiendo un poema en su cuerpo desnudo. Encuentra la felicidad con un expatriado británico, Jerome (Ewan McGregor), quien la convence a usarlo como papel para su poesía. Pero la interferencia del suegro de Nagiko llevará el romance a un desenlace trágico.

... la posición de la llamada Postmodernidad ante el mundo de los relatos o, si se quiere, de los mitos es la de las historias no sucedidas, al menos al pie de sus letras, que nos contamos de diferentes maneras y que tantas veces, en verdad, nos ayudan, aparte de divertirnos más o menos a entender algo más que la trama de la vida humana y de sus destinos en el mundo [...] se privilegia la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural. Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o totalizantes...<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Harvey, David, *Op. cit.*, pág. 23.

Bien se puede decir que *El libro de cabecera* hace una invitación provocativa, para que el espectador estimule su propio sistema de referencias culturales en torno a una serie de sugerencias desarrolladas desde la pantalla. El olor del papel blanco es como el aroma de la piel de un nuevo amante que hace una visita sorpresa en un jardín lluvioso. Así, la película cuenta la historia de Nagiko, una mujer japonesa contemporánea que guarda una estrecha relación con la escritura desde su niñez; arrancando con un grato recuerdo de infancia de la protagonista: en blanco y negro, se muestra cómo su padre, calígrafo, escribe en la cara de su hija de cuatro años una especie de feliz cumpleaños, diciéndole: “Cuando Dios modeló con arcilla al primer ser humano, le pintó los ojos, los labios y el sexo. Luego escribió el nombre de la persona para que no lo olvidara”.<sup>76</sup>

Su madre, su tía y la criada, presentes en la celebración, ponen un espejo ante Nagiko. La niña ve su rostro escrito, reflejado ya no en blanco y negro sino en color, y alrededor del espejo aparece, en rojo, el nombre de la otra impulsora, además del padre, de la entrada de la protagonista en la escritura: Sei Shonagon, una escritora japonesa del siglo X, cuyo Diario íntimo ha pasado a la historia de la literatura japonesa como una obra importante dentro de un género en el que hombres, y sobre todo mujeres, escribían sus impresiones, gustos y sentimientos a modo de diario. De Sei Shonagon se dirá en la película que escribe acerca de “las delicias de la carne y de la literatura”.<sup>77</sup> A lo que Nagiko agregará: “Estoy convencida de que hay dos cosas en la vida que son fundamentales: las delicias de la carne y las delicias de la literatura. Yo he tenido la suerte de disfrutar de las dos por igual...”.<sup>78</sup>

Hay que agregar que Sei Shonagon es una de las autoras que cultivaron el género de los Diarios. Su nacimiento se data hacia el año 968, en una familia cultivada. Desde muy joven, formó parte de la corte de la emperatriz Sadako, brillando enseguida por su ingenio, ironía y mordacidad. Caída Sadako en desgracia, le permaneció fiel hasta la muerte de ésta, en el año 1000. Después se hizo religiosa, viviendo de limosnas y vagabundeando. El *Makura no Soshi* o Libro de almohada inaugura el género llamado *zuihitsu*, mezcla de sensaciones, fantasías y sentimientos sin sistematizar. Toda clase de asuntos, apuntes, anécdotas, observaciones e impresiones constituyen el sorprendente material de este diario íntimo, de gran riqueza temática, estilo ágil y plástico, penetrante y de alta finura perceptiva.

La obra de Sei Shonagon pertenece a la época de Heian (794-1186), período de fervor espiritual y bienestar material en Japón que impulsó el florecimiento de la literatura hasta altas cotas. Las mejores obras de este reconocido período fueron escritas por mujeres, damas de la corte o señoras de la nobleza (las mujeres gozaban en esta época de libertad e independencia), quienes anotan impresiones sutiles, cuentan episodios de la vida cotidiana o se abandonan a la fantasía, ofreciendo páginas vivaces y frescas.

---

<sup>76</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

<sup>77</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

<sup>78</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

La fragilidad exquisita de ciertas experiencias espirituales y estéticas en el Japón de la época han suscitado la maravilla y admiración de la crítica.

Sei Shonagon emplea el papel regalado por la emperatriz en un cuaderno de cabecera, para anotar en él toda clase de observaciones: cosas extrañas, el divertimento en el mundo de la poesía, de los árboles, de las hierbas, de los pájaros, de los insectos. La obra de Shonagon comprende ciento cincuenta y siete capítulos distribuidos en doce libros, que llenan seiscientos cuarenta y seis páginas. El ingenio y la sensibilidad de la autora brillan especialmente en sus enumeraciones o listas: de cosas desoladoras (un perro que ladra durante el día, el cuarto de juguetes donde ha muerto un niño, un brasero con el fuego apagado, un carretero que odia a sus bueyes); cosas que cansan (las ceremonias de un día de abstinencia, los negocios que duran varios días, un largo retiro en el templo); cosas que alegran el corazón (mucho suerte con los dados, un trago de agua al despertar en la noche, gatos con el lomo negro y el resto del cuerpo blanco), cosas raras (personas que en la convivencia se mantienen sin cesar recíprocamente reservadas y continúan tratándose con cumplido, no manchar con tinta el cuaderno en que se transcriben relatos, poemas y cosas semejantes ), cosas detestables, cosas elegantes, cosas que hacen que el corazón palpite y fragmentos de estados de ánimo.

En el film, después de esta experiencia en la niñez, se muestra a Nagiko adulta, modelo de alta costura en Hong Kong. La imagen de su belleza desfilando por la pasarela se funde con las imágenes de la belleza descrita por Sei Shonagon en su Diario íntimo, cuyo texto escuchamos. La escena está construida como una complicada superposición de planos diferentes, de forma que podemos ver a la vez, por ejemplo, a Nagiko desfilando, a todo color, tamizada por una página del Diario de Sei Shonagon; en el centro se abre una ventana en la que contemplamos las imágenes allí relatadas. El texto presenta cosas hermosas (cortar láminas de hielo en un cuenco de plata, ciruelos cubiertos por la nieve); cosas que hacen que el corazón lata más de prisa (pasar por un lugar en donde juega un niño, un amante en su segunda visita nocturna). También vemos, en blanco y negro, a la tía de Nagiko leyendo la obra de Sei Shonagon esa misma noche de su cuarto cumpleaños y ayudando a la niña a identificarse con la escritora explicándole que ambas se llaman de la misma manera: Nagiko. La niña, mientras escucha, descubre una ventana y ve a su padre siendo sodomizado por su editor, quien tras terminar su acción pagará al padre a la vez que éste le entrega un manuscrito.

...En el arte la imagen es un medio. Por ello, las imágenes no implican necesariamente cuotas de saber sino los signos de la creación y el reciclaje que el arte pone en ellas mediante el montaje realizado por el hombre con la contribución de los materiales [...]  
La estética analiza el aluvión de imágenes que dominan los mercados en cada

composición o montaje y delimita su pertenencia o no en el campo de acuerdo con los signos que el arte aporta, ajustado a una producción históricamente definida...<sup>79</sup>

Este arranque de la película es la base para comprender por qué Nagiko, una vez adulta, va a necesitar compulsivamente que los hombres escriban en su cuerpo, motivo por el que siempre buscará amantes calígrafos: “En recuerdo de mi padre y en memoria de Sei Shonagon estaba decidida a tener amantes que me recordaran los placeres de la caligrafía”.<sup>80</sup> Uno de ellos, le explica mientras escribe en ella: la palabra lluvia debe caer como la lluvia, la palabra humo debe flotar como el humo. Escribir sólo puede hacerlo el hombre, y nada más que el hombre.

Sin embargo, más adelante llegará el momento de la entrada de Nagiko en la escritura, como autora. Abandonará el rol de lienzo inscrito y pasará a ser ella quien escriba en los cuerpos de sus amantes: “A partir de ahora seré la pluma además del papel”.<sup>81</sup> Por un lado, siguiendo a Lacan, se ha presenciado en la primera escena cómo Nagiko es iniciada, mediante la escritura en su piel, en el lenguaje, el orden simbólico y la ley del padre. El argumento de Lacan según el cual el padre (como estructura, y no antropomórficamente), es el tercero que rompe la identificación e introduce la diferencia, queda marcado por la imagen de la carita de la niña reflejada en el espejo. Siguiendo a Melanie Klein, Lacan afirmará que la fase del espejo, en la que los bebés ven su imagen reflejada y pueden darse cuenta de que son uno separado de su madre y del mundo, rompe la unidad preedípica y permite al bebé tener una imagen unificada de sí mismo, pero no introduce la diferencia porque se refiere siempre a relaciones duales en las que el bebé tenderá a identificarse con el otro. El reflejo (en el espejo, en los ojos o el regazo de la madre, ya que se trata del principio de la vida, entre los seis y los dieciocho meses), se corresponde con ese espejo en el que Nagiko se contempla y que aparece enmarcado con el nombre y la obra de la que va a ser objeto de la relación de identificación, Sei Shonagon. Frente a esa identificación, y siempre siguiendo a Lacan, será el padre quien, con su inscripción, inaugure lo simbólico y la diferencia, separando a Nagiko de todas sus “madres”, constituyéndola como sujeto por medio del lenguaje convertido, esta vez, en escritura.

...la ficción posmoderna es mimética de algo, del mismo modo que el énfasis en lo efímero, en el collage, la fragmentación y la dispersión en el pensamiento filosófico y social mimetiza las condiciones de la acumulación flexible [...] En este collage de imágenes espaciales superpuestas que hace implosión sobre nosotros, la identidad de lugar se convierte en un tema importante porque cada persona ocupa un lugar de

---

<sup>79</sup> Lagorio, Carlos, *Op. cit.*, pág. 15.

<sup>80</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

<sup>81</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

individuación y la forma en que nos individuamos configura la identidad. Más aún, si nadie conoce su lugar en este mundo de collages cambiantes...<sup>82</sup>

Esta interpretación presenta algunos problemas. En el caso de Nagiko, su relación con la obra de Sei Shonagon la conecta con una genealogía femenina de escritoras que son, sin duda, parte de la cultura, del orden de lo simbólico, del lenguaje. Distintas autoras de la Postmodernidad —Luce Irigaray, Julia Kristeva, o Hélène Cixous, entre otras— han criticado a Lacan por su concepto de la figura del padre como el introductor del lenguaje, la representación y la separación, por lo que la ley del padre sería la única entrada en el orden simbólico. Estas autoras argumentan que lo materno no sólo es el lugar del narcisismo y la completitud, sino también el lugar de la alteridad. No es necesario el padre para que se dé el orden de la diferencia. Lacan compartiría la misma fantasía que dice criticar. Sólo se puede escapar de los efectos de la represión y de la ley del orden paterno a partir del orden materno, de la alteridad que pone en juego lo femenino.

Encontramos posteriores reelaboraciones de estos argumentos en los noventa, situados en la confluencia entre arte y feminismo, los cuales también forman parte de la nueva racionalidad, con un pensamiento que rompe los esquemas tradicionales y se conforman en estructuras complejas de entender la vida. Bracha Lichtenberg, por ejemplo, presenta el concepto de mirada matricial, en el que la matriz apunta sobre la imagen del encuentro intrauterino en los últimos estadios del embarazo como metáfora para las situaciones humanas en las que el no-yo, el otro, no es un intruso sino parte de la diferencia. La matriz como un espacio de búsqueda del yo al desconocido no-yo; un espacio límite, de frontera, compartido. Esos límites y fronteras se están continuamente transgrediendo, permitiendo la aparición de otros nuevos.

Y hasta en nuestra búsqueda desesperada de identidad y de diferencia. Ya no tenemos tiempo para buscarnos una identidad en los archivos, en una memoria, en un pasado, ni tampoco en un proyecto o en un futuro. Necesitamos una memoria instantánea, una conexión inmediata, una especie de identidad publicitaria que pueda comprobarse en el instante mismo...<sup>83</sup>

A sugerencia de su amante definitivo, Jerome, se produce el cambio de rol (de escritora a medio para escribir). Siguiendo a Lacan, ella ahora tiene el poder de ser y de hacer, aunque en el principio de la vida, el bebé ha creído ser el objeto de deseo de la madre; la intervención del padre rompe la simbiosis bebé-madre inaugurando el nuevo orden simbólico. Para Lacan, la posición masculina en el orden

---

<sup>82</sup> Harvey, David, *Op. cit.*, pág. 334.

<sup>83</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 21.

simbólico es tener el objeto de deseo, y la femenina es ser el objeto de deseo. El deseo sería algo que le queda al sujeto más allá de la satisfacción de su demanda; es siempre el deseo del otro.

Adriana Cavarero observa que el significante deseo sitúa, una vez más, lo masculino y lo femenino en un sistema binario fundado en la prohibición, crea un deseo jerárquico, como el propio discurso en el que se injerta, ya que sólo mediante estas jerarquías puede mantenerse el orden simbólico lacaniano y es en esta graduación que el deseo de la mujer sería un deseo narcisista de ser deseada, o desearse a sí misma también, como un símbolo de poder.

Pero no todas las mujeres ni todos los hombres se definen en relación al deseo de la misma manera, ya que el deseo es un significante con el que se mantiene una relación incierta e inestable. Por eso con la entrada de Nagiko en la escritura se produce un cambio de rol y un cambio de significante. Antes de este cambio, Nagiko presenta esa necesidad compulsiva de revivir la inscripción de la cultura en su cuerpo, y exclama ante Jerome: “Necesito la escritura. No me preguntes por qué”<sup>84</sup>, aludiendo a una adicción, al hecho de ser inscrita, aquello que no se puede decir pero se desea imperiosamente repetir. Nagiko pasa de ser el objeto de deseo a tener deseo propio, resuelve su adicción a ser inscrita, deseada, tomada, siendo ella quien inscriba y desee al otro; al otro como principio de conocimiento, como entrada en el mundo por medio de la escritura.

Nagiko no va a someterse a la función patriarcal, representada por el editor. Frente a él, ella desarrollará el potencial subversivo de la escritura. La propuesta de Jerome acerca de que se convierta en escritora la descoloca en un primer momento, y lo rechaza. Sin embargo, empieza entonces el proceso de interiorización de esa idea en Nagiko. Realiza comparaciones anatómicas con las listas de objetos de Sei Shonagon; las partes del cuerpo, de los cuerpos que pronto serán para ella soportes de escritura, los cuales se comparan con elementos no humanos: pezones como botones de hueso, ombligo como el interior de una concha, un empeine como un libro abierto por la mitad, un vientre como un plato boca abajo, un pene como una babosa marina o un buen pepino, pero desde luego, no como instrumento de escritura.

A solas, comienza a escribir sobre su imagen reflejada en el espejo y sobre su propia piel. Elige un amante y escribe su cuerpo y el de sí misma. Después, manda fotografías de su texto al viejo editor. La respuesta de la editorial será: “Nos consideramos incapaces de publicar su libro. La calidad del papel no interesa”<sup>85</sup>. El rechazo editorial de la piel como soporte de la escritura se conecta directamente con el rechazo a lo corporal, el horror ante la desnudez no estándar, no codificada por la mirada canónica patriarcal, otra ruptura importante con la racionalidad moderna.

---

<sup>84</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

<sup>85</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

La editorial no está rechazando la desnudez en sí misma, sino la trasgresión de espacios, soportes y sentidos. Tal vez se está rechazando precisamente la corporalidad de la cultura, la base física del pensamiento, una forma de pensar ya anticuada. Si el cuerpo, especialmente el femenino, que ha sido clasificado como más cuerpo, como cuerpo por antonomasia, no permanece dentro de los límites adjudicados —mundo, natural, forma— y deshace la oposición de estas nociones con el de contenido, cultura y escritura, es posible que pase a ser considerado como una superficie obscena. Se aceptaría un cuerpo desnudo entendido como vacío, no un cuerpo desnudo pleno de contenido.

Aquí cabría apuntar que el desnudo femenino es el tema por excelencia del arte occidental. Las galerías de los más importantes museos están llenas de representaciones de mujeres desnudas. Esos desnudos son perfectamente aceptados y celebrados en tanto son desnudos que ordenan y contienen al cuerpo femenino percibido como hecho informe, oscuro, sin límites claros, esto es, el cuerpo femenino que no ha sido filtrado por la mirada masculina.

Elemento crucial de la trasgresión, es el ojo. El ojo, que habita el límite abierto del lenguaje no discursivo, es el espacio del que Bataille habla. El ojo es una figura del ser en acto de transgredir su propio límite. A través de la trasgresión el ojo mira hacia adentro y hacia fuera. Cuando mira hacia adentro ilumina la noche del otro, pero debe a la oscuridad la rotunda claridad de su manifestación. Este ojo vuelto hacia dentro mira lenguaje y muerte. Cuando mira hacia afuera funciona como una lámpara y un espejo. Una lámpara: la oscuridad de su núcleo se derrama sobre el mundo y la ilumina. Un espejo: agavilla la luz del mundo en su mancha negra.<sup>86</sup>

El desnudo femenino como tema artístico vendría a corroborar la idea de que el origen del arte y su mantenimiento se deben a la energía erótica del varón desinteresado por el cuerpo escrito que manifiesta el editor, el cual se conecta tanto con el miedo y asco a la carne como con el rechazo de la autoría femenina. Nagiko decide visitar al editor que ha rechazado su texto, con el objeto de intentar convencerle de su calidad o de seducirle de algún modo. Allí reconoce al viejo editor que chantajeó y humilló a su padre, editor que ya no es el señor feudal japonés, sino un contemporáneo empresario trasladado a Hong Kong —las distintas caras de la función patriarcal— despidiéndose de un amante: Jerome. Nagiko piensa: “si no puedo seducir al editor, tal vez puedo seducir al amante del editor”.<sup>87</sup> Reanuda su relación con Jerome y se convierten en amantes. El editor está representando, por encima del progenitor de la protagonista, a la ley del padre lacaniana y la función patriarcal por excelencia.

¿Por qué? A lo largo de la vida de Nagiko hemos ido teniendo constancia del poder de este hombre. No sólo aparece en todos los cumpleaños de la niña de la misma forma relatada al principio. En

---

<sup>86</sup> Lash, Scott, *Op. cit.*, pág. 364.

<sup>87</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

uno de ellos, incluso, suplanta al padre firmando en la nuca de Nagiko como final de la escritura ritual, presentándose de alguna manera como dueño de todos. La usurpación de la firma es un desplazamiento del padre para ocupar su lugar, el lugar de la firma, si entendemos la firma como lo propio de la escritura.

También algo parecido sucede entre el editor y el padre de Nagiko. El editor no rechaza la escritura del padre, pero la desprecia comprándola con dinero y a cambio de sus favores sexuales. De la misma forma, el padre de Nagiko escribe ritualmente en la cara de la niña el nombre de la persona para que no lo olvidara. Jerome es un amante ideal, pues es traductor y capaz de escribir en múltiples idiomas. Como traductor, comparte con el padre de Nagiko el ser inventor de la escritura, es aquel a quien se le atribuyen la introducción de la diferencia en la lengua y el origen de la pluralidad de las lenguas. La continuidad entre Jerome y el padre de Nagiko se muestra en la primera escritura corporal que comparten los amantes: Jerome escribe el *Padre Nuestro* sobre Nagiko en diferentes idiomas, y después revive la escritura ritual del cumpleaños en el rostro de ella.

Asimismo en el film se propugna la liberación del significante de su dependencia con el *logos* como única verdad absoluta, deshaciendo la oposición dicotómica entre habla y escritura, demostrando cómo una y otra se interfieren e interrelacionan. Se produce así un nuevo concepto de escritura, en la que cada signo, palabra o texto, se define por su diferencia con los demás y está desplazado siempre hacia los otros en su proceso de significación. Esta relación con lo otro convierte al sentido y al significado, en una cadena de significantes y de diferencias que remiten interminablemente siempre a los demás. Y Nagiko inaugura su entrada en la escritura escribiendo, con su cuerpo, en el cuerpo de su amante, su primer libro —el primero de Trece—, un texto orgánico, efímero y cambiante como el cuerpo mismo, atravesado por la relación de amor.

Este espacio en el que se conjugan textualidad y sexualidad de una forma tan física puede conectarse con la noción de escritura femenina mantenida por Hélène Cixous, aquella que, practicada por hombres o mujeres, se deja atravesar por el otro, pone en juego la alteridad tomando como base lo corporal, deshaciendo fronteras entre naturaleza y cultura. Para Cixous la censura del cuerpo conlleva la censura de la palabra, tanto hablada como escrita. La feminidad en la escritura es en esta autora algo parecido a la corporalidad, un trenzado de escritura y voz.

Jerome se presenta ante el editor como mensajero del texto encarnado de Nagiko, persiguiendo conseguir la publicación de la obra. Y ahí empieza un angustioso juego triangular de desencuentros y celos, pues Nagiko revivirá la dura separación entre ella y su padre inducida por el editor, al contemplar a los dos hombres en la cama (el editor y Jerome). Así, despechada, continúa su obra en otros cuerpos que irá enviando al editor: el libro del Inocente, el libro del Idiota, el libro del Impotente y el libro del

Exhibicionista; sin embargo, Jerome vuelve y al ser rechazado por Nagiko, no es capaz de soportarlo y se suicida. Nagiko encuentra el cuerpo de su amante sacrificado en nombre de la palabra escrita. Desesperada, escribe en él el libro del Amante, y lo entierra.

La muerte de Jerome por una sobredosis de pastillas parece ilustrar la asociación entre escritura y droga que se puede deducir a partir de Platón, la escritura como fármaco, que será un remedio, una droga benéfica o medicina que aumentará el saber y reducirá el olvido. Pero, por otra parte, Platón presenta la escritura como un poder oculto y sospechoso que tendrá que ver con la magia y la hechicería. Así, la escritura contendrá ingredientes benéficos y, a la vez, venenosos, por lo que el editor, también desesperado, necesita poseer, pues él paga por poseer cosas, personas, palabras, aunque estén muertas. Cada cuerpo-texto que Nagiko le envía es cuidadosamente copiado, fotografiado, objetualizado. De esta forma, profanará la tumba de Jerome, ordenará despellejarlo y construir con su piel un valioso Libro de cabecera. El editor (el dios-padre-función patriarcal) elimina el exceso que supone el cuerpo de Jerome, que de alguna manera se deslizaba entre la presencia y la ausencia, y se queda con la rigidez cadavérica de los signos que formaron parte del texto encarnado. La escritura en el cuerpo del amante atraviesa la oposición entre naturaleza y cultura, entre carne y signo, entre dentro y fuera, deshaciéndolas.

Ahora que la escritura se ha convertido en una cuestión de vida o muerte, el cuerpo desaparece. El editor afirma su autoridad sobre la escritura volviendo a instaurar la separación entre significado —los signos extirpados en el pergamino— y significante (el cuerpo de Jerome es enviado al camión de la basura).

En respuesta a las humillaciones del editor, Nagiko trama su venganza: el verdugo será la víctima de sus propios métodos criminales. Embarazada, vuelve a Japón a la casa familiar y desde ahí continúa enviándole cuerpos-textos cada vez más ocultos y contradictorios, ofreciéndoselos a cambio del Libro de cabecera hecho con la piel de Jerome. Nagiko se percibe a sí misma ya enteramente como autora: al portador del libro del Seductor le dirá: “ahora que he puesto mi firma puedes ir y hacer lo que te he pedido”.<sup>88</sup> El siguiente será el libro de la Juventud; son textos que no se muestran a la primera, como el libro de los Secretos que esconde la escritura en los párpados —“ojos cerrados no pueden leer”—, en el cráneo —“el ansia de lectura se calma con el entendimiento”—, tras las orejas, entre los dedos, en la cara interior de las piernas, —“la investigación nunca es completa”—; o el libro del Silencio, escrito sobre la lengua de su portador. El libro de la Traición aparece escrito sobre un hombre asesinado, y tras el libro de los Falsos comienzos, por fin, el libro de la Muerte, mediante el cual el editor es degollado. Nagiko recupera el pergamino con la piel escrita de su amante, y lo sepulta en su casa, bajo un bonsái.

---

<sup>88</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

En sus reflexiones, se mezcla la capacidad de producir vida humana con la capacidad de producir textualidad. El texto, una vez más, es sentido como un organismo vivo, y lo corporal como generador de cultura, y con ello el nacimiento de una nueva racionalidad: ¿Dónde está un libro antes de nacer? ¿Quiénes son los padres de un libro? ¿Necesita un libro dos padres, un padre y una madre? ¿Puede nacer un libro dentro de otro libro? ¿Dónde está el libro padre de todos los libros? ¿Cuántos años debe tener un libro antes de nacer? Algo ha cambiado al final de la película. En las últimas escenas vemos a otra mujer escribir en el vientre embarazado de Nagiko, sirviéndonos en bandeja la interpretación de esta secuencia a partir de algunas de las más cuestionadas imágenes de Hélène Cixous, aquellas en las que esta autora asocia la escritura femenina a un lenguaje preverbal, preedípico relacionado con el cuerpo materno.

La escritura como un hecho emocional y metafórico, donde textualidad y sexualidad son indivisibles; escritura no sólo sobre el cuerpo sino a través del cuerpo y con el cuerpo. En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca. Finalmente, en la última escena, es la protagonista quien escribe ritualmente sobre la frente de su bebé aquellos primeros signos que su padre escribiera en su cara. Lo materno como un hecho físico y a la vez cultural, creador de discurso y de lo simbólico. La película finaliza de forma similar a como empezó. Mientras Nagiko inscribe el lenguaje en la piel de su criatura en una escena en blanco y negro, sus recuerdos emergen, en color, en una ventanita que se abre en el extremo superior derecho de la pantalla. Su padre, repitiendo las palabras del comienzo con un curioso cambio al final, “Cuando Dios acabó su creación dio vida al modelo de arcilla pintada firmado con su carne”.<sup>89</sup> Y después, en la misma ventanita, Sei Shonagon.

Una vez analizado el contenido de este film a detalle, se pueden hacer algunos comentarios sobre la relación imagen-texto presente, pues a la escritura simbólica se le envuelve en una vestimenta imaginaria, como cuando el espejo se colorea sobre un fondo de blancos y negros, devuelve a Nagiko la imagen que ella tiene en la mirada amante del padre. Ese espejo muestra el modo en que cada quien percibe su presencia desde ojos ajenos, que son al mismo tiempo los más propios. Sólo desde el otro puede la imagen retornar a nosotros para proveernos de una, nuestra, siempre evanescente identidad.

El uso de la caligrafía japonesa como tema central de la película pone en evidencia que la letra es imagen y que la imagen es también una forma de escritura. Imagen y texto no se sustituyen, sino más bien se demuestra la intrincada relación en que ambos coexisten y se refuerzan en la escritura cinematográfica. El filme encuentra una concepción distinta de la escritura con referencia a lo que se piensa en occidente. El habla y la escritura no son lo mismo ni son diferentes; una y otra están implicadas de manera absoluta en cada acto de lenguaje. Se trata pues de un bello discurso sin retórica, que nos ubica de hecho en el centro de la Postmodernidad.

---

<sup>89</sup> Diálogo de la película *El libro de cabecera*.

Más si se ha mencionado la escritura en los trazos caligráficos del padre, y también la escritura en la imagen del espejo, no se puede dejar de lado otra escritura presente en el relato: la tía le lee a Nagiko cada noche, un fragmento del original libro de cabecera de Sei Shonagon, escrito por esta célebre cortesana hace mil años. ¿Qué escritura más perenne que el relato reiterado de los cuentos infantiles que constituye la memoria? Y si la memoria no mereciese la dignidad de una escritura ¿qué cosa en el mundo se la disputaría con más validez?

El lector posmoderno del acontecer en el tiempo testimonia, certeramente, que el vano espejismo llamado Historia, edificado desde la soberbia de un saber-pretendido-verdad-universal, desde la prepotencia de un espíritu-pretendido-poder-total se ha vuelto ya, insostenible...<sup>90</sup>

Palabra hablada y palabra escrita hacen destino. Los judíos, en el día del perdón formulan un deseo: que un buen año te sea escrito y firmado. Nagiko busca los amantes que sepan escribir en su cuerpo y es que la escritura despierta el cuerpo al erotismo, a los olores y sabores, a las presiones del deseo. Pero ¿no es acaso todo cuerpo, en tanto cuerpo humano, el lugar de una escritura? Desde las primeras caricias y las primeras miradas, cada cuerpo es el espacio de un tatuaje invisible que las manos del amor sabrán o no despertar. Nagiko necesita que escriban sobre ella, sin metáforas, ella es la metáfora de esas escrituras. Repudiará al marido que permanece ignorante de esta escritura absoluta y reemplazará un amante por otro en una fuga sin fin. Es a través de Jerome que Nagiko descubre que además de ser escrita ella puede escribir. Ser pincel o ser papel. Nagiko que ha sido escrita, escribe en Jerome y en otros hombres que vendrán.

Asimismo el relato amarra 13 libros de poesía erótica, inscritos en los cuerpos de hombres y enviados al editor homosexual. Es un tributo a la caligrafía japonesa, de aquí el admirable lenguaje cinematográfico presente: arte sobre las sensaciones. Aunque bien se podría decir que toda película es una escritura, desde el guión hasta la imagen, desde la tinta hasta la luz, y una excelente conjugación de estos recursos es el creado por Peter Greenaway en *El libro de cabecera*. Esa especie de sello es el que se queda impregnando como un tatuaje en el fondo de la memoria y sólo se puede revivir, cuando la magia de los olores, sabores y fotografías se apoderan de la sensación de la vida.

Greenaway produce esa emoción al mostrar en el film el manejo de los tiempos simultáneos, la múltiple división de la pantalla y la alternancia en el uso del blanco y negro y del color. Un creador con una gran capacidad para retroalimentar su cine con las más diversas propuestas artísticas como pintura, teatro, música, e incluso el video de alta resolución. Posee un deslumbrante perfeccionismo técnico

---

<sup>90</sup> Sádaba, Javier, "La posmodernidad existe" en Tono Martínez, José, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 140.

como lo muestran sus puestas en escena y sus movimientos de cámara que se adecuan a las bandas sonoras de Michael Nyman y Wim Mertens. Su cine encuentra en los excesos visuales y de la carne su razón de ser. De hecho, se trata del único autor que ha concebido un estilo gore-intelectual con el tema de descomposición del organismo, sexualidad violenta y crimen, bajo la influencia estética de los pintores del siglo XVII, concretamente de Vermeer.

Por otra parte, en *El libro de cabecera* también hay que destacar la forma, pues visualmente es una película con una nueva racionalidad, como la utilización de la no linealidad como recurso para contar historias. Sin embargo, esta aparición no es algo tan reciente, aunque ha sido impulsada por el advenimiento de los medios electrónicos, los sistemas multimediales, así como por el hipertexto e influenciada por los descubrimientos de la física cuántica que replantean las estructuras espacio temporales, las cuales han abierto la posibilidad de nuevas estructuras narrativas, que siguen lógicas paraconsistentes o se articulan de acuerdo a la imaginería.

Por ello, en *El libro de cabecera* se hace recurrente la articulación de narraciones a partir de números, conjuntos, medidas y proporciones. Su intento es ser un filme de tesis, de ideas, en el cual se da la utilización de diversos medios y técnicas digitales, así como dispositivos narrativos, que son —en último término— bellos ejercicios de rigor formal, frecuentemente impuesto por un sistema abstracto, como el alfabeto o los cardinales mensurables se conjuntan con lo multimedia y la multidisciplinareidad, integrando imágenes, texto y video digital.

El juego espacial de arte y las reglas que se articulan en el espacio cultural conformaron históricamente un campo de tensiones entre la autonomía del arte y la concurrencia de los mercados en la esfera de lo social. Por eso se proponen nuevas relaciones en la esfera de la cultura, el arte y la comunicación referidas al proceso de estatización en el mundo de las imágenes. Este proceso se inicia con el arte pero lo excede al ampliarse a los estilos de vida y la cotidianeidad en la cultura de masas.<sup>91</sup>

Asimismo cabe destacar que desde su título se encuentra la gran sorpresa de una película que se llama libro. Esto inscribe inmediatamente su elaboración en el campo de la escritura y lleva a descubrir la perogrullada de que toda película, sin que importe su título, es una escritura en imágenes, responde a un libro, *script*, guión o escenario, porque la escritura es una metáfora de la vida, de la muerte y de la sexualidad que incluye a ambas y envuelve en cada página, ya que la hoja en blanco y la ausencia de escritura, es un mito, pues siempre se está escribiendo: por los deseos del otro, por los sueños que hicieron ser lo que se es y que ofrecen una vida que devuelve siempre a una escritura anterior y es lo que posibilita otras, pues no hay comienzo; sólo hay continuaciones.

---

<sup>91</sup> Lagorio, Carlos, *Op. cit.*, pág. 12.

... la historia de la humanidad está formada por etapas cíclicas, o sea que no hay nada nuevo, todo se repite [...] Las épocas de paz sucedían a los guerras, los imperios se construían y como todo lo humano eran destruidos, o por otro imperio que estaba en gestación o por el cáncer social de la desintegración, provocado por el abuso de las comodidades...<sup>92</sup>

De la misma forma, el significado de las palabras y la vitalidad estética de la caligrafía está expresado en el filme en libros vivientes, verdaderos objetos de consumo visual. Estos hombres ilustrados exaltan el doble sentido literario y manual que existe en la escritura y que vive, animado, en la película. Al respecto, el calígrafo Brody Neuenspiwander expresó su satisfacción como director de arte y encargado de la imagen caligráfica de la película. Su trabajo comenzó con la elección de las fuentes caligráficas históricas que luego fueron proyectadas en paredes, pisos y cuerpos humanos. Además de coordinar al grupo de calígrafos, realizó algunas de las ambientaciones y objetos como sábanas cubiertas de escritura, libros encuadernados a mano y textos caligráficos digitalizados y trabajados por el equipo de edición, cuidando los mínimos detalles, tamaños, colores y la elección del lugar para escribir los signos en cada cuerpo.

Así, *El libro de cabecera* insinúa su interés por el libro como un objeto que perpetúa la posibilidad de tocar y hojear, consumirlo visceral y espiritualmente en una generación que busca una nueva racionalidad a la cual aferrarse, en donde las letras y los alfabetos latinos y el *kanji* son llevados al límite de su belleza, expresión, plasticidad y de su poder de comunicación, con una facilidad y sutileza que el espectador termina aceptando como normal cualquier tipo de soporte, susceptible de ser bellamente escrito y transformado, no importa que éste sea el cuerpo humano.

Vivir desubicada, inmersa en su burbuja de cristal, atrapada en sus recuerdos, rindiendo culto a sus mitos y desangrándose en medio de complejos de culpa por no haber logrado edificar un mundo mejor, es el precio que esta generación perdida está pagando antes de integrarse en el cosmos de la historia, por haber engendrado a la humanidad del siglo XXI.<sup>93</sup>

El último film a analizar en este apartado es *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003), cuyo contenido manifiesta un elemento muy de fin de siglo: el destino, la inexorable predeterminación de una fuerza suprema escrita en algún lugar del universo que señala lo que hay que ser y hacer en esta vida, y que nadie puede cambiar. La temática se configura a través de un magistral rompecabezas en donde se mezclan pasado, presente y futuro en un montaje alterado que da forma a una nueva

---

<sup>92</sup>Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Edit. Ariel, Barcelona, 1997, pág. 37.

racionalidad, en la cual hacen su aparición innovadoras sensibilidades y novedosa lógicas de pensamiento y asimilación.

...la historia es un proceso, un acontecer a través del tiempo, que hace su camino. Ahora bien esa marcha no se puede concebir sin representarse un de dónde y un a dónde. Toda imagen histórica se diga o no explícitamente, está condicionada por algún tipo de concepción de un comienzo y un fin. Pero acerca del comienzo y del final de la historia no existe ninguna experiencia humana; el comienzo y el fin no se captan en el fluir concreto de la historia...<sup>94</sup>

“¿Cuánto pesa la vida?”, es la frase promocional que acompaña al título de este segundo largometraje del cineasta mexicano González Iñárritu y de algún modo, es la pregunta que articula —en más de un sentido— toda la película. Por un lado, *21 gramos* hace alusión al peso que, según dicen, pierde todo cuerpo en el instante mismo de la muerte. Por otro, se refiere en sentido figurado, a la carga que impone la propia existencia. Sobre esto último se basa la trama de éste que bien podríamos llamar *thriller dramático*, el cual explora la vida de tres personajes, cuyas historias personales se cruzarán a partir de un desgraciado accidente automovilístico.

Sean Penn interpreta a Paul Rivers, un profesor universitario a la espera de un transplante cardíaco, perplejo ante el deseo de su mujer (Charlotte Gainsbourg) de embarazarse por inseminación artificial, antes de que él muera. La enfermedad de Paul y la insistente demanda de su esposa Mary harán estallar el matrimonio. Naomi Watts, por su parte, da vida a Cristina Peck, una joven mujer que tras haber madurado y dejado atrás un pasado tumultuoso, vive en completa armonía con su esposo Michael (Danny Huston) y sus dos pequeñas hijas, en una cómoda casa de los suburbios. Finalmente, Benicio del Toro interpreta al ex-presidiario Jack Jordan, un hombre alejado de la mala senda, convertido ahora en un fervoroso creyente que vive una modestísima existencia junto a su esposa Marianne (Melissa Leo) y dos hijos. Un trágico accidente —que provoca varias muertes— hará que el destino de estas tres parejas, y en especial el de los protagonistas, confluyan hacia una misma historia.

Así, *21 gramos* propone no sólo explorar el tema de la muerte, sino también de la vida después de la tragedia, venganza, culpa, arrepentimiento, religión y la relación con Dios. Nos encontramos frente a un relato coral compuesto por tres historias que convergen en un accidente automovilístico: la de un delincuente (Del Toro) que intenta reformarse por el camino de la religión, pero atropellará a un hombre y sus dos hijas; la de la madre-esposa (Naomi Watts) que deberá afrontar la pérdida de su familia; y la del hombre enfermo (Sean Penn) al que le trasplantarán el corazón del individuo muerto en el accidente.

---

<sup>93</sup> Homs, Ricardo, *Op. cit.*, pág. 9.

<sup>94</sup> Pieper, Josef, *Sobre el fin de los tiempos*, Edit. Rialp, Madrid, 1955, pág. 17.

El primero irá a la cárcel por propia voluntad y su fanatismo religioso enfrentará una crisis gigantesca que dañará también a su familia; la segunda caerá en la adicción a las drogas para tratar de ahogar su pena; el tercero se obsesionará con la idea de saber quién fue su donante.

En el filme se confirman además ciertos valores y convicciones, como su capacidad para retratar la crudeza de la vida urbana y la creencia de que no hay casualidades, sino que todo está planeado, predestinado de alguna manera. De esta forma y muy al estilo de la ópera prima del realizador, *Amores perros* (2000), en donde los personajes no buscaban rebelarse a ese destino que parecía tenerlos prisioneros —tropezando, cometiendo errores e incluso saliendo muy mal parados—, en *21 gramos* la rebelión tampoco hace su aparición, pues los componentes del relato transitan errantes, librados a esa especie de voluntad superior que lo decide todo y ante lo que no hay nada que hacer. Amor, revancha, muerte e ira, todos los sentimientos obedecen a la predeterminación cuyo motor es la fatalidad (para bien o para mal). En cierto punto, todo se convierte en una gran tragedia en la que se tienen que juntar los pedazos (propios y ajenos) para intentar seguir adelante.

Éste es el privilegio de los fenómenos extremos y de la catástrofe en general, ya que todos estos procesos vitales dependen a todas luces de la catástrofe. El orden secreto de las catástrofes es la inseparabilidad de todos estos procesos contemporáneos y por otra parte, la afinidad de estos fenómenos excéntricos con la trivialidad del conjunto del sistema. Todos los fenómenos extremos son coherentes entre sí y si lo son es porque son coherentes con el conjunto del sistema.<sup>95</sup>

Por otra parte, *21 gramos* crea un amplio espacio para la reflexión de ciertos temas. Por ejemplo, ¿hay una existencia posible tras la muerte del ser amado? ¿De qué manera opera el azar o el destino en la vida? ¿Existe una segunda oportunidad para hacer aquello que no se hizo? Aunque la muerte es el gran disparador de las historias de los tres protagonistas, cada uno de ellos descubrirá —por contrapartida— el valor de estar vivo.

Para la realización de este filme, González Iñárritu se rodeó del mismo equipo con el que trabajó en la citada *Amores Perros*, explorando con ellos la vida y sentimientos de tres personajes muy distintos, que verán cómo un accidente hace que se crucen sus destinos. A partir de ahí se hablará de venganza, redención, esperanza, pero sobre todo de muerte, a la que hace referencia directa su título, cifrando en 21 gramos el peso que pierde un cuerpo al convertirse en cadáver. El peso del alma.

Asimismo explora las aciagas vidas de estos individuos que de forma imprevista conocen el rostro más amargo y doloroso del amor, el infierno de la venganza y una falsa promesa de la redención uniendo sus destinos al implicarse en un laberinto donde la muerte abrirá nuevas perspectivas de vida,

---

<sup>95</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 15.

pero en una constante espera de otra muerte, de un nuevo final. Un ciclo de muerte que se va transmutando continuada e ineludiblemente. Un drama capaz de transformar un guión en una separación cronológica del tiempo, que aísla los momentos más importantes en las vidas de sus caracteres, abusando del dramatismo que cimenta la historia. Tal vez la estrategia de deconstruir no sea más que un artificio para envolver un guión en el fondo bastante convencional en sus propósitos argumentales.

Por otra parte, la película impone una construcción palpitante del dolor en medio del juicio y de la expiación, de la búsqueda del perdón y del castigo como última alternativa al olvido, por lo que la metáfora de la expiación de los miedos por parte de unos personajes unidos por la tragedia y el sufrimiento que encuentran el destino de un vacío de carácter “rousseauiano”, se cimenta en la pérdida como inicio de una nueva vida perfilada con una incipiente esperanza. Por todo eso, los *21 gramos* de los que habla el filme no son tanto el peso del alma que se va en el instante de morir, sino más bien el peso con el que cargan los que sobreviven a la muerte. Roles infelices y agobiados, aturcidos por el sufrimiento que les corroe debido a las diversas tragedias que parecen incapaces de asimilar.

La crueldad implícita en los vaivenes trágicos tiene en *21 gramos* la condición de mera especulación, ajena incluso a la naturaleza emocional de lo fáctico. El filme se pregunta cómo las personas sometidas al dolor del infierno, de lo real, podrán sobrevivir con sus sueños o expectativas una vez que haya quedado Tierra rasa. “No hay vida después de esto”, dice la esposa-madre luego de perder a su marido y a sus dos pequeñas hijas; “Jesús me traicionó”, manifiesta el expresidiario cuando cree que la deidad a la que entregó su fe lo hizo involuntario homicida de inocentes; “Prefiero morir horriblemente en la calle”, elige el enfermo cuando desecha la posibilidad de una muerte en calma y asistida en un hospital. La individualidad humana, que percibe el mundo a partir de peculiaridades subjetivas, no podrá alterar las sobrecogedoras impresiones que los hechos inauditos causan en su alma. Y en busca de esos signos ocultos que condicionan su destino, la culpa actúa despertando desconfianza y decepción. *21 gramos* deja claro que de eso se trata la dureza de la vida.

Quizás por ello es una cinta que sorprende, conmueve y obtiene del espectador la indulgencia de absolver incluso una parte final un tanto dilatada que conlleva la liberación surgida de un efecto de catarsis fortuita, por lo que el largometraje trae a cuestras un puñado de pequeñas tragedias destinadas a sumarse por un capricho del destino que llega asociado al accidente de tránsito. Este fresco de vidas y miserias intensas también se va construyendo con los rastros que va dejando un relato fragmentado, esta vez al extremo. Entre pistas, trampas y saltos temporales se asiste al inevitable encuentro entre tres seres golpeados por la vida. Un universo modelado a ratos por el flujo de la conciencia de los protagonistas, en la forma de recuerdos, presentimientos, pesadillas y deseos.

De aquí que se pueda decir que esta historia conjuga culpa y venganza con pasiones miserables (¿amor?), y se acompaña por afanes reflexivos. Porque basta con adentrarse en este mosaico de intimidades dolorosas, para comprender las reglas de este mundo donde caminar es como hacerlo sobre hielo delgado. Y aunque la narración obliga a cada tanto a traicionar sus afanes no lineales y a acumular las piezas dispersas para seguir su rumbo, no desmerece los logros de una película que sin sorprender como su antecesora, destila intensidad y una visión muy personal de hacer cine.

En ese juego de saltos temporales, la cinta anticipa y retrocede las acciones en el tiempo hasta que, en un momento crucial, los dramas personales confluyen en un clímax antitético y poco convencional, destilador de una emotividad que duele, de tintes tortuosos y trágicos, y de redención purificadora. Sin embargo, esta narración afásica puede también suponerse como un artificio que justifica la decisión de desarticular lo que en esencia es una historia sencilla, que contada de forma lineal, hubiera sido otra película que aborda temas como el destino, el amor y el remordimiento humano. Por lo que la estructura narrativa de *21 gramos*, puede parecer tan sólo un intento por dotar de mayor circunspección a los diálogos y al contexto que siguen hablando del peso de la culpa, la predestinación, la búsqueda de la paz y el amor encontrado de forma casual. El peligro es la infracción de la codificación, llegando a incurrir en la ininteligibilidad para el espectador, pero que solventa con una poderosa mezcla de realismo, complejidad visual y la trascendencia de las verdades tan reveladoras que se dan cita dentro de las tres tramas.

El discurso permite que su estructura sea deificada en términos de espacio [...] No hay tiempo para la pasión, ni para la aflicción, ni para el humor, ni para el desánimo, ni para la euforia, porque nada debe estorbar a la acción atenzante [...] En la cumbre de la inteligencia tecnocrática se halla el irracionalismo primitivo. El simbolismo maniqueo se remonta a la prehistoria. La naturaleza hostigadora del poder tiene la obsesión del moralismo. La potencia se enmascara en el pensamiento mágico...<sup>96</sup>

Asimismo *21 gramos* es una historia que combina de nuevo el realismo duro con una firme fe en el potencial de la vida. Dice el cineasta que “esta película es una meditación sobre algunas cosas de nuestras complejas vidas: la pérdida, la adicción, el amor, la culpa, el azar, la venganza, la obligación, la fe, la esperanza y la redención. Me gustan los personajes multidimensionales y contradictorios, como lo soy yo y como creo que son todos los seres humanos que conozco. Me gusta mostrar sus flaquezas y sus virtudes sin juzgarlos, porque sólo así esos personajes pueden revelar algo sobre la condición humana”.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Ayala Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos filmicos*, Edit. Posada, México, 1980, pág. 105.

<sup>97</sup> Fernández Santos, Angel, “Nuevo cine: nuevas realidades: González Iñárritu”, *El País*, 25 de diciembre de 2003.

También es posible ver en *21 gramos* hilos conductores de lo que es el cine de autor para el director, pues *Amores perros* tuvo un enorme éxito, a algunos les atrajo lo explícito de sus imágenes, a otros la dureza de la historia, pero por encima de todo, el filme de Iñárritu sorprendió por su voluntad de construir deconstruyendo, superando barreras para establecer otras. Cabe recordar que era una primera película y como dijo David Trueba en una conferencia, las óperas primas, por lo general, están hechas con una voluntad clara de querer renegar de lo anterior, de establecer como año cero esa película.

En este sentido, *Amores perros* no puede ser entendida sin *21 gramos*, la cual no es una continuación rotunda, sino más bien una confirmación de que la primera no es fruto del “síndrome Orson Welles” y que en absoluto Iñárritu escogió el modo de contarla por cualquier motivo banal sino porque es su modo, igual que lo hace con *21 gramos*. Así, en ambos filmes es un accidente lo que une tres mundos y tres personajes, pero en el nivel en el que deben juzgarse, ambas hablan de muerte, vida y lo que es más duro, de la muerte en vida. Sin embargo, *21 gramos* no es un filme fácil. Las paradojas, dudas y situaciones extremas hacen que culpa, venganza, fe, perdón, familia y muerte estén presentes a lo largo de toda su trama. Además no hay que olvidar que la cámara y sobretudo el montaje, otorga libertad a los personajes, pero a la vez obliga a estar en el centro, a vivir con ellos, escrutando cada mirada, cada gesto, cada una de las acciones que por banales o nimias que puedan parecer adquieren un significado a medida que el rompecabezas se va completando.

...desde ambos contrincantes remiten y vuelven a dar cuenta de la arcaica figura del sujeto, del héroe, del enviado de los dioses, atribulando una vez más a la historia con el enigma y el destino de su representación y significado. Darlo por fenecido, reconocer su agonía o defender su vigencia, reinstala el desasosiego de la cultura en el corazón del mito moderno, bajo una nueva imagen constelar preñada de peligros, profecías de catástrofe, revelaciones apocalípticas y diversidad de ficciones esperanzadoras.<sup>98</sup>

Sin embargo, también en ambas películas encontramos diferencias; lo que en *Amores perros* era una fragmentación basada en episodios, aquí es una fragmentación total, no sólo porque es el reflejo de la propia fragmentación existencial de todos los personajes sino porque Iñárritu, al contrario que en su primer filme, puede ahorrarse numerosos elementos puramente descriptivos para centrarse en elementos “descriptivo-dramáticos”, pues no hay un sólo momento en los que la sensación de inutilidad de las imágenes asalte al espectador, lo informa, le da a conocer todo, malgastando y cayendo en la reiteración una y otra vez.

Pero no sólo guión y montaje adquieren una relevancia capital, la fotografía de Rodrigo Prieto, resalta la conexión entre el trío protagonista, pero nunca olvidando remarcar lumínicamente los estadios

---

<sup>98</sup> Casullo, Nicolás, *Op. cit.*, pág. 61.

en los que se encuentran los personajes; además del tono sepia, cargado de sombras y tonos azulados y verdosos que dan la sensación de que en todo momento estamos en una gran sala de hospital dispuesta a recibir a seres moribundos. Asimismo la utilización del sonido, capta todos los matices hasta llegar al turbador ruido en el accidente mostrado en *off*, aunque la imagen que el morbo exige, aquella que se quiere ver —el atropellamiento— jamás aparece. Sí accedemos al evento a través del sonido (el mensaje grabado en el celular, justo antes del accidente) pero lo más cerca que llegamos a una exhibición clásica de los hechos es la poderosa imagen del jardinero abandonando su maquinaria sobre el pasto para ir fuera del plano en ayuda de las víctimas.

Lo más complejo del filme se establece a través del trío protagonista, una relación dialéctica de destrucción y vida; quien le ha robado la vida a Christina es quien se la da a Paul, el accidente quita, pero también da, pero la reciprocidad dialéctica de las acciones no se queda ahí, “te follas a su mujer, vives en su casa y te sientas en su sofá”<sup>99</sup>, acciones vitales que son el fruto de la muerte, “no debiste hacerlo”<sup>100</sup>, no debiste quitarle la vida a quien me la ha dado, “quiero matar a Jack Jordan”<sup>101</sup>, muerte para aquel que ha dado vida y a la vez la ha quitado. Pocas veces tan breves frases alcanzaron tal nivel de complejidad en una pantalla de cine.

Así, Jack Jordan, como un Jesucristo del siglo XXI que expande su mensaje a través de tatuajes y furgonetas, es la figura que se sitúa en el epicentro del terremoto vital, erigiéndose en la columna más importante de las tres que sustentan *21 gramos*. No es casualidad la presencia e insistencia de todo el imaginario católico en él, pues como si se tratara de un Mesías, quita la vida y también la da. De ahí su pena, su perdón y su sacrificio, pues Jack Jordan posee la capacidad de quitar 21 gramos, pero también de darlos, porque si el alma pesa 21 gramos, la vida también.

Nosotros no podemos dejar de lado el concepto comienzo, ni el de creación de la nada, ni tampoco el concepto de fin. Y ello parece deberse a los cambios que se han operado en el mundo del hombre por virtud del acontecimiento que es la revelación en Cristo [...] En el mismo empleo ingenuo de las palabras ya y todavía no se descubre de una manera de hablar en que la historia apunta y aspira a algo y que un determinado estado de cosas es el supuesto estado final [...] ¿Se le puede dar una respuesta? ¿Y como se puede dar una respuesta precisa, o para decirlo mejor, una respuesta filosófica, a la pregunta acerca de Dios? Es una pregunta que inmediatamente suscita una multitud de cuestiones nuevas; la conexión es extremadamente compleja. Y ante todo surge la contrapregunta: ¿Es que se puede dar una respuesta precisa a cualquier cuestión filosófica? ¿Se puede responder de un modo preciso a la pregunta de qué es realmente y en definitiva el conocer?<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Diálogo de la película *21 gramos*.

<sup>100</sup> Diálogo de la película *21 gramos*.

<sup>101</sup> Diálogo de la película *21 gramos*.

<sup>102</sup> Pieper, Josef, *Op. cit.*, pág. 12.

Las premisas ante el largometraje son múltiples: ¿Cuánto pesa la vida? ¿En qué se sustenta la existencia? Las respuestas están en el recurso para construir una fábula moral: si todos hemos de morir, si nadie sabe cuánto tiempo le queda ni es capaz de calcular todas las consecuencias de sus actos ¿según qué patrones vamos a vivir, mediante qué reglas vamos a medir la calidad del perdón o la duración del castigo? Las respuestas a esto no son simples, *21 gramos* parece situada en un mundo arrasado, poblado por muertos vivientes, gente que de golpe ve extirpados elementos básicos en la vida adulta: estabilidad familiar (en el caso de la viuda); relación con Dios y lo trascendente (que domina el panorama del ex presidiario) y el control sobre el propio destino: el dolor y la enfermedad han acabado por convertir a Paul Rivers en una sombra.

La posibilidad de ser condenado tampoco parece preocupar al cineasta, menos interesado en cuantificar el bien y el mal presentes en las vidas de sus protagonistas que por captar el flujo e interrupción de su experiencia. El efecto es espectral, porque ya no se trata de filmar vida (ficción básica en cualquier película), sino abiertamente registrar muerte. A este rompecabezas hay que sumarle el gran antagonismo que se produce cuando los actores son llevados ante una cámara al hombro y alejados de la clásica forma de filmar de Hollywood. También hay que añadir que las escenas de más dramatismo no buscan el llanto fácil con melodías sensibileras, sino que dejan la sensación de pesumbradez en el espectador que experimenta incomodidad en su butaca. Agregándole patriotismo latino, cuando se ven versos de Eugenio Montejó (poeta venezolano) y duras melodías de tango.

Pero en definitiva, este rompecabezas que cada uno deberá ir armando acorde a sus facultades intuitivas, no es lo única “irracionalidad” del filme. Hay también una adivinanza que descifrar detrás de cada uno de los personajes disímiles que unidos por el trágico hecho, se ven enfrentados ante la pregunta ¿qué sustenta nuestra vida? Un religioso que basa su vida en los rigurosos dictámenes de la Biblia, la cual sigue al pie de la letra. Un matemático, que por defecto profesional, intenta buscar las razones, los por qué, las causas, las explicaciones de lo ocurrido. Una madre, que aferrada a la familia, se descubre en soledad y sin recursos para continuar su vida. Personajes que viven de acuerdo a parámetros y cuando se desintegran, se descubren sin armas para enfrentar lo que antes parecía una fácil forma de existir.

Se puede afirmar que el hombre es un animal que ha creado ficciones sociales para su vida; es decir, elementos que le sirven para explicar ciertas necesidades o aspectos de la naturaleza que lo superan. La religión, la familia, las ciencias no son más que elementos que fueron creados para intentar comprender lo que quizás no se pueda entender. La vida, y la función que se debe cumplir en ella, es una de esas grandes preguntas que se esconde en esta cinta. ¿A quién se le debe la vida? ¿A nosotros mismos? ¿A la familia? ¿A Dios?

Comienzo y fin de la historia humana únicamente son concebibles, cuando se acepta una interpretación tradicional y prefilosófica de la realidad; o nos son revelados o son inconcebibles. Si, por otra parte, la posibilidad de preguntarse filosóficamente por la esencia humana depende de que en alguna forma aparezca ante la mirada del estudioso el comienzo y el fin del proceso histórico y de que la historia se pueda entender como un ir desde un comienzo hacia un final, está claro asimismo hasta qué punto tiene que encontrarse referida con singular fuerza al preyacente contrapunto teológico.<sup>103</sup>

De este modo, *21 gramos* presenta una visión universal de la vida, pues señas de identidad que pasan por una visión muy crítica de casi todas las instituciones de la sociedad postmoderna (política, religión, familia, justicia) tienen como fin construir siempre la imagen más bella e impactante posible, sin que ello signifique claudicar ante la belleza del instante y la forma del conjunto: el montaje ocupa una parte fundamental y crucial. Tal pareciera que aquí radica la mayor parte de la nueva racionalidad del filme, pues su preocupación por el devenir argumental queda, con ello, a salvo de toda duda.

La película posee una estructura temporal que puede calificarse acertadamente como arbitraria, artística y no lineal, incluso, algunos críticos le han llamado cubista. Eso sería ir demasiado lejos para describir una forma de ordenar el relato que ahonda en las posibilidades de desordenar las secuencias o parte de ellas al estilo del video-clip. En el caso de *21 gramos*, el montaje consigue acentuar aún más el trabajo de los actores. El trío protagonista (Sean Penn, Naomi Watts y Benicio del Toro) destaca en la manera en que dispone la película sus momentos, lo que los hace todavía ganar en expresividad e intensidad. Al igual que en *Amores perros*, un accidente está presente, pero esta vez no es el punto en común de las tres historias, sino que es la fusión de sus vidas. La cinta, narrada de forma atípica, va creando un rompecabezas dramático. “La arquitectura de la película es como el jenga que juega Benicio en el filme, donde cada célula de los primeros 25 minutos tiene un principio, una mitad, un clímax y un final”.<sup>104</sup>

Así es, *21 gramos* es una cinta compleja e intensa, la cual demanda una atención completa del espectador, que la mayoría no está acostumbrado a dar. El largometraje cuenta la misma historia una y otra vez, agregando cada vez partes diferentes que se aportan al total dramático de la película. No solo el guión es particular, como se mencionó, la fotografía se vuelve dinámica y desconcertante. La edición es una de las partes claves, con cortes abruptos, pero precisos, hechos en el momento justo y que contribuyen a ese particular rompecabezas que se debe ir armando en la mente, demostrando un manejo “irracional” del tiempo, pues se va descubriendo a lo largo del filme, que lo que se creía pasado es futuro, lo futuro es pasado, y que el presente nunca ha sido tan complicado de definir.

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*, pág. 17.

Esta tendencia a privilegiar la especialización del tiempo (Ser) por encima de la aniquilación del espacio por el tiempo (Devenir) es coherente con gran parte de lo que expresa hoy el posmodernismo...<sup>105</sup>

También hay que agregar que no es novedad temática lo que hay en el guión del filme: muertes violentas, crisis de conciencia, adicciones varias, deseos de morir, parejas en desintegración. El material de *21 gramos* es el de las teleseries y los folletines, sólo que han tomado los *clichés* y los han insertado en una camisa de fuerza torcida y fragmentada, desde donde las implicaciones de los eventos tan tremebundos nos llegan desoladoras y crudas. Sería adecuado decir que la cinta no finaliza, sino que más bien se apaga, dejándonos en la amarga posición de reconocer que sí, la vida se parece más a este caos que a la pulida exposición que de ella suelen hacer las películas.

La referencia aquí no es tanto *Memento* (Christopher Nolan, 2000) —esa parábola de determinismo que hablaban de un supuesto destino inexorable como un *Terminator* (James Cameron, 1984)— sino filmes como *El dulce porvenir* (1997) la obra maestra de Atom Egoyan donde las memorias de los padres cuyos hijos habían muerto en un accidente se mezclaban alrededor de un abogado quien —como Paul Rivers— llegaba a desenterrar los muertos ajenos movido no por sed de justicia, sino por egoísmo y autoconmiseración.

*El dulce porvenir* tenía la estructura de un laberinto en el tiempo y el espacio, pero sólo porque sus protagonistas buscaban sin cesar el olvido. Y del choque resultante entre sus esfuerzos y las mareas de la memoria se armaba una cinta que hablaba de perdón como la única solución a la pérdida. La tragedia no radicaba en la inevitabilidad de lo sucedido y la imposibilidad de alterar el curso de los hechos, sino en la ceguera de quienes habían elegido vivir como si su destino no estuviera, en ese sentido, escrito. Como si pudiéramos darnos el lujo de guardar rencor, odio o venganza en un mundo definido por el azar.

En la misma liga que *El dulce porvenir*, *21 gramos* es una historia sobre personas que tratan de hacer lo correcto, de hallar redención o paz. Son adultos cuya edad y experiencia no los ha hecho más sabios, sino más solitarios y rabiosos. La furia en *21 gramos* es enconada y abundante, pues se rebela contra una voluntad superior que intuye cruel. Es curioso, pero aquí la fe religiosa no es motivo de comunión, sino de división y aislamiento. Creer en Dios es tomar conciencia de lo distante que se está de su reino y de lo difícil que será alcanzarlo. Incluso los dos protagonistas que no manifiestan intereses religiosos directos —la viuda y el profesor— terminan embarcados en una cruzada de venganza con una

---

<sup>104</sup> Fernández Santos, Angel, *Op. cit.*

<sup>105</sup> Harvey, David, *Op. cit.*, pág. 302.

raíz innegablemente bíblica (y no deja de ser interesante recordar la importancia que la muerte de los hijos y la idea de fertilidad y estirpe tienen en el Sagrado Libro). Y si hacia el final la película alcanza dimensiones de tragedia inéditas, es porque las preguntas que se hacen sus personajes quedan, a diferencia de *El dulce porvenir*, dolorosamente abiertas: ¿Cómo puedo hacer el bien? ¿Cómo encuentro mi felicidad? ¿Cómo sobrevivo a la muerte de quienes me rodean?

Hay un minuto de la cinta en que el moribundo Paul Rivers recibe un llamado de Cristina Peck en mitad de la noche. Saltando de la cama que comparte con su pareja (Charlotte Gainsbourg), el profesor cruza la ciudad y termina acostándose con la viuda del hombre cuyo corazón lleva en el pecho. Es una escena que no estaría fuera de lugar en una novela de Paul Auster, el escritor neoyorquino que ha hecho carrera inventando protagonistas desarraigados de la vida por culpa de la tragedia, el azar o el simple absurdo. Buscando recuperar un sentido, los personajes de Auster descubren que bajo la apariencia de orden que exhibe la sociedad de la que acaban de ser exiliados, se esconden ritmos secretos para los cuales las leyes y cábalas son ilusorias. Ritmos que incluyen tener una relación con una perfecta desconocida o mal corresponder con la mujer que lo cuidó cuando se encontraba conectado a un respirador. Es a eso a lo que se refiere Rivers, cuando explica a Cristina su teoría sobre los números como “puertas a algo mucho más grande que nosotros” y se asombra de las casualidades necesarias para que dos personas se encuentren.

Conscientemente o no, el personaje está enunciando una de las sugerencias más crueles de la cinta: que la felicidad que conseguimos está intrínsecamente conectada con la desgracia ajena, que aquel viejo *cliché* de que todo es una rueda muestra su cara más fea cuando la salvación de un individuo significa la muerte de otro. En una era donde los medios y el entretenimiento popular han instrumentalizado y satanizado el dogma cristiano de que hacer el bien de alguna forma funciona como un circuito eléctrico donde la energía positiva retorna, la noción de *21 gramos* de que la satisfacción de los deseos sólo se consigue dañando a quienes están alrededor es genuinamente refrescante.

Otros dos filmes que *21 gramos* trae a la memoria son *En el dormitorio* (Todd Field, 2001) y *La habitación del hijo* (Nanni Moretti, 2001) acerca de situaciones críticas donde se lidia con la presencia de la muerte en el seno familiar y donde los padres deben asumir la responsabilidad contraída con los hijos. No es casual que una de las líneas narrativas de *21 gramos* sea el conflicto que el moribundo Paul Rivers tiene con su mujer, ansiosa de embarazarse: uno de los temas subyacentes del guión es la tenaz negativa de los individuos a aceptar que la cadena de la vida debe su perdurabilidad a la constante renovación de sus eslabones. Es la súbita conciencia de su desprotección luego de matar a tres personas lo que envía al personaje de Benicio del Toro en un torturado viaje de autocastigo. Es el dolor y el vacío por la desaparición de su familia lo que empuja a Cristina Peck a recaer en las drogas. Y es su negativa a

retomar su lugar en el mundo la que termina llevando a Paul Rivers a un callejón sin salida, buscando morir, temeroso de perpetuarse a través de un hijo, vampirizando la poca energía que hay en Cristina. Es su personaje probablemente el más dañino y cruel de la cinta, aunque la historia no lo presente como tal y aunque ninguno de quienes le rodean lo considere un villano.

Y es él quien conecta a ésta con *Sin miedo a la vida* (1995), el extraño filme de Peter Weir donde la personalidad de un hombre adquiriría ribetes mesiánicos —y francamente inhumanos— luego de sobrevivir a un accidente de avión. Como el Max Klein de la película de Weir, Paul Rivers usa su cercanía con la muerte como punto de partida para romper todas las promesas que le ha hecho a sus seres queridos. Que en su periplo termine destruyendo no sólo su vida sino las que otros han logrado salvar de la hecatombe, puede ser mirado con piedad por Dios —un personaje que jamás se asoma en estas imágenes, salvo en forma de sticker o figurita de porcelana.

Sin embargo, *21 gramos* funciona porque los elementos de esta clase de historia son ya tan familiares que podemos seguirlos incluso aunque se nos presenten en desorden, de la misma forma en que los adictos a una teleserie no tienen mayor dificultad en encadenar el impacto emocional de las escenas saltándose el detalle de las pausas comerciales. La película comienza con imágenes de una pareja (Naomi Watts y Sean Penn) en una habitación a la cual todavía no sabemos cómo llegaron. La ausencia de música en la banda de sonido —elemento que nos daría una pista del sentido o el tono de la escena— obliga a concentrarse en lo esencial: dos personas en un espacio cerrado, bajo una luz fría y cruda. La conexión entre ambos, a estas alturas, puede ser de cualquier naturaleza, aunque el estereotipo visual hombre-desnudo-mujer-desnuda-cama-desordenada sugiera que son compañeros sexuales.

Es interesante que toda la estrategia narrativa del filme esté contenida en su primera escena: si no prestamos atención, nos perderemos. Las escenas —con duraciones que van de dos a cuatro minutos— se muestran en desorden, siguiendo un patrón más rítmico que cronológico. A un instante de enorme impacto emocional le sigue un plano más bien prosaico de alguien caminando, a un diálogo en mitad de la noche le sucede una tensa discusión al interior de un auto a toda velocidad. El consiguiente efecto distanciador es parte de la gracia del filme: conocer de esta manera los aspectos del drama invita a algo más ambicioso que la simple empatía con sus protagonistas. Nos sitúa en la posición del observador.

Finalmente hay que apuntar que el título remite a una teoría que afirma que el cuerpo humano al morir pierde 21 gramos, que equivaldrían al peso del alma que nos abandona en ese preciso momento en el que la muerte nos arropa. Al menos eso parece que relata un cuento medieval que sirve de título a la cinta, pues dicen que el cuerpo humano pierde 21 gramos justo cuando morimos. El peso de cinco céntimos, de un ruiseñor, de una barra de chocolate, o quizás el del alma humana. Veintiún gramos es el peso que pierde el ser humano al morir y en la cinta tal vez equivalga al peso del alma.

El pensamiento postmoderno se presenta así como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y plenitud de las cosas está en el presente, que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para una humanidad en la que lo siempre nuevo se convierte indefinidamente en siempre lo mismo.<sup>106</sup>

Por último cabe señalar que *21 gramos* habla sobre la vida, que sigue y que no se detiene para esperar a nadie, sobre el heroísmo, los padres y los hijos, la educación y los desgarros del alma, que también se los encuentra. *21 gramos* termina con esta dedicatoria del director a su mujer, que sufrió con él la muerte de un hijo: “A María Eladia, porque cuando ardió la pérdida reverdecieron los maizales”, la cual deja claro que la pérdida es una realidad para todos cada día.

Se puede concluir después de revisar la irracionalidad en la Postmodernidad que estos filmes reflexionan sobre nuevas formas de escribir historias y verles desde una ruptura de la racionalidad tradicional. Historias que quieren modificar nuestra concepción y expresión del pasado a partir de la crítica de los actuales criterios históricos añadiendo elementos como provisionalidad e indecisión, uniendo sentimiento e intelecto, rompiendo con la idea del tiempo histórico y sustituyéndola por una nueva concepción de la temporalidad, un tiempo rítmico.

En resumen, que no busca integración, síntesis y totalidad sino que se contenta con fragmentos, por lo que estas películas no muestran la reconstrucción de lo que ha pasado en las diversas fases de la vida, sino un juego continuo con la memoria de esos hechos. Una historia que se expresa no en historias coherentes sino en segmentos y collages.

### **III. 2 EN BUSCA DEL SUJETO PERDIDO**

Por mucho tiempo, la tradición filosófica nos acostumbró a concebir los saberes como emanación milagrosa de la actividad sintética del sujeto soberano. Sin embargo, la trayectoria histórica de este sujeto es larga y llena de vicisitudes, pues a mitad del camino entre lo uno y lo múltiple, solía perderse en el origen mítico que él mismo se había inventado con el propósito de constituirse en ser social.

---

<sup>106</sup> Picó, Josep, “Prefacio” en Picó, Josep, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 48.

Empero, desde que adquirió conciencia de su diferencia y de su voluntad de saber, no dejó de asombrarse por ello y vivió permanentemente atormentado por la curiosidad de saber cómo es que sabe.

De esta forma, el valor de los saberes como instrumento de dominación del hombre sobre la naturaleza y sobre todo del hombre sobre el hombre, ha adquirido su propia fisonomía social en las distintas tecnocracias, pues si se fija la mirada en las rupturas de métodos, en los cambios de percepción de los objetos estudiados y en la manera de identificar las discontinuidades que separan el entendimiento a lo largo de los siglos, el desarrollo del conocimiento adquiere un carácter discreto y sobre todo pierde ese impulso teleológico, y es por ello que en la sociedad primitiva es donde se producen las primeras figuras sociales de la subjetividad, aislando los cuerpos y fijándolos en un conjunto estable y reiterativo de relaciones que especifican sus respectivos comportamientos.

...De hecho es posible distinguir una doble dimensión de expansión del conocimiento racional. Una que especifica el tipo de pensamiento que se inicia con Tales de Mileto cuyas formas lo distinguen del anterior pensamiento mitológico y mágico de las sociedades despóticas. La preservación de este tipo de pensamiento le otorga cierto carácter unitario a la cultura occidental. La otra revela las discontinuidades y los desplazamientos de los saberes, mostrando que los objetos de conocimiento y el interés por lo que se quería saber han cambiado con frecuencia; tanto que no es posible pensar que se trate de una misma problemática.<sup>107</sup>

Por ello, podemos afirmar que la subjetividad es un antiquísimo entramado epistemológico sobre disertaciones, teorizaciones e investigaciones acerca de las posibilidades de análisis del binomio sujeto-objeto, en donde se construye socialmente, responde a una manera de leer la realidad y de edificarla dentro de una determinada cultura que la procrea y continúa.

Aquí es necesario detenerse para preguntar por el sujeto ¿Qué es el sujeto? ¿Cuándo nace como tal? ¿De él nace la subjetividad? Decir sujeto es referirse al término filosófico que se elaboró en los inicios de la Modernidad. Se trata de la instancia social que somos cada uno de nosotros en tanto estamos constituidos por un aspecto del orden del yo (con preeminencias psicológicas individuales) y un aspecto del orden del sujeto, que es comunitario, epocal y compartido por quienes somos contemporáneos y pertenecemos a una misma cultura.

...podemos pensar que serían siempre múltiples subjetividades las que responderían a realidades historizadas. Estamos ante una construcción colectiva de un objeto de estudio que como el arte, la filosofía o la historia, requieren para producir

---

<sup>107</sup> Del Bufalo, Enzo, *La genealogía de la subjetividad*, Edit. Monte Avila, Venezuela, 1991, pág. 14.

innovaciones y progreso del desarrollo social y cultural, así como el manejo propio de conceptos y de determinadas circunstancias históricas...<sup>108</sup>

Para unos autores los orígenes de la subjetividad están en la razón, pues el mundo real es cuestionable y el mundo ideal no es seguro, ya que toda trascendencia ha sido puesta entre paréntesis. Sin embargo, el sujeto está ahí, pero no para la conciencia pura, pues la razón ha quedado vacía, la cadena de razonamientos se ha agotado y la duda ha acabado con todo, está solo consigo mismo. Para otros, el nacimiento de la subjetividad está en la conciencia y en la heterogeneidad de los procesos sociales, lo cual obliga a transgredir las normas de la reedificación conceptual que separa los procesos en cosas, la realidad en sustancias y el mundo en espíritu y materia, en lo que Descartes denominó *res cogitans* y *res extensa*.

Así, desde el planteamiento hecho por Descartes, la teoría de la subjetividad se constituye con diversos nombres en la contestación a la pregunta por la estructura del yo como sujeto, de su relación consigo mismo, y de su nexos con lo otro. Esta pregunta implica la distinción de dos formas de entender la subjetividad: la que estriba en hallarse ante una mera apariencia y la que consiste en aprehender algo real. En ambos casos el yo está inmoviblemente cierto de sí mismo, por lo cual el fundamento inconcluso del saber tiene que residir en la evidencia de esta autocensura subjetiva.

De esta forma, tanto en el lenguaje filosófico como en el uso común, los términos subjetividad y subjetivo puedan ser empleados en la doble acepción, por una parte, de lo que verdaderamente no es real, aunque parezca serlo y, por otra, de lo que en cambio es real, pertinente o relativo al ser en el que se dan las apariencias. De aquí que la ambigüedad de las palabras en cuestión es perfectamente sintomática de la situación, pues la subjetividad humana tiene que ser real para que lo aparente pueda darse en ella y de esta forma se reivindica a sí misma en el concepto de lo que no siendo, parece no obstante, ser.

Aunque si bien es cierto que la noción de sujeto surge en la Modernidad, también es cierto que se pueden encontrar vestigios de este concepto en la Grecia clásica. Aristóteles define al hombre como “animal racional” y esta idea predetermina a la subjetividad. Luego con Descartes, el yo “es una cosa que piensa”, un ser pensante; en este caso, lo fundamental es la idea del alma. Pero más tarde durante la Ilustración, y especialmente con Kant, se asiste a la consumación de la idea del sujeto moderno: el sujeto trascendental que es forma pura, que ha perdido el cuerpo y es solamente estructura vacía de contenido.

---

<sup>108</sup> Jáidar Matalobos, Isabel, “Por los senderos de la subjetividad” en Isabel Jáidar Matalobos, *et. al.*, *Tras las huellas de la subjetividad*. Edit. UAM-Xochimilco, México, 2003, pág. 50.

La Ilustración tiene como sinónimo “Siglo de las Luces” y también iluminación, esclarecimiento, iluminismo. La luz, sabido es, cuando se proyecta sobre los objetos produce sombras. La larga luz de la razón ha producido profundas sombras sobre la realidad. Largas sombras sobre el cuerpo, sobre los deseos, sobre el ejercicio del poder y su relación con lo que se impone como verdad.<sup>109</sup>

Pero en el siglo XIX el sujeto recuperó —o adquirió por primera vez— el cuerpo, tanto desde la filosofía como desde las ciencias sociales y la biología. Marx sostiene que son las prácticas sociales y concretas las que determinan la conciencia, y por lo tanto, al sujeto. Para Freud, el sujeto es el producto de una historia, fundamentalmente familiar, pero también social. Para Darwin, el “sujeto” (ahora entre comillas) recibe sus predeterminaciones del medio en que vive. En estos tres pensadores tenemos ya la pauta de que el sujeto que Kant había concebido como forma pura, se está llenando de contenido.

...es quizá [primero] en la obra de Hobbes y luego en la de Baumgarten donde se encuentra por primera vez el concepto de subjetividad en su acepción plenamente contemporánea. No sería improbable que la lectura de Baumgarten sugiriera a Kant los cauces para un concepto de subjetividad que habría de quedar plenamente delineado en el texto de la *Crítica* [...] Fue Kant quien tuvo el inhóspito gesto de inscribir, indiferente a la historia y al fracaso, una subjetividad capaz de dar origen al tiempo y a la distancia, habitada por la facultad de construir las formas de los objetos y la certeza de libertad, de ser el asiento de la razón y la fuerza de determinación del sentido de la acción moral ...<sup>110</sup>

En la estela de esa visión romántica y como una resonancia de sus tensiones internas, Hegel habrá de ahondar y trastocar la imagen kantiana de la identidad del sujeto introduciendo una distinción de su propia unidad: el movimiento autoreflexivo mediante el cual es capaz de aprehenderse como conciencia más allá de la expresión de su propia individualidad, que vacía radicalmente el yo de toda sustancialidad.

Así, lo subjetivo se distingue de este yo, como un momento de singularidad que separa al individuo, lo arranca del movimiento de la conciencia y lo opone a ella para que pueda reconocerse como identidad singular. El sujeto surge de una aprehensión de la identidad propia a partir de un movimiento de repliegue del sujeto sobre sí mismo, en una autonomía para afirmar su singularidad al margen de la universalidad del yo. Incluso Nietzsche se pregunta: “¿tengo un cuerpo o soy un cuerpo?” y concibe al sujeto surgiendo desde las luchas del poder y las estrategias discursivas. Wittgenstein lo piensa constituyéndose desde los juegos de lenguaje y las formas de vida. Entonces hasta mediados del

---

<sup>109</sup> Diaz, Esther, *Posmodernidad*, Edit. Biblos, Argentina, 1999, pág. 110.

<sup>110</sup> Mier, Raymundo, “Bitácora de seducciones: contribuciones para la construcción de los conceptos de sujeto y subjetividad en la UAM-Xochimilco, en Isabel Jáidar Matalobos, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 24.

siglo XX el sujeto se comprende como una entidad lingüístico-social que además tiene cuerpo, transpiración, sangre, olor, aliento y demás materialidades que acompañan a la *psiquis* y al espíritu.

El siglo XXI, en cambio, requiere de otros escenarios para desplegar la actividad subjetiva y la transformación del mundo experiencial. La lógica de la simplicidad ha dejado de ser funcional y se precisa de herramientas que permitan pensar de una manera no lineal, dar cuenta de las paradojas constitutivas de otros modo de experimentar (nos) y acceder a un espacio cognitivo caracterizado por formaciones en donde el sujeto construye al objeto en su interacción con él y, el propio sujeto es construido en la interacción con el medio ambiente natural y social.

Aquí cabe apuntar la oposición semántica ya tradicional entre objetividad y subjetividad, pues contrariamente a lo que se podría suponer, no siempre han existido estas categorías. Así, en la filosofía escolástica y hasta el siglo XVII, se consideraba objetivo lo que constituía una idea, una representación del espíritu y no una realidad independiente de éste que pudiera subsistir por sí misma. El término opuesto era el de *subjectivus*, que luego se convirtió en *formalis*, único que subsistió en la época clásica.

Como puede verse, estamos ante dos términos que han marcado las teorías del conocimiento y las epistemologías de nuestro siglo: objetividad y subjetividad. De este modo, lo objetivo está asociado a una realidad existente en sí misma, es decir, independiente de todo conocimiento o idea cuya característica sería la de ser ajeno a los fenómenos de la voluntad como manifestaciones físicas. La oposición apuntaría entonces a lo universal en contraposición con lo individual. La subjetividad suele ser así entendida como intimidad, reducto de lo particular en donde se considera la presencia del nivel de reflexividad, todo lo que se conoce de modo habitual como el para sí.

Lo subjetivo es utilizado cada vez más en un sentido casi peyorativo, como lo muestra claramente la noción de subjetivismo. De esta forma, lo subjetivo debe ser controlado para no dejarse arrastrar por preferencias, formas y costumbres más individuales, y por tanto ajenas a la objetividad. Con el tiempo se dieron deslizamientos sucesivos por los que lo subjetivo y la subjetividad empezaron a connotar lo irreal, aparente y engañoso; es decir, lo imaginario en su sentido más pobre y restringido.

De aquí que el sujeto aparece en la actualidad como el fundamento de la actividad que conoce algo y este algo es el objeto de pensamiento. Ahora bien, todo análisis del conocimiento remite a esa polaridad y puede fácilmente ceder a la tentación de convertir a estos dos polos en contenidos primarios. Por ello, la única forma de evitar enfrentarse con una esencia originaria y fundante es buscar el origen heterogéneo de la subjetividad y de su correlato en la diferencia que se expresa de manera cosificada.

Hasta aquí se ha visto que la búsqueda genealógica de la subjetividad ha conducido primero a la síntesis social, luego a las representaciones del deseo reprimido, más tarde a la racionalidad, para finalmente arribar al lugar donde ya no hay hombre ni naturaleza, sino tan sólo procesos que se

producen entrecruzándose en una actividad incesante, pues en la Postmodernidad asistimos a una estructuración de la relación sujeto-objeto, a la crisis del hombre como sujeto dador de sentidos y a la filosofía de la escisión, característica del pensamiento occidental.

Desde esta mirada, diversidad, vaguedad y heterogeneidad son inconcebibles (el no ser no es). La diferencia remite siempre a la identidad como desviación o degradación del “verdadero ser”. Esta versión del mundo admite también una proliferación dualista (materia/razón, cuerpo/mente, sujeto/objeto) en donde cada uno de los polos de las dicotomías se define en y por sí mismo en un dualismo excluyente.

Hoy estaríamos en las antípodas de esa certeza: ha hecho profunda crisis la idea del sujeto dador de sentidos ciertos en relación al mundo, la historia, las cosas [...] un sujeto absolutamente desenmascarado frente a su objeto. Hemos desenmascarado la escena que nos constituye como modernos, así como los modernos desenmascararon otras viejas escenas. Así como los modernos no tuvieron mayores respuestas para suplantar a Dios, nosotros parecería que no tenemos respuestas para suplantar al hombre dador de sentido o lugar de la verdad...<sup>111</sup>

Desde esta perspectiva se iniciaron una serie de enfoques en donde el sujeto se configuró no sólo como un individuo; es decir un átomo social, ni una sumatoria de células que forman una aparato mecánico, sino como una “unidad heterogénea” abierta al intercambio, como una organización emergente, por lo que las propiedades dejaron de estar en las cosas sino “entre” las cosas en el reemplazo.

Desde esta nueva mirada, tampoco el sujeto es ser, sustancia, estructura o cosa sino un devenir en las interacciones. Las nociones de historia y vínculos son los pilares fundamentales para la construcción de una perspectiva transformadora de la experiencia del mundo. Y este cambio no sólo se da a nivel conceptual, sino que implica también la apertura a una nueva sensibilidad y a otras formas de actuar, conocer, a otra ética y estética, ya que estas dimensiones son inseparables en el convivir humano.

Asimismo si algo caracteriza esta época en que vivimos es el poder que han adquirido los objetos culturales en la vida cotidiana, pues ya no hay un lugar para conocer. La amplitud o cobertura *massmediática* reduce al sujeto a perseguidor de objetos que escapan a la intencionalidad del conocimiento ¿Acaso el mundo de los objetos conspira contra la ambición científica y se ha vuelto indescifrable? ¿Cómo podría el sujeto saltar por encima de sí mismo, si no sabe deshacerse del lenguaje y del deseo, ni de su propia imagen, si el propio objeto sólo llega a serlo cuando es nombrado y deseado por el sujeto?

---

<sup>111</sup> Casullo, Nicolás, *Op. cit.*, pág. 235.

Viaje de la individualidad moderna que palpa la desintegración de lo subjetivo: el yo liberado, pero, al mismo tiempo, ilusión del yo [...] El sujeto como biografía que se desconoce, es la empresa postrera que le quedaría a la razón moderna para caer en el abismo final del “descrédito de la razón”.<sup>112</sup>

Los postmodernos han reconocido que enfrentan la letanía modernista sobre la muerte del sujeto, abriendo caminos hacia nuevas teorías y prácticas de habla, escritura y acción de los sujetos. La pregunta acerca de cómo los códigos, textos, imágenes y otros artefactos culturales constituyen la subjetividad, se plantea hoy como pregunta histórica. Y hablar de subjetividad ya no es hablar de ideología burguesa o pequeñoburguesa, pues el discurso de la subjetividad se ha liberado de las amarras del individualismo burgués.

Hay pues en esta reflexión una pregunta por los rasgos singulares, el mundo propio de cada hombre y el enigma de la fuerza que los vincula a los demás y al mundo. Este cuestionamiento por la identidad adquiere muchos rostros: memoria, augurio, deseos y la conciencia del propio pensamiento con inclinaciones a las que suponemos un origen atávico o extraño, así como la nostalgia del propio cuerpo, cuya identidad parece remitir a territorios que rebasan los márgenes de la mirada.

De esta forma, el perfil de la subjetividad en la época actual surge de la génesis histórica y política de las estructuras de clase, las condiciones de la memoria histórica y las figuras institucionales derivadas del vínculo social, formas de propiedad, procesos de intercambio y del destino del trabajo. La noción de subjetividad corre desde entonces una suerte equívoca: se ofrece al mismo tiempo como razón, referencia última del conocimiento y también como reservorio de certidumbre moral.

Así pues, reflexionar sobre la noción de subjetividad y profundizar en su conceptualización resulta una tarea mucho más compleja en la Postmodernidad, ya que ésta ha sido objeto y tema eje de una concepción teórica y un modelo de las condiciones e implicaciones colectivas, sociales y culturales en la interpretación de una historia considerada en sí misma transformadora y determinada por concepciones y comprensiones de lo humano, pues la subjetividad ha sido tomada como el despliegue de las infinitas relaciones sujeto-objeto, en las que el objeto significa “la realidad”, “la otredad”, “lo colectivo”, mientras que la subjetividad significa una reproducción discursiva y conceptual de este orden simbólico de la realidad. Por ello, la construcción teórica de la subjetividad introduce variantes de registros simbólicos que sólo pueden ser resueltos en lo colectivo, partiendo del hecho de que las subjetividades singulares son construcciones sociales.

---

<sup>112</sup> *Ibidem.*, pág. 46.

Subjetividad como habitación de resonancias múltiples y sin dueño. Subjetividad como punto de tensiones, de intensidad, vibración de fuerzas que se propagan. Subjetividad como índice de referencias, inferencias, transferencias cuyas constituciones son todas interferenciales. Subjetividad como voz única multiplicada, multitudinaria...<sup>113</sup>

Es así que aún hoy en día, cada subjetividad ha de construirse desde el otro. No sólo por la dependencia de la especie respecto de aquellos cuidados primarios imprescindibles para la supervivencia, sino porque lo propiamente humano se inscribe a partir de una forma específica de relación, en donde la subjetividad es alteridad y pluralidad, al mismo tiempo que producto específico de múltiples modos de subjetivación y procesos dialógicos en el espacio de construcción de cada sujeto. Así, los modos y contenidos en cada proceso de subjetivación generan subjetividades distintas.

Para finalizar hay que subrayar que la subjetividad ha sido un tema abordado recurrentemente por filosofías y tratado de manera divergente por las ciencias sociales. La cautela o la negación de que ha sido objeto es efecto en gran medida de la incomprensión y de las resistencias que su intervención ha generado en las ciencias básicas, por lo que cualquier abordaje que no considerara los criterios de validez, confiabilidad, predictibilidad, control y generalización exigidos por estas ciencias fue considerado acientífico, falta de seriedad y confianza.

La cualidad de la subjetividad es construir y constituir sujetos y colectividades buscando significaciones y sentido a lo humano. Esta cualidad es universal y la misma en todos los humanos y en todas las épocas. Sin embargo, responde a formas y desarrollos específicos de los sujetos y los tiempos que la generan y son gestados por ella. La constitución de un sujeto sólo representa variantes de una subjetividad colectiva. El sujeto está “sujeto” para existir como tal, si es simbolizado/significado dentro de un registro social determinado.<sup>114</sup>

Las ciencias humanas han postergado así, un abordaje metodológico propio y original, frente al resto de las ciencias. Pero desde hace unos años los científicos sociales intentan pensar los problemas y la forma de tratarlos con mayor autonomía y desde otras condiciones de posibilidad, tomando en cuenta el carácter central que la subjetividad adquiere en su campo. Con aportaciones de disciplinas como antropología, historia, lingüística, hermenéutica y psicoanálisis fueron apareciendo algunas aproximaciones que consideran en su estudio, tanto el lugar del investigador, el vínculo que establece con el campo de trabajo, así como sus valores e implicación, desterrando la posición neutral del estudio de lo social o lo psíquico.

---

<sup>113</sup> Kaminsky, Gregorio, “Tras las huellas de la subjetividad” en Isabel Jáidar Matalobos, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 8.

<sup>114</sup> Jáidar Matalobos, Isabel, “Por los senderos de la subjetividad” en Isabel Jáidar Matalobos, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 57.

Por último hay que agregar que la subjetividad no es un concepto que pueda ser definido independientemente del campo donde se presenta; es un proceso marcado por una singularidad histórica, que se pone en evidencia en las diversas prácticas y por consiguiente rige también la aproximación del investigador. En este caso, desde la cinematografía la subjetividad o mejor aún las diversas subjetividades, no se pueden oponer a lo objetivo, pues están presentes en toda acción donde interviene lo humano y por ello, generan efectos, crean materialidades, y participan creando significaciones que transforman la realidad.

Quizás por ello, el vacío teórico-metodológico que rodea el análisis de la subjetividad se obtura cuando se recurre a técnicas validadas por otras disciplinas sin considerar la especificidad que requiere cada investigación. De aquí que en este análisis de la subjetividad en el cine, con el título *En busca del sujeto perdido* sea necesario conceptuar a la subjetividad tanto cuando se toma como unidad de análisis al individuo aislado, como cuando es un grupo o a una institución, así como los múltiples entrecruzamientos que la caracterizan. Los problemas que aparecen en el estudio de la subjetividad, tales como seleccionar los filmes, desde dónde y con qué criterios hacerlo, plantea un desafío ético y estético que incide en cómo se transmiten los resultados, en cómo se establecen las interpretaciones y cómo se interviene en las mismas.

De esta forma, la subjetividad no es algo preexistente sino que se hace en el acto discursivo, en una narración de sí mismo, del otro y del mundo, de su pasado, presente y futuro; en el aquí y ahora de la palabra, y en las narrativas de los otros. Justo aquí es donde hay que destacar a la subjetividad en el cine, en el cual se manifiestan sujetos determinados por coordenadas espacio-temporales, y en cuyos filmes se presenta esta muerte del sujeto en un mundo que lo ha dejado ir concentrándose en diversas objetividades.

La subjetividad es confiada y hasta presuntuosa. Lo natural en ella es pensar que está en la realidad, si bien este pensar es normalmente un mero pensar implícito, que no se pone en cuestión [...] La presencia de la realidad es el presente de la subjetividad. De ahí que la rectificación no sea tampoco el recuerdo de haberse equivocado [...] Como nexos del presente y del pasado en la objetividad que la cumple, la rectificación es la vivencia de haber cometido un error. Para ello hace falta la memoria [...] La subjetividad se vuelve sobre sí misma, al representarse este hecho pretérito se asume como suyo. Y al volverlo a tener así presente, lo juzga como real.<sup>115</sup>

En este panorama del fin del sujeto, el cine explora las diversas temáticas que abordan de una u otra manera su apocalipsis y muestra que pese a la dominante tendencia des-subjetivizante en la filosofía contemporánea, la idea del sujeto persiste tímidamente en la historia contemporánea quizás bajo

conceptos como intérprete participante de una tradición. El sujeto es pues en el cine postmoderno, no una sustancia indeterminada, aislada y atemporal, sino un ente en constante determinación con base en sus relaciones con otros y con la historia.

La cinematografía recrea así un progreso decadente que está permanentemente derrumbándose y en el cual están abriéndose paso nuevos modos de pensar, sentir, actuar y vivir en el mundo. Es aquí en donde el sujeto complejo ha producido un giro “recursivo” fundamental e irreversible. La transformación de la mirada implica pasar de la búsqueda de certezas a la aceptación de la incertidumbre, del destino fijado a la responsabilidad de la elección, de las leyes de la historia a la función historizante, de una única perspectiva privilegiada al sesgo de la mirada.

La sangre del juego posmodernista fluye por combinatorias técnicamente eufóricas. El espectáculo fascina al tiempo que irrita, apabulla fingiendo seducir, arrasa hasta con sus propias previsiones, despelleja y burla expectativas al colmarlas al máximo. El instante autárquico explota: una pluralidad de imaginarios filmicos confluye en cada punto del desquiciado trayecto manierista y artificioso, rumbo al goce malévolamente inducido. Si ya existe o existirá algún día, el estilo posmoderno es un estilo conservador, pero al revés.<sup>116</sup>

El cine muestra así, el camino en el que se encuentra el hombre en la actualidad, solo consigo mismo y profundamente unido al mundo en una interacción compleja y multidimensional. Ese reencuentro del sujeto con su mirada ha dejado al descubierto limitaciones y posibilidades, ha eliminado las garantías tranquilizadoras y ha abierto las puertas al vértigo de la creación, ¿sabremos aceptar el desafío? Por lo menos en tres cintas y de manera distinta se revisita al sujeto (si éste aún existe), se le busca afanosamente (si se encuentra escondido en las inmensidades de la objetividad) y se le revive si ha muerto (en pos de la esperanza de tenerlo nuevamente presente) en: *Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001), relato postmodernista en donde existe una búsqueda del humanismo y de los sentimientos; *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), película que ahonda en la exploración de lo femenino-masculino y la vinculación de estas identidades, y *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002), filme que retrata la relación sujeto-sociedad-historia.

Antes de iniciar el análisis del primer filme, cabe anotar una cita de Michel Foucault, quien termina su obra *Las palabras y las cosas* anunciando la posibilidad de un desgarramiento, una ruptura y una vorágine que parece acechar a la Postmodernidad. “El hombre ha de borrarse y desaparecer como problema para occidente, del mismo modo que un rostro de arena al caprichoso ir y venir de las olas del

---

<sup>115</sup> Millán Puelles, Antonio, *Op. cit.*, pág. 27.

<sup>116</sup> Ayala Blanco, Jorge, *Op. cit.*, pág. 537.

mar”.<sup>117</sup> Esto puede apuntarse en *Inteligencia artificial*, una cinta multitemática, la cual a través de un robot capacitado para amar repasa humanísticas cuestiones como sensibilidad, familia, maldad, sueños, progreso y límites —si es que existen— entre el hombre y la máquina.

La película se ubica en el siglo XXI, época en la que los recursos naturales son limitados y la tecnología está avanzando a un ritmo vertiginoso. Los alimentos son creados por ingeniería y hay un robot para todas las necesidades, excepto el amor. Esta emoción es la última y controvertida frontera en la evolución de las máquinas, pero *Cybertronics Manufacturing* ha creado la solución. Se trata de David (Joel Osment) el primer niño robótico programado para amar, adoptado a modo de prueba por un empleado de *Cybertronics* y su esposa, cuyo hijo, con una enfermedad terminal, ha sido congelado criogénicamente hasta que se pueda encontrar una cura. Aunque poco a poco se convierte en su hijo con todo el amor y la responsabilidad que conlleva, una serie de inesperadas circunstancias hacen que a David esta vida le resulte imposible. Sin la aceptación final de los humanos, no de las máquinas, y contando solamente con Teddy, su oso de peluche y protector, David emprende un viaje para averiguar a dónde pertenece realmente, descubriendo un mundo en el que la línea entre el humano y la máquina es aterradora y profundamente delgada.

En *Inteligencia artificial* la subjetividad se hace presente desde su misma hechura, pues es un filme que se debe a la autoría de Stanley Kubrick y Steven Spielberg, dos sujetos que aún no delimitan sus respectivas herencias, por lo que se puede decir que es la simbiosis perfecta entre dos personalidades importantes de la historia del cine, una especie de híbrido artificial despersonalizado que no acaba de pertenecer ni a uno ni a otro, y que, por su naturaleza, sufre problemas de identidad y afecto, lo que produce una extraña mezcla de sentimientos en el espectador, mostrando desde la ternura y la melancolía hasta el siniestro horror propio de la contemplación del lado más tenebroso de la naturaleza humana.

En muchos casos se ha justificado esta supuesta “esquizofrenia” fílmica en función de la doble paternidad: a Kubrick se le adjudicará la parte más amarga, mientras que sobre Spielberg recaerá la responsabilidad de los toques sentimentales. Sin embargo podría decirse que el filme busca específicamente producir esos fuertes contrastes, dada la perfecta integración de los mismos en la historia narrada y que, por tanto, tales oposiciones estaban ya presentes en las mentes de ambos creadores, sin que podamos aislar de forma inequívoca las aportaciones personales de cada uno.

Así, lo que en un principio parecía algo imposible, traducir en imágenes las preocupaciones metafísicas y pesimistas de Stanley Kubrick con la sensibilidad y la taquilla de Steven Spielberg, se transmite en el filme, cuya génesis comenzó en 1982 cuando Kubrick se hizo de los derechos de un

---

<sup>117</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Edit. Siglo XXI, México, 2001, pág. 245.

relato de ciencia ficción *Supertoys Artificial. Last all Summer Long* que publicara la revista *Harper's Bazar* 13 años antes y el cual estaba contenido en el libro titulado *Supertoys Artificial. Last all Summer Long: and Other Stories of Future Time*, una serie de historias que datan de 1969, reeditadas en 2001. Kubrick se interesó por esta narración y empezó a escribir un guión junto a Brian Aldiss, escritor inglés autor del relato, quien tenía en su bibliografía novelas, antologías y cuentos de ciencia ficción. El famoso difícil carácter del realizador acabó hartando a Aldiss que abandonó el proyecto. Tras él, otros los intentaron (Ian Watson, Bob Shaw, Arthur C. Clarke) pero no dio resultado.

Al haber conocido a Spielberg en 1979 mientras Kubrick rodaba *El resplandor* y Spielberg hacía lo propio con *Tiburón* en los estudios Pinewood en Inglaterra, pensó en ofrecerle el proyecto. Éste aceptó y comenzó entre ambos una extraña relación que duró hasta la reciente muerte de Kubrick, plagada de llamadas de madrugada a casa de Spielberg y para la cual Kubrick le hizo firmar una cláusula de confidencialidad por la cual se comprometía a no hablar con nadie del proyecto que llevaban entre manos. La obsesión de Kubrick fue tal que hizo que instalaran una línea privada de fax entre su casa y la de Spielberg. Tras la muerte de Kubrick se pensó que el proyecto iba a quedar en el aire, pero Spielberg decidió retomarlo, en parte debido a la insistencia de Christiane, la viuda de Kubrick.

Se puede decir que *Inteligencia Artificial* fue el proyecto que más perturbó a Kubrick durante sus últimos años, quedando sin realizar debido a la cruel lógica interna de la vida, pues llegó a la conclusión de que la tecnología de la época no permitía unos efectos especiales con el nivel de credibilidad deseado. Sin embargo, tras su muerte el relevo de dicho proyecto cayó en las manos de Spielberg. Cuando se difundió la noticia de que Steven Spielberg se iba a encargar de dirigir el antiguo proyecto del fallecido Stanley Kubrick, muchos se preguntaron cuál sería el resultado de esta compleja y arriesgada combinación entre dos mentalidades prácticamente opuestas: el generoso sentimentalismo de Spielberg y la cerebral gelidez de Kubrick, la demagogia de masas del primero y un cierto intelectualismo elitista del segundo; en definitiva, el choque entre la concepción cinematográfica de un director que busca la satisfacción del público por el camino más llano, y la de un director que rompe esquemas y que se contenta con satisfacerse a sí mismo.

Sin ánimo de ahondar en la polémica sobre la autoría del filme, podríamos decir que *Inteligencia artificial* narra una historia de Kubrick (una búsqueda de realización, de conocimiento que conlleva transformación, que deviene viaje iniciático, como también lo son *2001 —1964—* o incluso *Eyes Wide Shut —1999—*) contada a través de la sensibilidad propia de Spielberg (un personaje tierno con necesidad de ser amado, perdido en un entorno hostil al que es ajeno, como el protagonista de *E.T. —1982—*). Es pues este filme una parábola sobre la vida, sobre la creación, los avances técnicos y la capacidad de amar: es decir, sobre el hombre.

Para acabar con esta tiranía objetivante, que amenaza con cosificar todo lo que toca, hay que abandonar el pensamiento de la objetividad y el fundamento, el pensamiento de las conciencias [...] En su lugar, hay que someter a una cura de adelgazamiento al sujeto, a fin de que el pensamiento se debilite en su afán objetivamente y pueda brotar un pensamiento auroral, de la mañana, que lleve consigo la fruición, el goce de lo permanentemente nuevo, inaugural, que nos desvela la riqueza inagotable de la profundidad del hombre.<sup>118</sup>

Hay que agregar además que la película se sitúa históricamente en el siglo XXI. Estamos en un futuro en el que el “efecto invernadero” derritió los polos dejando a muchas ciudades bajo el agua. Una voz en *off* nos sitúa en el futuro y nos informa que el fenómeno meteorológico ha provocado una verdadera catástrofe: el derretimiento de los casquetes polares, lo que causó un aumento del nivel de todos los océanos inundando vastas regiones del planeta. Como consecuencia de ello, los recursos naturales escasean y el futuro de la humanidad está seriamente amenazado por el hambre. Los gobiernos han impulsado fuertes medidas tendientes al control de la natalidad, y la tecnología ha desarrollado robots para cumplir todo tipo de tareas, reemplazando a los trabajadores manuales. Esta sociedad futura parece haber realizado el sueño de algún dictador: solamente sobrevivieron los seres humanos más aptos. No hay minorías latinas, negras o asiáticas en esta utópica sociedad. La supervivencia del hombre pasó a depender de la inteligencia artificial y para ello, desarrolló androides que pudieran realizar todo tipo de tareas y resolver todas las necesidades humanas.

Los días en que las capas de hielo se derritieron y los océanos se cansaron de cubrir tantas ciudades alrededor del mundo: Ámsterdam, Venecia, Nueva York, para siempre perdidas. Millones de personas fueron trasladadas. El clima se alteró, cientos de miles de personas hambrientas en países pobres. Mientras que en los países desarrollados el gobierno implantó sanciones legales a embarazos fuera del límite, por lo que los robots nunca morirían de hambre ni consumirían recursos aparte de los iniciales. Un cambio económico y social en la cadena de la sociedad...<sup>119</sup>

La fecha no se conoce, pero el lugar sí: Nueva York; sin embargo este no es el único destino imaginado para esta ciudad, que ha padecido mil y una catástrofes en la ficción —y ahora, en la realidad. Hasta la fecha, Nueva York ha sido barrida por los impetuosos alienígenas de *El día de la Independencia* (Roland Emmerich, 1996) o de *Marcianos al ataque* (Tim Burton, 1996). Sin olvidar las colisiones meteoríticas de *Meteoro* (Roland Neame, 1979) o *Impacto profundo* (Mimi Leder, 1998). En *Rescate en Nueva York* (John Carpenter, 1981), la isla de Manhattan resulta evacuada, sellada y

---

<sup>118</sup> Marramao, Giacomo, “Modernidad y experiencia del tiempo” en Rappe, Silvia y Martha Rivero, *Op. cit.*, pág. 26.

<sup>119</sup> Voz en *off* de la película *Inteligencia artificial*.

convertida en prisión. Poco después, Nueva York iba a resquebrajarse bajo los pisotones del monstruo Godzilla. En *El pacificador* (Mimi Leder, 1997), la ciudad sobrevive al intento de detonar una ojiva nuclear en Naciones Unidas. Aunque ha sido el escritor Tom Clancy, con su best seller *Executive Orders*, quien más se ha acercado a la increíble realidad del 11 de Septiembre. En la novela de Clancy —autor que alardea de sus contactos con el Pentágono—, un terrorista hace estrellar un avión secuestrado —esta vez contra el Capitolio, en Washington— matando al presidente de los Estados Unidos y a todos los miembros del gobierno.

En una de las impagables imágenes con las que nos obsequia el filme, un pequeño helicóptero sobrevuela la decrepita Nueva York, en otro tiempo vibrante metrópolis multirracial. Parcialmente anegada por las aguas, todo lo que queda de la otrora emblemática Estatua de la libertad es su brazo derecho, portador de una antorcha que emerge, fantasmagóricamente, entre aguas turbulentas.

Al margen del destino de esta gran metrópolis, *Inteligencia artificial* plantea una no menos espinosa y compleja cuestión: ¿Será posible algún día construir una inteligencia artificial capaz de superar al ser humano en inteligencia? En muy contadas ocasiones (se podría mencionar *Gattaca* —Andrew Niccol, 1997— o *Matrix* —Washowsky, 1999—) se presenta una película que auténticamente evoca la profundidad de pensamiento y las innovadoras ideas de la ciencia ficción real, relegadas últimamente a los libros, por lo que aunque no se presentan conceptos novedosos para el género, su ausencia en la cinematografía los hace parecer frescos.

Por ello, a diferencia de otros filmes de ciencia ficción de corte futurista, en *Inteligencia artificial* hay una mirada optimista en cuanto al futuro. No se ven rastros de pobreza, violencia, decadencia o marginalidad; asimismo encontramos claros ecos ecologistas en una Tierra inundada por el mar debido al deshielo de los casquetes polares; tenemos a una sociedad —en la línea del mundo feliz de Aldous Huxley— con límites de procreación, que sustituye a las personas por robots; nos plantea el peligro de una civilización que puede llegar a ser dominada por los androides que, a diferencia de los humanos, no tienen necesidades fisiológicas ni conocen la muerte orgánica. Finalmente introduce cuestiones éticas y morales acerca del amor y las responsabilidades que puede tener un humano hacia un robot, y recoge una cierta reivindicación en torno a temas raciales o de discriminación ante estos seres artificiales diferentes.

Así, ahora el hombre depende de los robots, máquinas con inteligencia artificial que se han convertido en un eslabón importante en su vida diaria. Los robots inteligentes son usados en una gran variedad de tareas, como sirvientes, nanas e incluso como *gigolós*. En la mente de Spielberg hay fortuna o al menos un buen pasar para la sociedad en general. Aquellas características funestas (actuales) son sólo aplicables a las máquinas o a robots viejos que son descartados como basura, debido a la evolución

tecnológica constante. Los hombres conviven con robots aunque no por ello han olvidado el antiquísimo odio y miedo que sienten por las máquinas o seres inanimados traídos a “la vida”.

El problema no parece ser económico, en este caso la humanidad está diezmada psicológicamente por el control de natalidad impuesto por la autoridad: las familias no pueden tener todos los hijos que quisieran. Para aquellos que no tienen hijos o para quienes han perdido uno, la ciencia tiene la solución. El hombre está a punto de corregir el pésimo trabajo atribuido a una entidad superior por la mitología cristiana y convertirse él mismo en una especie de Creador omnisciente, que construye un ser a su imagen y semejanza, pero superior en lealtades, afectos o buenos sentimientos. El hijo perfecto está en camino, pues hace rato que, en este futuro, la tecnología consiguió replicar a los seres humanos con robots que, en su aspecto físico, resultan casi indistinguibles.

Las máquinas sólo producen máquinas. Eso es cada vez más cierto a medida que se van perfeccionando las tecnologías virtuales. A cierto nivel de maquinización, de inmersión en la maquinaria virtual, deja de haber distinción hombre/máquina: la máquina está en los dos lados del interfaz...<sup>120</sup>

Amo y señor del mundo, el hombre junto a su aliada la ciencia, ya ha diseñado objetos para satisfacer todas las necesidades cotidianas habidas y por haber, desde los oficios de la casa hasta los laborales y los dedicados al placer. Sin embargo, hay algo que aún no se ha inventado: una máquina que sea capaz de dar amor. Así surge el proyecto David y gracias a él, una pareja cuyo hijo natural yace congelado, víctima de una enfermedad incurable, reencuentra la alegría de vivir al adoptar a un niño robot.

Henry Swinton (Sam Robards) y su esposa Mónica (Frances O'Connor) tratan de sobrellevar la muerte virtual de su pequeño hijo Martin (Jake Thomas), quien está congelado criogénicamente hasta que pueda hallarse una cura a su enfermedad terminal. Henry trabaja en *Cybertronics*, una empresa líder en la construcción de robots que le propone experimentar en su hogar con el prototipo de David (Haley Joel Osment), el primer niño *cyborg* capaz de sentir amor. Mónica lo rechaza inicialmente, pero su instinto materno la impulsa a programarlo con las palabras mágicas: cirro, Sócrates, partícula, decibel, huracán, delfín y tulipán. Ahora David pertenece exclusivamente a ella y si lo repudia es imposible reprogramarlo y debe ser destruido. El conflicto estalla cuando Martin “resucita” milagrosamente y vuelve a su hogar. Los dos hermanos comienzan a competir y el matrimonio debe librarse de David para garantizar la seguridad de su hijo natural. Sin embargo, Mónica quiere evitar su destrucción y lo abandona en medio de un bosque, junto a Teddy, un osito de peluche que habla y camina.

---

<sup>120</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 205.

En su vagabundeo por el bosque, David conoce a “gigoló” Joe (Jude Law), un *cyborg* que está huyendo de la policía, diseñado para brindar placer sexual a las mujeres. Luego de escapar de la temible Feria de la Carne, un horrible festival de música rock donde se destruyen robots en sesiones de tortura dignas de la Inquisición para alegría de un público xenófobo que se siente desplazado socialmente por estos “advenedizos”, emprenden un viaje en busca del gran Mago de Oz —llamado aquí Profesor Hobby (William Hurt)— y del Hada Azul del cuento de Pinocho para que lo convierta en humano (en un niño de verdad).

Todo esto señala algo así como el contenido de la forma y es importante saber a qué atenerse con las interpretaciones rivales que alcanzan precisamente este nivel y persisten en su lucha por interpretarlo. En conjunto todos los rasgos que alcanzan su clímax temático con el relato, incluidas las relaciones de éste con un mundo pueden interpretarse como una vívida repetición contemporánea de ese topos moderno-romántico del arte y la vida, ficción y realidad, del mundo de los sueños, de la ilusión y lo que ésta transfigura...<sup>121</sup>

Así, en el guión de *Inteligencia artificial* regresamos a las constantes del cine de Kubrick, las cuales se consolidan como preocupaciones subjetivas, tales como la observación fría de la naturaleza humana, sus taras y obsesiones. La idea misma de la historia, en la que la máquina resulta ser más sensible y humana que la raza que la creó, entronca con una de las obras maestras del director *2001: Una odisea del espacio*, emparentando al robot amante (“gigoló” Joe) con la computadora HAL. Y es por todo este espíritu negativo y analítico que desprende el filme por lo que choca con la moraleja planteada por Spielberg. El “espíritu” de Kubrick lucha por abrirse paso, y es entonces cuando la cinta resulta más inquietante y despiadada.

Spielberg hace un esfuerzo de contención a lo largo de la película para no caer en su tendencia a la lágrima fácil, pero como un muelle que ha estado sujeto a presión en un cubículo de reducidas dimensiones, acaba expandiéndose con toda su fuerza reprimida. La composición de escenas y el manejo de la cámara son estudiadamente efectistas, y la forma en que manipula las emociones del espectador, aunque obvia y repulsiva, no deja de resultar un logro. Este sentimentalismo que tiñe de melodrama todas sus cintas se ha convertido en su sello. El problema del filme es que Spielberg ha escrito esta fábula futurista con un lenguaje que no es exactamente el suyo, con los excesos y también los recelos de un pulso inseguro que retoma a la subjetividad con tintes psicológicos.

Sin embargo, *Inteligencia artificial* nutre también su subjetividad de casi todo lo que la literatura elaboró sobre la materia. Simplificando un poco se podría decir que en el plano argumental-temático es

---

<sup>121</sup> Jameson, Fredrich, *Op. cit.*, pág. 173.

una versión del cuento de hadas infantil y sensiblero. Las referencias son claras, *Pinocho* (Walt Disney, 1940) al que el filme alude explícitamente, aunque en este caso Pinocho no es de madera, sino que se trata de un niño-robot que viaja por un mundo futuro acompañado de un oso de peluche, suerte de Pepito Grillo (ya mostró Spielberg interés en Pinocho cuando incorporó una canción de la versión Disney “Cuando lanzas un deseo hacia una estrella” al final de *Encuentros cercanos del tercer tipo* —Steven Spielberg, 1977—); *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), otra fuente más profunda pero también más implícita, e incluso *Frankenstein* (James Whale, 1931), todas ellas con muchas de las mejores líneas de la ciencia ficción de los últimos cincuenta años.

Así pues, no se puede negar la estructura de cuento de hadas de la cinta, ya que el mismo Kubrick definió el proyecto como “un cuento de hadas futurista”. Pero esto no significa que la historia sea sólo apta para un público infantil. Como los antropólogos conocen perfectamente (ahí están los análisis de Propp), los cuentos muchas veces ocultan estructuras subyacentes más profundas muy poco ingenuas. Esto equivale a afirmar que no ofrece nada nuevo y a la vez, sí. Y es que la ausencia de ideas completamente originales se compensa con el hecho, ciertamente novedoso, de que el filme compendia casi todo lo que se ha pensado sobre la cuestión.

Con respecto a esta intertextualidad del filme, se hace presente un desfile virtualmente interminable de citas y homenajes filmicos. Desde la filosofía del propio Kubrick, cuya *2001: Una odisea del espacio* (1968) se plantea en más de una ocasión, así como el dialogismo intertextual que hace referencia a *La naranja mecánica* (1971) y *El resplandor* (1980), hasta las criaturas galácticas de George Lucas, evocadas en la graciosa —y a la vez patética— galería de *mecas* (mecánicos, en oposición a los *orgas*, orgánicos) que en determinado momento invaden la narración. También hay citas a las comedias musicales *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Nelly, 1952), *Fiebre del sábado por la noche* (John Badham, 1977) y algunos filmes de Elvis Presley, en el personaje de “gigoló” Joe; además de no poder resistir la tentación de auto-homenajearse de Spielberg en la parte final recordando a *Parque Jurásico* (1993).

Lo verdaderamente original en este filme es que se asoma a la insensibilidad de los humanos ante ciertas máquinas merecedoras de afecto, toda vez que la constante ha sido machacar sobre lo opuesto. En este sentido, el filme de Spielberg podría considerarse una versión invertida, ciertamente audaz, de *Terminator* y *Matrix*. Asimismo, desde *El vengador del futuro* (1990) de Paul Verhoeven hasta los clásicos bizarros de los sesenta (*La noche de los muertos vivos* de George Romero, 1968 y *2000 Maníacos* de Herschell Gordon, 1964) se pueden encontrar en los sádicos torturadores de robots, atisbos que muestran nuevamente la lucha de lo objetivo *versus* lo subjetivo.

Por ello, no es difícil encontrar elementos que remiten a un análisis psicoanalítico en donde nuevamente los rasgos subjetivos afloran en una innovadora búsqueda del individuo: por ejemplo es interesante la presencia de la amenaza a lo largo de la narración. No sólo como un factor externo (la terrible Feria de la Carne) sino también referida al sentido psicoanalítico, el *unheimlich freudiano*; es decir, lo siniestro, que no es otra cosa que aquello que una vez estuvo presente en la mente, que fue familiar, pero que el paso del tiempo ha reprimido. El *unheimlich* toma la forma del extraño pájaro de abierto plumaje que constituye el primer recuerdo de la vida, o de la no-vida de David, esa primera reminiscencia vital a la que el psicoanálisis gusta de conceder tanta importancia.

Dicha ave en realidad es el logotipo de la empresa responsable de la fabricación de David y que, en un nivel más profundo de significación, opera como símbolo reprimido de su inhumanidad. El pequeño volverá a enfrentarse al siniestro emblema cuando llega a la fábrica en los restos de la sumergida Nueva York (aquí cabe destacar la visión apocalíptica de un intenso tono onírico, de la isla de Manhattan cubierta por las olas del Atlántico, con la Estatua de la Libertad sumergida entre aguas negras de las que sólo sobresale la mano con la antorcha, con inmensos edificios que parecen surgidos de un sueño, adornados por gárgolas en forma de leones, que vomitan por sus fauces monstruosos chorros de agua, y con panorámicas de las avenidas neoyorkinas convertidas en paso de un glaciar de pesadilla, entre los que destacan las afiladas aristas de un arruinado edificio Chrysler).

Ahí David descubre a un ser exactamente igual que él, al otro, a su doble, una perfecta representación de su yo mecánico, una amenaza para su individualidad, que es tanto como decir para su humanidad y su cordura, la viva representación de la alienación y de la escisión (de su objetividad). Así, no es de extrañar que David descargue violentamente sobre su doble la ira reprimida, causada por su reticencia a aceptar su naturaleza artificial. Pero lo más terrible está aún por llegar, pues tras este duplicado encuentra más, muchos más, cientos de ellos producidos en serie; descubrimiento insoportable que prácticamente le lleva al suicidio (quizás uno de los elementos más subjetivos de toda la cinta y que recuerda al Edmund de *Alemania año cero* de Rossellini).

Se ha dicho que el filme plantea una defensa de la institución familiar, pero una observación atenta del mismo desvela la falacia de tal afirmación. Siguiendo con el análisis por los terrenos psicoanalíticos, se puede alegar que el auténtico eje que vertebra el discurrir de la acción es el complejo de Edipo, pues éste se halla presente desde la creación del pequeño David: se le ha programado con una impronta que lo ha de ligar para siempre a la figura materna. Cuando Mónica pronuncia la secuencia de palabras clave, el pequeño le llama mamá; sin embargo, a su padre adoptivo continúa denominándolo por su nombre de pila: Henry. El objeto de deseo de David por su propia naturaleza es su madre.

El complejo de Edipo ha de ser resuelto por el individuo, o de lo contrario corre el riesgo de quedar atrapado en la locura y en la neurosis (aquí nuevamente nos enfrentamos a una búsqueda de la subjetividad). El crecimiento del niño y su maduración normalmente posibilitan la redirección de su libido, separándola definitivamente de la figura materna, pero David es un niño incapaz de crecer, de madurar. Por lo tanto, va a quedar atrapado por su propia dependencia materna, que es incapaz de superar. Esto plantea un serio problema, pues si bien él es un niño y puede permitirse seguir siendo eternamente un niño, su madre no goza de tal ventaja: como humana, su tiempo de vida es limitado. Si su madre fuera eterna como él mismo, David resultaría prisionero de su propio complejo edípico por toda la eternidad. La película nos presenta brillantemente esta idea: la figura del Hada Azul de Coney Island, tan eterna como inerte, se convierte en el centro de la obsesión del pequeño, pues es el sustituto más cercano a la figura materna que ha podido encontrar. David permanece siglos atrapado por su obsesión, prisionero de lo que podríamos definir como un bucle mental infinito, a la vez que también físicamente prisionero (la estructura que lo atrapa podría considerarse, simbólicamente, como un vientre materno).

Si el individuo no puede resolver por sí mismo el problema edípico, es evidente que necesita ayuda exterior. En términos psicoanalíticos, la encargada de redirigir la libido infantil sería la figura paterna. Esto nos permite contemplar el filme desde una nueva perspectiva: la búsqueda de la madre que parece guiar el discurrir de la acción encubre otra búsqueda más profunda y sutil, pero igual de importante: la de un padre adecuado. Se produce toda una sucesión de figuras paternas a lo largo de la narración: Henry, “gigoló” Joe, el doctor Hobby o incluso el mismo Teddy, el sabio osito que siempre acompaña a David. Pero todos ellos son incapaces de desempeñar satisfactoriamente la función de padre, pues son *orgas* o *mecas*, mientras que David es algo superior al hombre (pues posee el don de la eternidad) y al robot (pues es capaz de sentir).

Por tanto, es lógico que sólo pueda hallar comprensión en unos seres que son tan ajenos al hombre y a la máquina como lo es él mismo; y los alienígenas, más que una figura paterna, desempeñan una función terapéutica, pues suya es la encomienda de confrontar a David con la verdad: debe asumir la ausencia de su madre. Si el terapeuta psicoanalista obliga al paciente a enfrentarse al recuerdo del instante pasado causante de la neurosis, estos extraterrestres van aún más allá y aplican la terapia definitiva: hacen a David vivir de nuevo ese momento traumático, la separación de la madre, posibilitándole ahora una resolución positiva del mismo, pues el pequeño puede despedirse al fin de ella.

En este sentido, cabe lamentar que no se haya explotado más a fondo el ángulo humano; es decir, nuevamente se tratan las objetividades, el mundo de los objetos, en este caso la problemática se centra en el amor de David hacia sus padres (recuérdese que David es un objeto, no un sujeto) y no centrándose

en el amor de los humanos hacia David (aquí si la subjetividad, el humano como sujeto), pues incluso cuando es presentado el Proyecto David ante los científicos y la “prensa”, una asistente cuestiona lo que todo guión con pretensiones intelectuales preguntaría: ¿pero el hombre podrá amar a la máquina? Se da por hecho que el robot podrá amar a un ser humano, ¿pero se dará el caso contrario? El avance tecnológico es sorprendente, incluso para quienes viven allí, en la era donde la mayor riqueza es el conocimiento y el amor es una de las formas más avanzadas de inteligencia que existen. Y, junto con las capacidades de soñar o imaginar, una de las más difíciles de adquirir para una máquina.

A pesar de las dificultades, los discursos acerca de la subjetividad proliferan, provenientes no sólo de la filosofía sino de diversas disciplinas y naturalmente, del psicoanálisis cuyos aportes han sido fundamentales para teorizar acerca del sujeto y la subjetividad. En realidad lo que ha sido particularmente problemático es el abordaje de la subjetividad en el campo del conocimiento científico en el presente siglo.<sup>122</sup>

En cuanto a su narrativa, la película está dividida en una estructura más propia de la novela que del cine (un prólogo, 2 partes centrales y un epílogo) lo cual se integra en tres partes bien diferenciadas: En la inicial prima fundamentalmente el trabajo de interpretación de los actores (en este aspecto se hace necesario resaltar la meritoria labor de Joel Osment durante el aprendizaje casi pavloviano de emociones de su personaje) frente a una ausencia casi completa de efectos especiales. Se presenta pues la vida de David en casa de sus “padres adoptivos”; se narra como la presencia de esta nueva realidad mecánica se enfrenta a las situaciones más reales y cotidianas de un matrimonio que necesita sustituir su objeto de afecto, y como genera en ellos un dilema moral. Se asiste a la presentación de los personajes dentro de un ambiente cotidiano, con ligeros toques de ciencia-ficción *hard*; lo fantástico se vuelve ordinario. Es la parte que más le debe a la fuente literaria; del cuento de Aldiss se han tomado elementos como la relación entre David y Teddy o los infructuosos intentos de David por escribir un mensaje cariñoso a su madre.

Frente al ambiente doméstico que domina el inicio del filme, en la segunda parte el pequeño David se ve forzado a abrirse camino a través del mundo exterior, lejos de su hogar. Este segmento es el más mágico y espectacular, no exento de las peripecias típicas del cine de aventuras en donde se busca al Hada Azul, en compañía de Teddy y “gigoló” Joe y donde se contraponen los sueños e ilusiones de David con la realidad menos amable de un planeta dividido entre humanos y robots. Aquí la ciencia-ficción pasa a primer plano (lo que podríamos llamar subgénero utópico/distópico) acompañada por el

---

<sup>122</sup> Baz, Margarita, “La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la psicología social” en Isabel Jáidar Matalobos, *et. al.*, Op. cit., pág. 138.

consiguiente despliegue de efectos especiales que abundan en la descripción de ambientes: Rouge City, una ciudad superpoblada, dominada por el vicio y el mercantilismo.

A pesar de los logrados toques digitales, no aporta ninguna novedad al género y la descripción de Los Ángeles del siglo XXI en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, influencia clara) nos sigue pareciendo mucho más impresionante. Mayor interés presenta la visualización de una New York arrasada y cubierta por las aguas que en su condición de capital del mundo, se presenta como símbolo del Apocalipsis (desde la recordada escena final de *El planeta de los simios* de Schaffer, 1968), ecológico.

Asimismo, no sólo los ambientes gozan de efectos especiales, sino también los personajes. Si bien la apariencia de algunos *mecas* guarda un notable parecido con la anatomía humana y su caracterización se consigue a través del maquillaje y de la interpretación de los actores, también es cierto que los androides parecen haber sido tomados directamente de cualquiera de los episodios de la saga *Star Wars*, con unos efectos infográficos muy conseguidos (obligada mención del plano que nos muestra la descompuesta cabeza del robot niñera, que sólo conserva el rostro y la nuca).

Finalmente, en la tercera parte el tono fantástico domina por completo el filme, llegando a su momento culminante con la aparición de un grupo de seres alienígenas. Esta irrupción de lo fantástico puede tal vez asombrar (incluso irritar) a los espectadores poco habituados al género, pues sin duda contrasta con el escaso papel al que la componente de ciencia-ficción había quedado relegada en la primera parte de la película. Los alienígenas, cuyo aspecto físico nos recuerda a la anatomía sólo entrevista de los extraterrestres de *Encuentros cercanos del tercer tipo* y cuya curiosidad científica por la humanidad parece heredada de la Gran Raza lovecraftiana, son quizá la mayor innovación visual que el filme aporta al género de la ciencia-ficción. Sus cuerpos translúcidos, sus rostros capaces de visualizar sus pensamientos, su extraña nave modular son elementos nunca hasta entonces vistos en la historia del cine fantástico.

*Inteligencia artificial* plantea de esta forma una ambiciosa cuestión filosófica y moral que queda desdibujada en su desarrollo y finalmente irresuelta. El filme pretende alzarse como una voz que sacuda nuestras conciencias, pero acaba reduciéndose a un diálogo consigo mismo en el que la autocompasión y la autocomplacencia se resumen por igual, aunque la búsqueda de la subjetividad está presente.

...la noción de subjetividad corrió a partir de entonces una suerte equívoca: se ofreció al mismo tiempo como razón y como crepúsculo, como referencia última del conocimiento y como bruma, pero también como reservorio de una oscura potencia en el vértice de acto y delirio, de conocimiento y de arrebató, una promesa de certidumbre moral en la esfera sombría de la ensoñación y el estremecimiento estético...<sup>123</sup>

Asimismo hay otro problema que afecta el conflicto objetividad-subjetividad del filme y es el grado de credibilidad y comprensión que suscita el protagonista de la película. Es cierto que David tiene una apariencia humana, pero no deja de ser un robot. Lo saben sus padres y lo sabe el espectador. David nunca crecerá, nunca morirá, en todo caso se romperá, y su risa nunca dejará de parecer sintética. El filme alude al concepto de impronta para explicarnos la forma en que este niño androide es programado para amar. Esta impronta no es muy diferente de la que Konrad Lorenz descubrió en los patos y otras aves, y que hace que éstos, al nacer, identifiquen como su progenitor al primer objeto que se encuentre presente, se trate de su verdadera madre, su cuidador, el perro de la casa o un coche dirigido por control remoto.

El afecto de David opera en un sentido similar, se establece en un periodo crítico y a partir de entonces actúa como una huella imborrable. Por eso resulta difícil reconocer como auténtico amor a este apego artificial, no condicionado e incondicional, que a nivel conductual puede parecer real, pero que tiene un origen mecánico (en el caso de un ser vivo, genéticamente innato). De igual forma, su desamor por no ser correspondido apenas nos trasciende. En contraste, su lucha resulta más descorazonadora y cercana, como en los momentos en que David trata de delimitar su propia identidad, manteniendo ese difícil equilibrio entre la igualdad —la escena en que por parecerse a su hermano comienza a comer espinacas y se deshace— y la diferencia respecto a los otros —cuando destruye a su réplica, otro David fruto de la cadena de montaje.

...no se podría hablar estrictamente de subjetividad humana hasta no haberse alcanzado el cuarto nivel del para sí: el que corresponde al sujeto humano [...] este sujeto, la subjetividad humana, está caracterizado por la reflexividad (que no debe confundirse con el simple pensamiento) y por la voluntad o capacidad de acción deliberada, en el sentido pleno de este término.<sup>124</sup>

En *Inteligencia artificial* se encuentran pues tres personajes androides con diferente nivel de concientización acerca de su naturaleza, y que paradójicamente es inversa al grado de implicación en su relación con los humanos. El de David es prácticamente nulo, es más, se rebela inútilmente contra su condición de robot. Sus emociones ciegan su parte más racional, pero tratándose de una máquina deberíamos decir más bien que ha sido programado específicamente para que su inteligencia emocional y su capacidad de metacognición sean mínimas, al igual que lo serían en un niño de verdad. “Gigoló” Joe, a pesar de su apariencia frívola es consciente de su papel en el mundo, y trata de abrir los ojos a David, pero prefiere sumirse en la cómoda rutina para la que ha sido diseñado. Por último está Teddy,

---

<sup>123</sup> Mier, Raymundo, *Op. cit.*, pág. 27.

<sup>124</sup> *Ibidem.*, pág. 113.

que por su aspecto de oso de peluche y por su función de juguete en el sentido más primitivo —los otros también lo son, claro está— podría parecernos el robot menos desarrollado de todos, pero la forma en que asume su condición, y su resignada lealtad hacia David, acaba siendo la actitud más inteligente y conmovedora de todas.

Asimismo, la cinta se desarrolla en medio de razonamientos y filosofías sobre la inteligencia artificial, la ciencia-ficción y la vida artificial, que tienen algo en común: buscan respuestas a las grandes preguntas que siempre han planteado los filósofos utilizando analogías entre los elementos “reales” que se pretenden analizar (universo, vida e inteligencia) y otros ficticios. Profundizando en esta vía, el concepto de lo que es real se difumina hasta ponerse en duda, sugiriendo que todo lo que se imagina posee una existencia tan auténtica como la de todo lo que nos rodea.

Aquí nuevamente estamos ante el conflicto objetividad-subjetividad al plantear las preguntas: ¿Son el infinito y el infinitesimal conceptos reales de nuestro universo, o tan sólo abstracciones? ¿Puede una hormiga querer ser hormiguero? ¿Los hombres o sus redes de ordenadores pueden ser los elementos que forman una entidad consciente de nivel superior? Estas preguntas aparentemente inconexas se funden en la analogía, que podría ser el camino para encontrar su solución. La ciencia-ficción ayuda a entender el mundo a través de otros mundos posibles. A pesar de que la acción de la mayoría de los relatos de la ficción científica se sitúa en el futuro, no se puede definir ésta como una literatura de anticipación en el sentido estricto de predicción del porvenir. En ciencia-ficción, especular con lo que podría suceder si se dieran determinadas condiciones es, entre otras cosas, un modo privilegiado de analizar el presente a la luz de sus posibilidades implícitas. La finalidad básica de la ciencia-ficción es ampliar pues, la perspectiva, ofreciendo una visión más distanciada, más libre de prejuicios circunstanciales, en definitiva, más objetiva.

La vida artificial también nos ofrece una “visión privilegiada” de la realidad. No hace falta que las simulaciones por ordenador sean todavía más complejas para poder tener el derecho a preguntarnos acerca de si nuestro propio mundo no será también una “simulación dentro de un cosmo-ordenador”. De hecho, la pregunta que se ha planteado, desde tiempos remotos, de infinidad de maneras (*Matrix* es el mejor ejemplo) es: ¿Puede la nuestra ser una realidad creada, imaginada o controlada por otro ser superior? Tal vez sea más fácil generar seres con sentimientos reales que simularlos, pero a los programadores de vida artificial, al menos por ahora, no les ocurre eso.

En cualquier caso, la inteligencia artificial es sorprendente al intentar asir la existencia de sentimientos y la posibilidad de que hayan sido creados a propósito. Así pues, cuando se habla de la existencia de sentimientos no sólo hay que hacer referencia a los humanos, ya que en realidad, de los

únicos sentimientos de los que tenemos prueba es de los propios de cada uno. Todos los demás podrían ser fingidos. Pero tanto los hombres como los animales dan buenas pruebas de tener sensaciones.

De esta manera y nuevamente en los terrenos de la subjetividad, las preguntas que quedarían en el aire serían: ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? ¿Imaginamos un robot capaz de amar y ser amado? Tal vez éste es uno de los objetivos de los científicos que trabajan en el desarrollo de máquinas cada vez más inteligentes y “humanas”. El tema no deja de cuestionar las diversas ramas del saber: científicos, artistas, médicos, filósofos o periodistas se interesan por el tema. En medicina, por ejemplo, ya se han realizado operaciones con brazos metálicos que, según algunos cirujanos, son más exactos que los del hombre, y ello supone algunas ventajas. Aquí cabría preguntarse: ¿De qué se habla cuando se mencionan juntas las palabras inteligencia y artificial? ¿Es la rama de la ciencia que se dedica a hacer máquinas inteligentes? El problema surge a la hora de definir “inteligencia”. La subjetividad a través de los sujetos tiene una explicación bastante amplia: la definen como la capacidad para alcanzar ciertas metas.

La realidad de la subjetividad respecto de la apariencia es la certeza de haber sido víctima de algún caso de ella y, por lo mismo, la certeza también de haberlo trascendido [...] la subjetividad que piensa en estas cosas es ya, de hecho, una subjetividad caída, que ha comido del fruto del árbol de la ciencia por la que sabe del mal, de la apariencia y del bien de la realidad...<sup>125</sup>

Lo que si puede hacer la subjetividad es imaginar —como se mencionó anteriormente—, pues sólo el sujeto es capaz de crear e inventar; por ello nos imaginamos un futuro con humanoides capaces de comprender a los seres humanos caminando por las calles; que bien podría ser una cuestión de tiempo o una utopía, lo cierto es que son muchos los laboratorios y científicos que trabajan en ello y la inteligencia artificial se ha manifestado con toda su imaginación sobre todo en la historia, pero no del mundo, sino de la cinematografía.

El cine ha ayudado a crecer y creer en este imaginario. Algunos robots del celuloide lo demuestran: María en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926); Gort en *Ultimátum a la Tierra*, (Robert Wise, 1951); el hombre de lata de *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939); Miles Monroe en *El Dormilega* (Wody Allen, 1973); C-3PO de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977); Pris y Roy en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982); y los más recientes: *Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *El hombre bicentenario* (Chris Columbus, 1999) y *Robots* (Carlos Saldaña y Chris Wedge, 2005), entre otras.

---

<sup>125</sup> Millán Puelles, Antonio, *Op. cit.*, pág. 18.

Es así que desde 1956, año en que se acuñó el término de inteligencia artificial, el desarrollo de esta disciplina ha producido importantes avances, pero está aún muy lejos de convertirse en una alternativa a la creatividad humana. La computadora ha generado así un mito esquizofrénico de dos vertientes opuestas y complementarias. Es el viejo mito animista, el golem, el robot, la criatura del Dr. Frankenstein, la estatua de Pigmalión, el autómeta: la máquina que hace todas las cosas y en consecuencia es Dios (hace todo el bien) o Satanás (hace todo el mal). De esta forma, la máquina actúa, piensa, tiene iniciativas, decide, resuelve, formula estrategias y las sigue.

Aquí cabe destacar lo maravilloso en la secuencia final de la edad de hielo, que es el día del despertar en un mundo artificial, puesto por los robots avanzados creados por robots ante los ojos del niño robot. Realmente es curioso porque una película también es un mundo artificial, o sea que tenemos un mundo artificial dentro de un mundo artificial, o bien una película dentro de otra, lo que dota de otra dimensión al filme, estremeciendo al pensar que quizás esto pueda suceder algún día. Asimismo, bella en su tristeza, *Inteligencia artificial* también nos presenta una arrebatadora imagería visual. Secuencias como la llegada a Rouge City, la presencia de Teddy o el recorrido aéreo sobre una Manhattan inundada así lo atestiguan.

Por otra parte, con respecto a los elementos técnicos que dan forma a la cinta se puede mencionar en primera instancia la actuación y los roles de los protagonistas. Al respecto, hay que decir que *Inteligencia artificial* es una película de difícil compenetración emocional por parte del público, lo que conlleva a una subjetividad, pues depende de cada individuo el determinar cómo se toma a cada uno de los personajes. Habrá quien acepte a David como un niño real y sufra por sus predicamentos. Habrá quien no entienda cuál es el problema, y que David es sencillamente un objeto; una computadora con una interfase diferente. Y habrá también quien considere a los robots como entes vivientes, que aunque sean artificialmente generados tienen derechos similares a los de la humanidad. De aquí que se pueda decir que la película es una rebuscada metáfora del esclavismo y racismo, en virtud del cual se desprecia y abusa de entidades diferentes por su nacimiento, pero similares en forma y motivación.

Asimismo, es interesante ponderar acerca de los conflictos morales que podrían existir si esta situación fuera real. El que una máquina tenga, además de inteligencia, sentimientos, lo acercaría cada vez más a ser humano, dirigiendo las miradas al conflicto que ya antes se había tocado: el hombre juega a ser Dios, pero, ¿cuáles son los costos y los beneficios de tanto poder otorgado por la razón y la ciencia, con las cuales se han de lograr tan increíbles hazañas? Pues estas proezas conllevan, por supuesto, responsabilidades, ¿pero acaso esto significa que el hombre no debe hacer lo que es capaz de hacer? Nuevamente *Inteligencia artificial* plantea la disyuntiva de la subjetividad en los sentimientos encontrados, amores y sinsabores. David es un personaje tierno, capaz de capturar al público y transmitir

sus intensas emociones. Por su parte, Joe muestra otro lado de la naturaleza robótica planteada por Spielberg, siendo un gigoló, crudo y realista, programado para ser un gran amante, pero incapaz de sentir.

Por otra parte, en el renglón de la composición musical, John Williams se aleja de sus habituales pompas musicales, creando temas de una suavidad exquisita y, sobre todo, extremadamente fieles a las imágenes para los que han sido creados. Hay momentos divertidos y peculiares, como la música que se escucha cuando David observa insistentemente a su madre en sus quehaceres cotidianos, y hay otros de una trágica belleza, como cuando David es abandonado en el bosque. La partitura de Williams se adapta como un guante al tono melancólico y con frecuencia sombrío de la historia, sin perder por ello su capacidad de encantamiento y sugerencia. Así, podemos disfrutar de la intensidad dramática de temas como *The mecha world*, *Abandoned in the woods*, o *Rouge city*, los tonos grotescos de *The moon rising*, la desnudez casi minimalista de *Hide and seek*, la elegancia etérea de *Monica's theme* y la belleza en *The search for the blue fairy* y *Where dreams are born*. Este tema vocal, que interpreta la soprano Bárbara Booney mientras se proyectan en la pantalla los títulos de crédito, deja en la memoria del espectador una música de estremecedora sutileza y melancólico lirismo, que sin lugar a dudas permiten considerarla como una de las piezas más hermosas de la producción musical de su autor.

Asimismo, la fotografía es estéticamente privilegiada, y es debido al trabajo tan detallado que Stanley Kubrick realizó desde que surgió la idea de hacer esta película en 1984. Antes de su muerte, dejó 850 ilustraciones de arte conceptual, además de un amplio tratamiento de la historia, que fue base para el guión, al cual se le nota la mano de Spielberg, quien nos conduce a sentir la inmensa tristeza y el deseo del pequeño David por convertirse en un niño de verdad. De aquí que no se puede dejar de mencionar que la fotografía es uno de sus mejores puntos a favor: a través de este mundo futurista se puede observar a David envuelto de sorprendentes ambientes y paisajes oníricos vistos desde buenos ángulos que le dan congruencia a las imágenes y a la historia. Janusz Kaminski, el fotógrafo, subraya los ambientes con su iluminación, dando a la primera parte un toque frío y pulcro, a la segunda un gran colorido y a la tercera, la blancura de una eterna nevada, dejando a la vez que la calidez se asome a la pantalla.

Por último y hablando de ambición creativa, *Inteligencia artificial* es un filme donde se dan cita muchos motivos temáticos: los avances científicos y tecnológicos en campos como la informática y la ingeniería genética; la ambigua relación de amor-odio entre humanos y robots; las catástrofes provocadas por la arrogancia tecnológica; la alienación del individuo en una sociedad que ha olvidado las señas distintivas de lo humano; la intervención salvífica de los extraterrestres; el urbanismo delirante; las ubicuas y omnímodas naves aéreas y el sexo como mercancía destinada a aliviar la neurosis; todo

ello expresado a través de un tratamiento icónico y heterogéneo: la perfeccionista frialdad kubrickiana de *2001, una odisea del espacio*, la atmósfera abigarrada, sincrética y barroca de *Blade Runner*, los escenarios cibernético-orgánicos de *Tron* (Steven Lisberger, 1982), las especulaciones climáticas de *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), las parábolas sobre la crueldad humana de *Rollerball* (John McTiernan, 2002) y, por supuesto, las visiones estáticas del encuentro con los seres extraterrestres, *Encuentros cercanos del tercer tipo* (Steven Spielberg, 1977) o *E.T.* (Spielberg, 1982).

Asimismo se puede decir que *Inteligencia artificial* es un cuento futurista donde además de profundizar en el lenguaje cinematográfico, lo hace también hasta el interior del alma humana para hablar de amor, odio, sueños imposibles, maldad, incompreensión y una infinidad de temas que están presentes, los cuales hacen que nunca una película tan larga haya tenido tan pocas fisuras. También mucho se ha hablado de que si el clímax ha sido prolongado innecesariamente o que muestra la infantilidad de Spielberg a la hora de tratar ciertos temas. En realidad, el final es terrorífico, de modo que es tiempo perdido tratar de adivinar si lo que ocurre en los últimos minutos, ese día perfecto de David junto a mamá, es real o no. La clave es que su fuerza alegórica contribuye a completar la humanidad que David había conquistado antes, al descabezar (y asesinar) a su réplica en la oficina del profesor Hobby con un pie de lámpara que bien puede equivaler al bastón de Alex (*Naranja mecánica*) o al hacha de Jack Torrance (*El resplandor*).

Habría que precisar, no obstante, que la película no se identifica con el tópico tan característico de la ciencia ficción clásica, de que los androides son algo así como superhombres destinados a convertirse en los sucesores evolutivos del *homo sapiens*, pues a pesar de la constante aproximación afectiva a su condición de “personas”, la historia subraya a menudo la radical inhumanidad de los *mecas* y no sólo porque éstos aparecen dotados de atributos sobrehumanos —energía infinita, duración ilimitada—, o a que se subraye su entidad irremediabilmente mecánica. Más importante que esos detalles, es una combinación de impasibilidad ante el propio sufrimiento (las ejecuciones públicas de la Feria de Carne sólo suscitan en los androides, excepto en el modelo avanzado que es David, una melancólica aceptación de lo inevitable) y de testarudez, conducta esta última que aparece llevada a una expresión hiperbólica —nada menos que dos mil años de inútiles súplicas— en el comportamiento del niño, tras encontrar la figura del Hada Azul bajo la noria sumergida de la feria de Coney Island.

De esta forma, la misión de suceder a los seres humanos en la escala evolutiva no les corresponde a los androides, por mucho que en la programación cibernética de David se hayan plasmado todas las virtudes que deberían caracterizar a la auténtica condición humana. El peregrinaje del niño en busca de la adquisición de la humanidad —en realidad, una suerte de búsqueda de la salvación, que está en la raíz de abundantes mitos y relatos sagrados— finaliza con la revelación de una entidad superior,

con una epifanía no religiosa —pero tampoco laica. La intervención de los extraterrestres en el tramo final de *Inteligencia artificial* —a través de una representación absolutamente estilizada, entre angelical y surrealista, que recuerda a las esculturas de Alberto Giacometti o las pinturas de Giorgio de Chirico—, y que ha parecido una propuesta (sólo en apariencia satisfactoria y feliz) de resolver la dualidad humanos-androides. A través de esa propuesta se proporciona consuelo, aunque sea parcial y en definitiva ilusorio, a la absoluta devastación física y moral con que se retrata el destino de la humanidad

...se acentúa la problemática crítica entre tiempo sagrado o cósmico, o secularizado y la nueva conciencia de la historia. Compleja fragua de la cosmovisión que va a cruzar tiempo teológico y tiempo de la razón científica. Por un lado, una tendencia que planteaba que lo único que podría salvar al hombre era un acontecimiento de corte milenarista. La necesidad de una regeneración profunda. Casi la necesidad de un derrumbamiento y un alumbramiento...<sup>126</sup>

¿Cómo se puede considerar fácil o cómodo el hecho de que un niño se congele bajo las aguas del mar, tras dos mil años de frenéticos e inútiles ruegos, para obtener la resurrección momentánea de su madre durante un único día improrrogable? ¿Qué “fácil” consuelo se puede encontrar en la idea de una especie inteligente exterminada por su propia vanidad, cuyo único superviviente es una máquina que con infinito patetismo reclama una humanidad ya del todo imposible? ¿Qué “fácil” alegría proporciona la intervención de unos extraterrestres de aspecto humanoide, que reconocen el genio de la especie humana sólo para certificar con mayor pesadumbre su irrecuperable extinción? Desenlace amargo y pesimista, momentos de un cine que oscila entre el intimismo y la ternura, por un lado, y la representación de una realidad alucinada o delirante, por otro, y que da como resultado una búsqueda del sujeto, pues lo que convierte a David en humano es simplemente su comprensión cabal del amor y la muerte. Y no existe fábula que pueda acabar de extraer todo el sentido de eso, aunque su frase publicitaria rezara: *David tiene 11 años, pesa 60 libras y mide 4 pies y 6 pulgadas, tiene el pelo castaño, su amor es real, pero él no lo es.*

El segundo filme en este análisis corresponde a *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002). Tras el éxito de *Todo sobre mi madre* (1999) Almodóvar decide escrutar nuevos caminos en su labor creativa, se adentra en las profundidades del alma y descubre la belleza de sentimientos que acaban por emocionar al espectador, o simplemente mostrar lo que es el ser humano con sus implicaciones. En *Hable con ella* lo hace con una mirada llena de lirismo y respeto hacia la mujer enferma, hacia el dolor y el amor imposible, a la vez que reflexiona acerca de la comunicación y la soledad, por lo que se

---

<sup>126</sup> Casullo, Nicolás, *Op. cit.*, pág. 224.

mantiene lejos de las frívolas comedias y melodramas de épocas pasadas, y responde a una evidente maduración tanto estética como conceptual.

*Hable con ella* es un filme que narra la historia de dos hombres unidos en la amistad por la desgracia: los amores de sus vidas que les habían sacado de la soledad yacen ahora en estado de coma en una cama de hospital. Benigno (Javier Cámara), un enfermero maternal, se encarga de cuidar a Alicia (Leonor Watling), bailarina de la que está secretamente enamorado y que sufrió un accidente de coche; Marco (Darío Grandinetti), periodista de gran sensibilidad, está al pie de la cama de Lydia (Rosario Flores), una mujer torero cuyo cerebro quedó mortalmente herido tras una cornada. Son mujeres en silencio, pero que han dado sentido a la vida de esos dos hombres y que —en su estado vegetativo— necesitan que se les diga algo, que se las trate con cariño.

Muchas veces se ha dicho que Almodóvar es un autor con eso tan abstracto que se denomina universo propio. Entre las constantes del director ha estado presente su fijación por el universo femenino y su querencia por una cierta estética hortero-vanguardista. Lo cierto es que en esta cinta, sin abandonar ninguna de estas constantes, pero dejándolas en un segundo plano, su trabajo no sólo ha ganado en sabiduría, sino también en hondura narrativa. Atrás quedaron las historias modernas, y en éste filme se notan muchos rasgos de la Postmodernidad, sobre todo ese reencuentro con la subjetividad, de la que es deudor ahora a través del melodrama, género que se considera el más complicado por cuanto se ha abusado de él hasta hacerlo un mero formato televisivo.

*Hable con ella* da inicio a una construcción asombrosa, una pirueta narrativa en la que dos historias femeninas aparentemente inconexas se unen para disgregarse de su lado femenino y entrar de lleno en un estudio sobre lo masculino. Las pulsiones positivas y negativas (amor y lujuria, violencia y serenidad, muerte y vida) arremeten sin pudor al espectador y consiguen que un argumento “irracional” se convierta en una posibilidad plausible; en una búsqueda del sujeto. En el filme se justifica lo injustificable y se muestra a personajes socialmente reprobables como humanamente elogiables que se arriesgan en la vida y se buscan a sí mismos en una compleja lucha por la identidad, el amor y las esperanzas.

Así, *Hable con ella* se despoja de los colores estridentes y se sumerge de cuerpo entero en el melodrama en su variante masculina. A través de un relato construido con base en *flashbacks* y elipsis temporales, nos introduce a un melancólico Marco y a un dramático Benigno. Marco llora cuando la cámara lo registra por primera vez, y Benigno se sensibiliza cuando lo ve llorar. Están sentados uno al lado del otro en el teatro y no se conocen. Marco seguirá llorando en repetidas oportunidades y Benigno no lo podrá olvidar. Estos dos varones son muy diferentes a los hombres del —hasta ahora— universo almodovariano. Ambos tienen una sensibilidad más femenina que masculina: a uno le costará años y

lágrimas olvidarse de una mujer; el otro dedicará años intentando despertar a otra. En este nuevo mundo que construye Almodóvar, estos dos exponentes del género masculino tendrán permitido amar, llorar, esperar; podrán ser abandonados y despechados, y sus vidas se construirán alrededor de mujeres ausentes y a la vez paradójicamente omnipresentes.

En el inicio, un telón de rosas color salmón y grandes flecos dorados que cubre el escenario, se abre para ver un espectáculo de Pina Bausch, *Cafe Müller*. Entre los espectadores, dos hombres están sentados juntos por casualidad, no se conocen, son Benigno (un joven enfermero) y Marco (un escritor maduro). En el escenario, completamente lleno de sillas y mesas de madera, dos mujeres con los ojos cerrados y los brazos extendidos se mueven al compás de *The Fairy Queen* de Henry Purcell. La pieza provoca tal emoción que Marco rompe a llorar, a Benigno le gustaría decirle que a él también le emociona el espectáculo, pero no se atreve. Meses más tarde, los dos hombres vuelven a encontrarse en el hospital El Bosque, una clínica privada donde Benigno trabaja. Lydia, la novia de Marco, torera de profesión ha sufrido una cornada y está en coma. Benigno justamente se ocupa del cuidado de otra mujer en coma, Alicia, una joven estudiante de ballet. Cuando Marco pasa junto a la puerta de la habitación de Alicia, Benigno no duda en abordarlo. Es el inicio de una intensa amistad, tan lineal como una montaña rusa. Durante el tiempo suspendido entre las paredes de la clínica, la vida de los cuatro personajes fluye en todas las direcciones, pasado, presente y futuro, arrastrando a los cuatro a un destino insospechado.

*Hable con ella*, es pues una búsqueda del ser humano, exploración del sujeto, indagación de la personalidad masculina y una historia sobre la amistad de dos hombres, la soledad, y la larga convalecencia de las heridas provocadas por la pasión; es también una película sobre la incomunicación de las parejas, y sobre el cine como tema de conversación y vehículo ideal en las relaciones de las personas, que contado en palabras detiene el tiempo y se instala en las vidas de quien lo cuenta y del que lo escucha.

...actualmente la distinción canónica entre narración y fábula (narración y narrativa, acto de enunciación y mensaje) halla aquí su encarnación más concreta, ya que la narración de ninguna forma coincide con esa otra narración que se debe reconstruir y que se rastrea como objeto cosificado de un tipo totalmente distinto, si bien no es más que ese tipo de narración retrotraído de una narrativa cerrada o récit.<sup>127</sup>

Así, el filme se configura como un homenaje al cine dentro del cine, un elemento cien por ciento postmodernista que se hace presente con dedicatoria a la obra del propio director, a sus chicas, y al cine en general. Dedicatoria que incluye una escena en la que Caetano Veloso canta (y Marco llora) mientras la cámara reconoce por unos segundos a Cecilia Roth y a Marisa Paredes entre el público. Homenaje que

rescata el clima, la histeria, y los colores verde flúor de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) en un fragmento de un programa de televisión que Marco mira absorto. Así también, mientras que *Todo sobre mi madre* terminaba con el telón de un teatro abriéndose sobre un oscuro escenario *Hable con ella* empieza con el mismo telón, y mientras que los personajes de *Todo sobre mi madre* eran actrices, impostoras o mujeres con capacidad para actuar fuera y dentro del escenario; en *Hable con ella* se escuchan los narradores, narradores de sí mismos, hombres que hablan a quien les pueda oír y sobre todo a quien no puede oírles.

También el tiempo y el espacio son reconstruidos por el arte posmoderno. Pero no para aislarlos o entroncarlos en un corriente común y unitario (al estilo moderno) sino para dejar que convivan libremente. La nostálgica búsqueda de lo retro da cuenta de esta tendencia desde el cine, que sirve como magnífico ejemplo cuando exhuma la estética de mitad del siglo XX. Intercalándola sin orden aparente con manifestaciones y técnicas de la década de 1990.<sup>128</sup>

Asimismo es un tributo al cine mudo y al blanco y negro. En mitad de la película, el enfermero Benigno aprovechando una de su noches libres va a la Fílmoteca a ver una película muda española: *Amante menguante*. La decisión de que fuera muda y en blanco y negro se debe a que es el último género descubierto por Alicia, antes del accidente. Afición que Benigno hereda de ella.

El hombre que mengua, después de abandonar a Amparo, la bella científica, vuelve al hogar, junto a una madre despótica con la que no se trata desde hace años. La ocasión le sirve para reconciliarse con ella. Cuando Alfredo mide sólo unos cuantos centímetros se instala dentro de sus juguetes y vive rodeado de sus fetiches juveniles (libros, comics, etc.). Entre las páginas de uno de sus libros favoritos descubre una carta de su padre muerto; aunque va dirigida a él, Alfredo nunca la recibió. En ella el padre muerto le alerta sobre la locura creciente de su madre y le advierte que si le ocurriera algo, su madre sería la responsable [...] La madre intuye que Alfredo ha descubierto que ella mató al padre [...] Alfredo vive dentro de su tren eléctrico del cual no quiere apearse por miedo a la madre [...] En un acceso de furia, la madre le persigue vagón por vagón [...] En ese momento aparece Amparo (después de descubrir donde vive la madre). Salva al pequeño Alfredo y se lo lleva con ella al hotel Youkali donde se hospeda [...] De toda la melodramática historia, por razones evidentes, sólo he dejado el principio y el final. He disfrutado mucho haciendo ambos fragmentos, hacía muchos años que soñaba con la imagen del amante paseando por el cuerpo de su amada, como si fuera un paisaje. Y ya la tengo. Para ambientarme en el lenguaje del cine mudo, volví a ver mis películas mudas favoritas, Griffith, F. Lang, Murnau, T. Browning [...] *Amanecer* fue esencial. Quería ser fiel a la narrativa y la forma de la época, encontraba más atractivo luchar por la fidelidad que saltarme las reglas. Exceptuando alguna licencia inevitable, todos los planos se hicieron con trípode, no he

---

<sup>127</sup> *Ibidem.*, pág. 59.

<sup>128</sup> Díaz, Esther, *Op. cit.*, pág. 40.

utilizado un solo travelling, el cuadro está compuesto con mucho aire por arriba, los actores irrumpen en el fotograma, el atrezzo es auténtico de mitad de los años veinte y la actuación rigurosamente expresionista, con mucho cuidado por sortear los riesgos de la sobreactuación. Fue una suerte que tanto Paz Vega como Fele Martínez se situaran sin esfuerzo en esa tesitura tan próxima a la parodia sin caer nunca en ella. Su interpretación naïf, tragicómica y certeramente expresionista se debe exclusivamente a su intuición y talento. La música también es un elemento clave. Yo no quería un típico piano, que es como se muestran en la filmoteca las películas mudas. Alberto Iglesias me propuso la idea de un cuarteto; lo encontré ideal porque si hay un tipo de composición que Alberto domina es el cuarteto. Debo confesar que el resultado me tiene conmovido. En la mejor tradición de cine musical, la melodía se funde con los movimientos de los actores, les da voz, no sólo a los actores, sino también a los letreros. Los pocos textos que aparecen adquieren voz, ritmo y movimiento con la música. Están vivos. Pero sobre todo, la música sitúa la historia en el terreno de la emoción, y evita brillantemente el peligro de la obscenidad y lo grotesco, tan próximos ambos en una historia como la del *Amante menguante*. Gracias a Paz Vega, Fele Martínez y Alberto Iglesias, *Amante menguante* se convierte en una ensoñación lírica, emotiva y honda, a pesar de su aparente ligereza.<sup>129</sup>

*Hable con ella* es pues una película sobre la alegría de narrar y sobre la palabra como arma para huir de la soledad, la enfermedad, la muerte y la locura, tan cercana a la ternura y al sentido común que no se diferencia de la normalidad y que también es una parte importante del sujeto. Bien se podría decir que como la imaginación, la exaltación también es privativa del sujeto. Los protagonistas del filme son dos hombres y aunque no es la primera película con protagonistas masculinos, en ella el enloquecimiento se parece al de *Carne trémula* (1997), *Matador* (1985) y *La ley del deseo* (1987) que eran asimismo historias donde los hombres determinaban la acción.

Del mismo modo, el filme se permite correr todos estos riesgos sin perder en ningún momento el eje del relato y sin descuidar la tensión ni el dramatismo dividido en tres historias o bloques narrativos que se van completando y nos hablan con sus títulos de los protagonistas: Lydia y Marco, Alicia y Benigno, y Marco y Alicia (aún sin escribirse).

Así, primero nos introducimos en la vida de Benigno, la cual transcurre alrededor de una cama, pues dentro siempre hubo una mujer; inicialmente fue su madre, después Alicia. Su madre se instaló en la cama (y no volvió a salir de ella) cuando todavía no estaba enferma, fue su modo de celebrar que había cumplido 40 años, su marido acababa de abandonarla y el espejo de la mañana empezó a insinuar que su belleza hasta ese momento eterna, mostraba los primeros síntomas de su naturaleza efímera. Ocurrió todo al mismo tiempo y de no ser por la ayuda de Benigno (su hijo, un niño cuya fealdad ella nunca acabó de entender) la mujer habría muerto de desidia.

---

<sup>129</sup> Díaz Fernández, Ángel, "El cine de Almodóvar", *El Universal*, 23 de enero de 2001.

Benigno estaba pendiente de ella día y noche, y para aprender a cuidarla mejor, estudió para enfermero, así como clases de estética y peluquería, pues no quería que su madre se deteriorara, por lo que la guiaba en sus paseos por el interior de la casa; la bañaba, secaba, vestía, maquillaba, peinaba e instalaba en la cama como en un trono. Y después la contemplaba; sin embargo, a pesar de sus cuidados la madre murió veinte años después. A su corazón no le bastaron los cortos paseos por el salón. Antes de morir le preguntó a su hijo: ¿qué vas a hacer cuando me muera, Benigno? Suicidarme, supongo, le contestó él con naturalidad, pues si su madre no estaba, su vida carecía de objeto. Después de un largo silencio, la madre decidió por él: Pues tienes que vivir, Benigno. Cuando ya no tengas que cuidar de mí, tendrás que cuidar de ti mismo. Sal a la calle, mira por las ventanas, viaja. Ahí afuera encontrarás un mundo horroroso, pero también descubrirás cosas que te interesarán y alguna la querrás para ti, y lucharás por ella.

Benigno abrió sus pequeños ojos ante las palabras de la madre. Se acercó a la ventana, recorrió el visillo pasado de moda hacía más de 20 años, y miró a la calle. Paseó su mirada por los edificios de enfrente, contempló la Academia de baile *Decadance* situada justo frente a su casa, puesta ahí por el destino para que él pudiera contemplarla a gusto. Este fue el primer día que vio bailar a Alicia, una adolescente de piel muy blanca, que se cimbreaba al compás de una música insonora (él no podía oírla). Después de deleitarse con la contemplación de su rostro, su cuello larguísimo, sus hombros, el pecho que se insinuaba poderoso bajo el top de lycra, Benigno pensó que quería para sí aquella adolescente, y admiró a su madre por su talento premonitorio. Hasta ahí hemos conocido a un hombre.

Marco, el otro personaje masculino es el *hombre que llora*, un argentino, sentimental y misterioso, enfermo de nostalgia, viajero y periodista vagabundo, escritor de guías turísticas. En la década de los noventa conoce a Angela, todavía una menor, por la que siente una pasión instantánea. Al poco tiempo descubre que la joven tiene problemas con las drogas y después se instalan en un infierno de agresiones y mentiras. La vida en Madrid es insoportable y empiezan a viajar para separar a Angela de los estimulantes. Su relación sólo funciona en la huida y Marco aprovecha los viajes para escribir guías turísticas; Angela es la mejor compañera de viaje imaginable. Vagan por Estambul, la Habana, Costa de Marfil, México, Santo Domingo y Brasil, entre otros lugares, siempre sin rumbo. En cada uno de los viajes encuentran imágenes imprevistas y maravillosas, por lo que a Marco, la irrupción de un momento de belleza inesperado, desde entonces le hace llorar, porque le recuerda a Angela y porque ya no puede compartirlo con ella. Así, después de cinco años y siete guías turísticas, Marco deposita a Angela en casa de sus padres, en su pueblo natal. Con el tiempo los padres consiguen separarla de Marco y de las drogas.

Es una historia triste, pues no hay nada peor que abandonar a quien se ama. Esa herida no se cura nunca, o tarda una década y Marco se queda anclado en Madrid, pues no concibe la idea de viajar sin Angela y en una caja de cartón guarda cientos de fotos con ella, que después de años todavía no se atreve a abrir y también guarda sus notas pidiéndole perdón cada vez que él volvía a casa y ella no estaba.

Cuando conoce a Lydia ella acaba de romper con un amor que aún palpita con fuerza en su corazón. Ninguno de los dos conoce el secreto del otro, sin embargo el misterio les acerca, como a seres de la misma especie. Marco recupera el placer de viajar y acompaña a Lydia en coche a todos los lugares donde torea, desde entonces ambos se sienten aliviados, apoyados mutuamente en el otro.

Al igual que Benigno, Marco es un personaje imantado por una cama con una mujer dentro, es viajero, móvil, vagabundo (en el escaso mobiliario de su casa, hay una mesa con ruedas de bicicleta y los únicos cuadros que tiene son dos corazones y un mapa del mundo que le ocupa toda una pared) y durante los meses que permanece anclado en la clínica, le vemos recorrer continuamente los pasillos; caminar sin prisas, y casi sin objetivo, que es el modo más hermoso de caminar.

En cuanto a las mujeres, la primera es Lydia, cuyo padre fue banderillero, pero soñaba con ser torero; educó a su hija como si fuera un hombre para que lograra lo que él no pudo. La niña heredó sus mismas ansias, pero el mundo del toro es muy machista y después de morir su padre, su único y gran apoyo, Lydia tuvo que enfrentarse sola a prejuicios y desprecios entre los toreros profesionales. Muchos se negaron a torear con ella, por el mero hecho de ser mujer, fue entonces cuando el matador llamado *Niño de Valencia* se ofreció no sólo a compartir cartel con ella sino a acompañarla después donde hiciera falta. Se enamoraron. Esta circunstancia mantuvo a Lydia en el candelero y pudo torear con regularidad.

La pareja aparecía semanalmente en todas las revistas del corazón. *El Niño* estaba encantado, pero a ella no le emocionaba, no le gustaba conseguir la fama por ese camino, y tampoco era el tipo de vida que deseaba vivir con el hombre al que amaba. Acabaron rompiendo, Lydia aún le quería, pero en ese momento su despecho era mayor, o al menos así lo creía. En un arranque suicida y ante la falta de oportunidades para torear, Lydia decidió encerrarse con seis toros, ella sola. Inconsciente del peligro, o corriendo a su encuentro, ansiaba que el *Niño de Valencia* estuviera en la plaza como espectador, al menos para que se sintiera culpable, si uno de los toros se la llevaba por delante. Pero esa tarde, rebozada en Tierra y sangre (sangre del toro) Lydia triunfó. Entre los espectadores estaba Marco.

Finalmente conocemos a Alicia, de la cual se sabe poco, la auténtica película de Alicia empieza al final, en el teatro, cuando encuentra a Marco emocionado por los suspiros de *Masurca Fogo*. Tal vez en otro momento, se cuente la historia de ellos dos, Marco y Alicia, pero antes tendrán que escribirla. La madre de Alicia murió cuando era niña, su padre es psiquiatra y ella es bailarina. Tiene la piel blanca y

el gesto adusto, como si su desarrollo prematuro le hiciera desconfiar de las miradas que atrae. Siempre ocupa el mismo lugar en los ejercicios de barra, junto a una ventana de la Academia *Decadance*. Su maestra de Danza, Katerina Biloba (Geraldine Chaplin), una exbailarina solitaria como Alicia, la adora. Alicia hace de la academia su hogar y de Katerina su más sólida referencia afectiva.

Cuando Benigno la ve bailar por primera vez (desde la ventana de enfrente) no se escucha la música, pues Alicia parece ensimismada en una melodía interior. Ese ensimismamiento continuará durante años sobre la cama del hospital; un edificio de dos plantas que parece un hotelito y en el que Benigno es el enfermero modelo. La habitación de Alicia está decorada con objetos propios, cosas que tenía en la habitación de su casa antes de que en un día de lluvia la arrollara un coche. Fue lo primero que Benigno le pidió al padre: Tráigame algo de ella, algo personal. Cosas que tenga en su habitación, para que cuando se despierte no se sienta en un lugar extraño.

En su casa, antes del accidente, Alicia tenía en ambas mesitas de noche sendas lámparas de lava, estaba leyendo *La noche del cazador* (obra maestra de Davis Grubb) cuya página 115 tenía doblado el extremo como señal, también tenía un reloj despertador; una foto de sus padres cuando eran jóvenes; dos barquitos diminutos y llenos de color, recuerdo de Katerina de un viaje que hizo a Salvador de Bahía para ver bailar a las mujeres bahiazas, y una foto de Katerina. Todos estos objetos volvieron junto a ella, también a ambos lados de la cama, en su habitación de la clínica. El reloj despertador seguía funcionando, pero la señal de la novela no se había movido de la página 115. Las lámparas de lava (como los pasillos, y las copas de los árboles movidas por el viento) son una metáfora del paso del tiempo con sus densas burbujas vagando en el líquido aceitoso, que sugieren el misterioso limbo en el que mora Alicia, quien un día despierta después de descubrir que ha estado embarazada por el abuso de su enfermero. Cuando al final mira a Marco en el teatro, sus ojos muestran en silencio el largo y oscuro camino que ha debido recorrer hasta poder abrirlos.

Además hay que destacar que el director vuelve a rodearse de un equipo de profesionales que se encuentran a la cabeza cada cual de su disciplina. Si *Hable con ella* fuera un musical, Antonio Carlos Jobim sería su compositor ideal. De hecho hay dos temas que arrojan importantes secuencias en la película, *Por toda a minha vida* cantado por Elis Regina (junto a Joao Gilberto) y *Once I Loved* de Shirley Horn. Además Caetano Veloso cantará en directo, con violenta ternura, su versión de *Cucurrucú paloma*. Del resto de la música se hace cargo el compositor Alberto Iglesias.

Por otra parte, la fotografía detallada de Javier Aguirresarobe, tiene el calor del color porque intuye la historia con otra luz, sobre todo en locaciones como la clínica, que el cine ha mostrado tantas veces y donde se evita la convención. Nada de frialdad ni tonos azulados, pues es un lugar donde los personajes pasan la mayor parte de su tiempo, viven en ella, es como su casa, por lo que no se transmite

una atmósfera de dolor ni enfermedad; por el contrario, se muestra la cotidianidad de unos seres que habitan en ese lugar. Se muestran las paredes de siena-mostaza y los pasillos de verde agrisado con una especie de raya acolchada naranja a un metro del suelo.

En cuanto a la narración sigue una línea quebrada, se han mezclado tonos, géneros, universos, y sobre todo tiempos, pues éstos transcurren en varias direcciones, y la acción principal se ve interrumpida por la aparición de otras acciones con entidad propia, los bailes del principio y del final, la actuación de Caetano, la aparición de *Amante menguante*, etc. Todos éstos y la mezcla de unidades narrativas diversas, funciona mejor cuando la acción es mental o interior, o transcurre en otra dimensión, como en los filmes de David Lynch; en esta especie de neorrealismo fantástico, o naturalismo del absurdo en el que el filme se mueve, las rupturas argumentales suponen a veces un golpe en los ojos del espectador que ya se había encariñado con un personaje y una historia, y la cinta tira de él, lo arrastra y le obliga a seguir a otro personaje y otra historia.

...Otros productos típicos de la posmodernidad: la hibridación —que aparece ligada a las formas de lo kitsch y la moda retro— se presenta como legitimación de productos señalizados que recorren cada vez más amplias franjas del hiperconsumo. La filmografía abunda en estos ejemplos, donde la ambientación elude referencias del presente para sumergir al espectador en un relato fijado en un pasado nostálgico, pero indefinible en el tiempo [...]. El hombre parece incapaz de encontrar una experiencia estética integral y contemporánea...<sup>130</sup>

Así, con reiterados juegos temporales de los que se servirá para contarnos las historias de las dos mujeres, Almodóvar construye un guión fluido que refleja una historia cargada de fuerza y emoción interior, sentida en lo más íntimo, y ello sin regodearse en la desgracia ni en lo sensiblero. Sin embargo, da un excesivo protagonismo a los diálogos que lo explican todo —alejándose así de lo puramente cinematográfico. Mientras tanto, los personajes masculinos y no las mujeres son los protagonistas, aunque les dé una sensibilidad un tanto femenina, lo que ayuda decisivamente a dar profundidad a unos sentimientos y a una dolorosa realidad.

Asimismo *Hable con ella* contiene otro de tipo de arte, pues abre y cierra con trabajos de Pina Bausch que se articulan milagrosamente con el argumento, como si se hubieran creado estas dos coreografías para el filme, lo cual lo alimenta con hondura, sensibilidad, emotividad, compasión y amor a la vida, aunque se trate de una pasión necrófila. Y junto a ese poema de la existencia humana, se introducen dosis de comicidad que sirven de contrapunto, por ejemplo, al retratar el mundo del toreo con sus rituales y supersticiones, los cotilleos mujeriles o la curiosidad de la portera de la casa de Benigno.

---

<sup>130</sup> Lagorio, Carlos, *Op. cit.*, pág. 72.

Por otro lado, se adivina cierta carga subterránea en la película, con una ambigüedad afectiva que parece esconder una mirada complaciente hacia la homosexualidad, o con un desenlace —maniqueo y tramposo— que empuja al espectador a comprender y compartir el comportamiento de Benigno, al que busca en todo momento redimir.

En la experimentación que Almodóvar parece haber iniciado en esta película, una parte importante hay que buscarla en la composición de sus planos, más cuidada de lo habitual, como un ejercicio fotográfico cargado de simbolismo: es llamativa la manera de planificar las escenas en la habitación de Alicia (planos-contraplanos para significar la comunicación) y la de Lydia (mucho más rutinarios y fríos), o la belleza de la visita en la cárcel, con los rostros superpuestos en el cristal. En definitiva, una película llena de sensibilidad, sobre lo más profundo del hombre, que vive con una ceguera que le impide orientar sus pasos, como les pasa a las mujeres del comienzo de la película que deambulan sin sentido por el escenario.

Cabe apuntar que la cinta consiguió siete candidaturas a los Goya 2002, correspondientes a mejor película, director, guión original, música, actor (Javier Cámara), sonido y efectos especiales, pero únicamente se llevó uno, el de mejor banda sonora. Se llevó los premios a la mejor película europea, director, guionista en los Premios del cine europeo 2002, así como los premios del público al mejor director y actor (Javier Cámara). Fue la primera película española en conseguir dos candidaturas al Oscar al mejor director y mejor guión original, consiguiendo éste último. Finalmente obtuvo el Globo de oro a la mejor película extranjera.

Así pues, Pedro Almodóvar da un giro de 180 grados en su carrera con esta reflexión sobre el amor y la soledad. Lo que se describe en *Hable con ella* son las diversas manifestaciones de la pasión amorosa, vistas desde la perspectiva de un enfermero, una bailarina, un periodista y una torera. Personajes heridos por fuera y por dentro, con reitramiento, estados comatosos, muerte y hasta la necrofilia como elementos catalizadores de todo el relato. Película a contracorriente, sutilmente vehemente y exquisitamente cuidada en un sinuoso juego de amor y expiración, sazonado con artísticas metáforas. De ahí que el filme atraiga por su tono crepuscular, el ensimismamiento de sus personajes en la idea y la experiencia de la muerte, esos rasgos que tanto recuerdan a la *Magnífica obsesión* (1953) de Douglas Sirk.

Varios acontecimientos reales ocurridos en los últimos diez años, de los que yo iba tomando nota me inspiraron para la realización de la película: Una mujer americana despierta del coma después de dieciséis años. Según los médicos su estado era irreversible [...] Me impresionó mucho ver la foto de la mujer en El País, apoyada en dos enfermeras, aprendiendo a caminar de nuevo [...] Su despertar contradice todo lo que la ciencia afirma al respecto. En Rumania, el joven guardián nocturno de una

morgue se siente atraído por una joven fiambre. La soledad de la muerte sumada a la soledad de la noche daban como resultado “demasiada soledad”, el joven guardián cede al impulso de sus deseos y posee a la bella difunta. Lo que ocurre después es uno de esos milagros de la naturaleza humana que no creo que le hagan ninguna gracia al Papa [...] Como reacción al acoso amoroso, la muerta despierta a la vida [...] La joven padecía una enfermedad tipo catalepsia y su muerte era solo aparente. (No fui el único que tomó nota del acontecimiento, en Francia se hizo hace dos años una película inspirada en esto.) A pesar de que la familia de la resucitada se mostró agradecida al violador no pudieron evitar que lo metieran en la cárcel. Le llevaban paquetes con comida y le buscaron un abogado. Lo insólito de la situación provocó un curioso dilema: para la justicia el chico era un simple violador, pero para la familia, que vivía la realidad según sus sentimientos, el chico le había devuelto la vida a su hija. La noticia no tiene desperdicio, toda ella me ha inspirado, incluido el “dilema moral”, que también aparece en “Hable con ella” [...] En Nueva York una chica que lleva nueve años en coma queda embarazada (sin despertar del coma, no sé qué ocurrió al dar a luz). A los pocos días descubren que el culpable era un camillero de la clínica. La cuestión es cómo un cuerpo clínicamente muerto (la muerte la determina el cerebro) puede engendrar vida [...] Creo que fue Cocteau quien dijo que la “belleza” puede resultar dolorosa. Supongo que se refería a la belleza de las personas, yo creo que las situaciones que entrañan momentos de belleza inesperados y extraordinarios pueden hacerte saltar las lágrimas, lágrimas que se parecen más al dolor que al placer. Lágrimas que ocupan en nuestros ojos el lugar de los ausentes [...] Todos estos acontecimientos, y el recuerdo de un amor, roto cuando aún estaba vivo, me inspiraron el guión de “Hable con ella”.<sup>131</sup>

*Hable con ella* se consolida de esta forma en un bello relato intimista, de huida del mundo y de sus convenciones, donde hombres y mujeres descubren que el azar no existe. Así, los héroes y las heroínas nos tienen siempre reservadas experiencias secretas y sus deseos, como heridas que cicatrizan, se realizan en el único lugar donde pueden hacerlo. Es una película sobre la soledad y una humanidad difícil de entender, donde las muertes y las ausencias son más fuertes que las presencias, y las palabras dan la ilusión del acto creativo.

Finalmente se puede afirmar que el filme está lleno de paralelismos contradictorios, lo bueno y lo malo. Mientras un hombre es feliz, está el otro triste, mientras una mujer vive la otra muere, el gusto y el disgusto. El amor es para uno un sentimiento muy profundo, mientras que para el otro se convierte en una obsesión. Mientras que Benigno está siempre solo y encerrado en su casa viendo por la ventana, Marco está viajando por todo el mundo, conociendo varias partes que luego describirá en sus guías turísticas, las cuales leerá Benigno más tarde identificándose con alguien pobre e insignificante de Cuba. La película empieza y acaba con dos obras teatrales *Café Müller* y *Masurca Fogo*. La primera nos muestra componentes paralelos a la historia principal, dos mujeres que van teniendo el mismo destino, más bien trágico y no deseado. La obra teatral en las últimas secuencias de la película nos transmite la

---

<sup>131</sup> Rosete, Julieta, “Una entrevista a Pedro Almodóvar”, *El Financiero*, 26 de febrero de 2001.

ausencia de Benigno con los suspiros y elementos fúnebres, pero también con decorados románticos hace referencia a la unión de la pareja nueva y sobreviviente: Marco y Alicia.

Al final de la cinta se resiente una cierta turbación que viene de la reacción ante la misma: no hay indignación ni desconcertación, y esa es la señal de que se nos ha introducido profundamente en el reino de lo inconsciente, en la complejidad romántica de las emociones que huyen, incluso, a los límites de la ética. *Hable con ella* es pues la representación de unas parejas al borde de una crisis de muerte que son parte de un cine que puede escandalizar, hacernos reflexionar, llorar, molestar y todo a la vez, pero desde luego no deja al espectador indiferente, logrando un reencuentro del sujeto con el sujeto.

Y aunque tradicionalmente han sido las mujeres las que han tenido el cargo de cuidar a los demás, en este filme se da la tarea a los hombres, como un regalo y una muestra de poder al mismo tiempo, de la que salen bien librados; gracias a las palabra, pues sólo ésta puede cuidar silencio, soledad, enfermedad y locura, y así alejar a la muerte, pues los cuerpos hablan por sí mismos mostrando a unos hombres al borde de una cama siempre tras la presencia femenina. Las palabras de Benigno parecen resumir porque es necesaria la comunicación en la búsqueda del ser humano: "...el cerebro de las mujeres es un misterio [...] y en este estado más. Hable con ella".<sup>132</sup>

La última película a analizar en este apartado es *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002), filme que retrata varias historias entrelazadas que tienen en común la soledad y desesperación de la vida en una megalópolis. En este caso, el centro histórico de la ciudad de México se convierte en el telón de fondo, donde entre bares y palacios, comercios y monumentos, farmacias y cafés de chinos, los personajes —policías, prostitutas, adolescentes, cantineros, drogadictos y vagabundos— emergen y convergen en una búsqueda de sí mismos, de humanidad y subjetividad, casi siempre sin darse cuenta de lo mucho que tienen en común.

Con base en el libro *Crónicas del Madrid oscuro*, de Juan Madrid, Fernando Sariñana junto con el guionista Enrique Rentería, adapta la novela (originalmente llamada *México-Madrid: Ciudades oscuras*), cuya idea original era que en ambas ciudades ocurrían hechos violentos al mismo tiempo, conectados de manera fortuita por alguna extraña razón. Sin embargo, el filme resulta ser un relato urbano conformado por diversas historias que cuentan la realidad de personajes en convivencia en el interior de un espacio en donde reinan los rostros desenchajados de una sociedad a la deriva y aparecen individuos luchando por encontrarse a sí mismos.

La historia cuenta la vida de Zezé (Zaide Silvia Gutiérrez) y Lola (Dolores Heredia), un par de prostitutas que todavía creen que hay una vida mejor en algún lugar fuera de la ciudad; Riquelme (Jesús Ochoa) y el Rubio (Alejandro Tomassi), judiciales que hostigan y extorsionan a quien se ponga en su

---

<sup>132</sup> Diálogo de la película *Hable con ella*.

camino; Clarita, una anciana desesperada por la muerte de su marido y su inminente soledad; Maru y Vicente (Roberto Sosa), una pareja de drogadictos perdidos en su mundo; Javo (Odiseo Bichir) y Satanás (Bruno Bichir), uno policía y otro vagabundo, unidos por lazos de sangre, pero separados por la vida del barrio; Pollo (Héctor Suárez), un hombre desesperado por la pérdida de su trabajo; Zacarías, Aurelio y Sin Nombre, tres pordioseros que viven en la calle y por lo tanto son omnipresentes; Susana (Ximena Ayala) y Fede (Diego Luna), un par de adolescentes que tratan de descubrir su sexualidad en medio de la violencia cotidiana; Carmen (Leticia Huijara), una fotógrafa que regresa al barrio en busca de sí misma; Juan (Eduardo Yañez), un farmacéutico que abusa de jovencitas; Mario (Demián Bichir), cantinero y testigo solidario; y Casimiro (Alonso Echánove), un hombre solitario que se inventa su propio mundo y vive soñando con sacarse la lotería.

De esta forma, la película se vale de un atractivo reparto que logra conjuntar a la mayoría de los famosos actores del cine mexicano actual e incluso a algunos de generaciones pasadas, quienes dan vida a los protagonistas de una serie de relatos entrelazados, con saltos temporales que anticipan o recuerdan eventos de otras historias para mostrarlas desde diferentes perspectivas. Así, se ofrece una narración tras otra con individuos marginales de quienes obtenemos un vistazo de sus propias realidades, así como anécdotas que de otra manera se perderían en el anonimato de la urbe. El director nos hace descubrirlos entre la multitud, preocupándose por contar esas vidas, pues este otro México también existe, y el principal mérito de la cinta es retratarlo.

La multiplicidad de las imágenes que circulan en el espacio social es uno de los fenómenos que mayor importancia reviste en la estatización de la vida; proceso que en la posmodernidad sobrevive al modernismo en el arte y retoma sus huellas. El enfoque de la estatización o estilización de la vida cotidiana se nutre de un proceso de reproducción originado en la inmanencia de los signos que produjo el arte en la historia.<sup>133</sup>

Colonias populares del centro histórico son pues, el escenario donde se asoman y coinciden casi una treintena de personajes: el par de prostitutas que tienen la esperanza de una mejor vida lejos de la gran urbe; el viejo desesperanzado por la pérdida de su empleo y que tiene que mantener a su hija minusválida; los tres indigentes; la anciana que no se separa de su marido muerto; el adolescente con problemas de identidad sexual; la pareja de drogadictos y, entre todos, los dos judiciales corruptos dedicados a hostigar y extorsionar a quien se les ponga enfrente, los cuales cumplen con acierto la imagen machista, misógina e irritante que el papel merece.

---

<sup>133</sup> Lagorio, Carlos, *Op. cit.*, pág. 9.

Bien se puede decir después de ver *Ciudades oscuras*, que el “nuevo cine mexicano” está empeñado en mostrar el lado sórdido de este país, centrando su atención en las clases poco privilegiadas, cuyas vidas transcurren entre crimen, vicio y sufrimiento; incluso se puede afirmar que se hace esto con fines de despertar la conciencia social y también como vehículo de explotación de una nueva “generación” del cine mexicano, que junto con *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2000) o *De la calle* (Gerardo Tort, 2001) retoma la imagen del ser humano devastado que se busca a sí mismo, que lucha sabiendo que su batalla se ha perdido desde antes de iniciar.

Tres son los caudales, como en tantos otros momentos de nuestra historia posmoderna: el nihilismo, la ensoñación romántica y la soledad del guerrero. El nihilismo de la filosofía de la podredumbre, de la droga, de la irracionalidad, de la animalidad del animal, camino fanático que en este momento de sofisticación intelectual y sensibilidad no ha dejado de dar obras dignas.<sup>134</sup>

De esta manera, *Ciudades oscuras* narra una noche en la vida de varias personas en la ciudad de México, un lugar bastante perturbador de día, que de noche toma un cariz surrealista y malsano. Una combinación del onírico estilo de David Lynch con los demenciales personajes de *After Hours* (1985) de Martin Scorsese, pero sin las alegorías del primero ni el humor negro del segundo. Dentro de los personajes se encuentra la prostituta con corazón de oro, el pervertido hombre de negocios, los corruptos policías, los ancianos desempleados y los confundidos estudiantes. Mediante una estructura narrativa circular y no lineal, los caminos de estas personas se mezclan en modos inesperados, y lo único seguro es que esa fatídica noche no dejará intacto a nadie.

Con esta película, el cineasta mexicano abandona el tono ligero de sus anteriores comedias, *Todo el poder* (1999) y *El segundo aire* (2000), para regresar a la ruta de la violencia, los ambientes hostiles y los seres perdedores de su primer largometraje, *Hasta morir* (1995). En *Ciudades oscuras* utiliza un estilo visual muy rebuscado y repleto de trucos de cámara que normalmente se asocia con los videos musicales contemporáneos. En algunas ocasiones tal estilización sirve realmente para subrayar el tono de la escena y definitivamente incrementa la sensación pesadillesca que envuelve gran parte de la cinta, pero en muchas otras parece ser un mero adorno que distrae la atención y parece glamorizar los crudos pasajes que se presencian. Cabe destacar que algunas partes fueron filmadas en formato súper 16mm. con una cámara ultraligera, lo que le confiere una estética visual muy dinámica e innovadora. Asimismo, la fotografía arriesgada y con sentido a cargo de Salvador Cartas, quien utiliza lo que parece iluminación natural (o casi natural), logra imágenes de cruel belleza y gran impacto visual.

... más allá de los límites que se pretendió imponer al decurso del tiempo, recorreremos ahora espacios no clausurables, no orientados, no irreversibles. De este modo, los ataques al supuesto contra-sentido del hablar en post, sólo pueden ya movernos a sonrisa. La ira es una pasión demasiado intensa para responder a la tibieza de unos interlocutores-antigualla que muy pronto cumplirán, sin haberse dado cuenta, sus dos siglos.<sup>135</sup>

De cualquier forma, el mejor punto de la cinta es el guión. Tal vez las historias que pinta no son muy originales; la estructura no-lineal que plantea tampoco es la gran novedad; pero los bizantinos giros y convulsiones que sufre la trama están muy bien pensados y le confieren una dinámica muy peculiar a la cinta, elevándola por encima de muchas otras que han tratado temas similares, pero con inferior estilo tanto visual como dramático, además de destacar la música de Eduardo Gamboa, quien crea ambientaciones bajo una óptica cruda y sin concesiones .

Pareciera así que a los realizadores nacionales se les dan bien los filmes en los que convergen varias historias, y en ésta es la gran ciudad la que pareciera ser la estrella principal en un conglomerado de tramas y personajes. Prostitutas y hoteles de paso, judiciales y sus puntos de extorsión, ancianos que a su manera se despiden de la vida y dan la bienvenida a la soledad, drogadictos y vagabundos en busca de un espacio terrenal, desempleados y pordioseros. Pero además gente con la que nos encontramos día con día, que a cada paso y adentrándose en calles, plazas, edificios y comercios, simplemente redescubren su ciudad, como un entramado laberinto de soledad, muerte y búsqueda, una exploración incesante del ¿Quién soy? ¿Por qué yo? ¿Hasta cuando?

Hay en nuestra reflexión una alianza anómala aunque ineludible entre la pregunta por los rasgos singulares, el mundo propio de cada hombre y el enigma de la fuerza que nos vincula a los demás y al mundo. Esa pregunta por la identidad adquiere muchos rostros: la memoria y el augurio, el adormecimiento y los deseos, la conciencia del propio pensamiento y la extrañeza de inclinaciones a las que suponemos un origen atávico o extraño, la nostalgia del propio cuerpo extraviado desde siempre y cuya identidad parece remitir a territorios que rebasan los márgenes de nuestra mirada...<sup>136</sup>

El filme descubre de esta forma una realidad hiriente, mostrada con diferentes resultados en un haz de historias que transitan entre el cinismo y la exasperación, la mirada autocompasiva, el escepticismo y la redención, incubándose en su mayoría varios desenlaces trágicos con tratamientos semejantes a los que llevaron anteriormente a la pantalla realizadores como Luis Buñuel, Jorge Fons, Jaime Humberto

---

<sup>134</sup> Santa María, *et. al.*, *Seminario ...*, pág. 97.

<sup>135</sup> Brea, José Luis, "Error –para no hablar de posmodernidad–" en Tono Martínez José, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 141.

<sup>136</sup> Mier, Raymundo, *Op. cit.*, pág. 13.

Hermosillo, Alejandro González Iñárritu, Francisco Athié, Gerardo Lara, Arturo Rístein y Gerardo Tort.

Asimismo la película se manifiesta como un reflejo de la miseria humana, al narrar los problemas actuales reflejados en cada uno de los personajes que se entrelazan, encontrando violaciones, drogas, prostitución, precocidad, adulterio, suicidio, machismo y corrupción. Una película violenta y de drama excesivo que documenta cómo sobrevive la gente con menos posibilidades. La complicada historia muestra intentando copiar el más puro estilo de Robert Altman o de Paul Thomas Anderson la conexión que hay en la vida de varios personajes que habitan un barrio cualquiera de la capital, desde ancianos hasta drogadictos, prostitutas, jefes de policía, estudiantes de secundaria o padres desesperados en medio de un drama que se configura en un experimento, en el cual se rompieron muchas reglas de lenguaje cinematográfico y en el cual la ficción y la realidad sólo se separan por una frágil línea.

El destino de todos ellos está unido al de los demás de una forma u otra, influyendo las acciones de cada uno en el futuro de otro a quien quizá ni siquiera conocen, pero como su medio ambiente es hostil, ellos también lo son. Así unos más y otros menos, todos comparten una misma desgracia: un pasado difícil y tormentoso del cual se quieren librar a través de cualquier medio, sea este legal o no, moral o no. Esto poco a poco los va hundiendo en un mundo real, violento y oscuro.

Al tomar la apariencia por una realidad, la subjetividad se deja ir por la misma pendiente en la que espontáneamente se desliza. Sigue su natural inclinación, que es, en efecto, la inclinación hacia la realidad: la tendencia a captarla, a hacerla suya, a nutrirse de ella. Aún en caso de que se mantenga en un juicio reflejo del tipo examinado, la duda que le queda acerca de la realidad o irrealidad del objeto ofrecido en ese mismo juicio no se compensa nunca plenamente por la certeza que posee en sí.<sup>137</sup>

Incluso la crítica y la prensa la calificaron como “Una película sórdida” que se muestra como un altar de muertos que, a manera de soldaditos en tiro al blanco en el interior de una feria, caen uno a uno, para sumar —de forma tragicómica—, entre bebés, policías, jóvenes, vagabundos, ancianos y traficantes, más de diez cruces. Esta película presenta a través de diversas historias, rostros que recorren la ciudad, sus famosos cafés de chinos, farmacias, moteles, bares, calles, plazas, vecindades; lugares en donde basta entrar y echar una mirada para encontrarnos con la realidad en que vivimos y que a veces ignoramos, espacios que le dan vida a esta película que busca al hombre desesperadamente en medio de un mundo objetivo, el universo objetivo que atrapa y reprime las historias que se van entrelazando y poco a poco envuelven el mundo subjetivo de una ciudad oscura.

---

<sup>137</sup> Millán Puelles, Antonio, *Op. cit.*, pág. 22.

Cabe señalar por último, que el filme ganó los premios a mejor actor (Bruno Bichir), edición (Roberto Bolado) y música (Eduardo Gamboa) en la XVII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

Finalmente después del análisis de estos filmes cuya temática muestra a la subjetividad en la Postmodernidad hay que señalar que en todos ellos el sujeto no es considerado en su relación con el deseo de lo absoluto, por lo que se elimina aquella dimensión que lo constituye con capacidad de negar o diferenciarse de las objetivaciones, pues ya no se puede pensar más el sujeto en sentido fuerte, como conciencia transparente o como centro fundante por lo que suele confundir el agotarse de un modo tradicional de concebir al sujeto (aquel cartesiano) con la desaparición del sujeto en sí mismo.

Quien hoy habla de posmodernidad danza con una espada de mil filos. Se coloca un mascarón de mil rostros, ninguno de los cuales se aventura a simular que sea el propio. Se resguarda tras un rompeolas firme y capaz de contener, con la infame pureza de que sólo son capaces las líneas imaginarias, el entrechocar caótico de incontables oleadas. Se obliga a soportar el peso residual de una carga antes errática y movilizadora y ahora detenida y gravosa. Se dedica a fingir una pasión antes en actividad y ahora frígida e impotente. Se entrega a un activismo antes beligerante, insolente e inaceptable, y ahora domesticado e inocuo, reabsorbida sordamente toda su potencia reconstructiva...<sup>138</sup>

De aquí que para comprender la época de la Postmodernidad de un modo más adecuado a su complejidad y ambivalencia, parecería que debemos plantear la posibilidad que abre esta época para una nueva experiencia de la subjetividad, que vista a través del cine se manifiesta ambivalente: de amor y desamor, de vida y muerte, de oscuridad y luz, pero sobre todo de una búsqueda del hombre hacia el hombre en un proceso integrador del sujeto y sus infinitos nexos con el objeto, el sujeto es el adentro y el afuera, el yo y el otro, el yo y la historia, el presente y el pasado. Se podría decir que en la época contemporánea la subjetividad es el puente entre el principio de contradicción de todas las formas de pensamiento.

### **III.3 EL PRINCIPIO DEL FIN...**

¿Qué sabemos de la historia antes de la historia? Muy poco hay que admitirlo, pues existen zonas de sombra, enigmas sin resolver que disimulan el verdadero rostro de los antepasados, preguntas sin

---

<sup>138</sup> Ibáñez, Jesús, "Tiempo de posmodernidad" en Tono Martínez José, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 47.

respuestas y muchas dudas sobre lo que ya fue. Sin duda, los descubrimientos arqueológicos elevan constantemente los límites de nuestro conocimiento tratando de explicar lo inexplicable; sin embargo, desde hace dos siglos aproximadamente, los cambios que han sacudido nuestra percepción de la antigüedad y de la prehistoria han sido espectaculares.

Aquí cabe hacerse otra pregunta: ¿hacia donde camina la historia como proceso que se desarrolla con el paso del tiempo en nosotros y por nosotros los hombres que la actuamos y padecemos? La pregunta acerca de la meta y del fin de la historia es naturalmente mucho más apremiante que la que se refiere al pasado, a lo que ya ha ocurrido. Tampoco es menos natural que esa pregunta (hacia dónde se tiende), aún actuando ampliamente, adquiera una actualidad tanto más asediante cuanto más sacude al hombre el mismo acontecer histórico.

En latín la palabra *finis* significa tanto fin como objetivo o meta. Ahora bien, fin y meta no son ciertamente la misma cosa; puede darse un fin que no sea a la vez meta. Nos negamos y rechazamos tener que creer que la realidad pueda construirse de tal modo que con ella se aspire a un fin en el que no se alcance la meta y que por consiguiente, el nombre del curso universal sea inutilidad.<sup>139</sup>

Asimismo, a nadie asombra hoy en día que la idea apocalíptica, presente sin duda en todas las épocas, conmueva en la actualidad los ánimos de una manera particular. En cualquier caso es necesario el oponer a un interés exacerbado por las cuestiones escatológicas, un peculiar criterio de sobriedad, exactitud y hasta de renuncia explícita a una respuesta, ya que lo más sensato sería dejar en paz tales cuestiones, cuando difícilmente pueden tener respuesta. Esta hipótesis supone que la pregunta acerca del desenlace de la historia humana puede quedar simplemente en suspenso, o que por muchas otras razones eso no es posible, y que más bien esa cuestión hay que formularla de un modo o de otro y hay también que darle una respuesta.

Es así que el problema se puede enfocar desde dos perspectivas posibles: la primera fundada en el pensamiento cristiano occidental, pues es ahí donde nace la idea del Apocalipsis, el fin del tiempo, del mundo y del espacio; mientras que por otra parte se encuentra la filosofía del historicismo que habla de la crisis del concepto de hombre, historia, razón y caída del mundo.

La creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin, ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación. Se trata de constatar que el hilo conductor de la filosofía, la ética y la política en la edad moderna —el que se pensaba como sentido

---

<sup>139</sup> Pieper, Josef, *Op. cit.*, pág. 82.

progresivo y emancipativo-unitario de la historia— se ha perdido, dejando sin efecto la coherencia unificante que había tenido durante los siglos XVIII y XIX.<sup>140</sup>

Empero, así como el hombre actúa, sufre en la historia y no puede retirarse de ese núcleo del acontecer a una actividad puramente científica, política o económica, así tampoco puede mantenerse la pretensión de la búsqueda histórico-filosófica hacia la realidad si se excluyen metódicamente conceptos como Apocalipsis, destino o profecía, tan presentes en la tradición y las creencias judeo-cristianas, que si bien no forman parte de la única religión existente, sí la que más peso tiene en el pensamiento universal.

De esta forma, cuando lo decisivo en el quehacer filosófico sobre la historia es no cerrar el campo de la interpretación posible, más bien hay que pensar y reconocer que la realidad en el fluir de la historia es el *mysterium* de su fin, ya sea como crisis, caos, Apocalipsis o destino. De aquí que en la investigación histórico-filosófica no pueden quedar fuera las tomas de posición últimas, pues lo que la revelación propiamente expresa no es una imagen del mundo, ni una interpretación de la realidad en el sentido que lo hace la doctrina ontológica. Lo que se revela ante todo es una historia.

Si tal es la representación del estado final intrahistórico, fundada en la tradición cristiano occidental, nada más natural que esa representación resulte temerosa. Y se comprende muy bien el deseo de liberarse simplemente la cabeza de tales ideas. Pero si hay que concebir de algún modo el final de la historia, al cristiano no le queda otra representación posible. Ciertamente que esta imagen del estado final intrahistórico no se puede eliminar de la concepción general que el Occidente cristiano se ha hecho del fin del tiempo. Pero en esa concepción entran la transposición desde la temporalidad a la participación en la eternidad de Dios, el juicio, la consumación extratemporal, que es la Ciudad de Dios. Pero sobre todo forma parte de la imagen histórica que el cristianismo se ha forjado del fin del tiempo como la idea de que el Anticristo no triunfará sino que en el fondo ya está vencido.<sup>141</sup>

Es así que en el caso de la explicación religiosa, se convierte en el razonamiento sobre una corriente del acontecer histórico que empieza por la creación y termina con el juicio del último día, y entre el comienzo y el fin fluye la historia del pecado original, de la expectación, la encarnación del *logos*, la pasión, muerte y resurrección del hombre-Dios, etc. De esta forma, las crónicas que empiezan con Adán y Eva y terminan con el Anticristo, son más filosóficas que muchas modernas filosofías de la historia en las que ya ni siquiera se discuten el objeto y el conjunto de la historia, pues en el proceso de la reflexión se vuelve una y otra vez al contenido de la teología cristiana, por lo que se recurrirá a ella

---

<sup>140</sup> Pico, Josef, *Op. cit.*, pág. 45.

<sup>141</sup> Pieper, Josef, *Op. cit.*, pág. 144.

continuamente no en virtud de intereses teológicos, sino más bien porque sin ello la investigación perdería su carácter filosófico.

...En los vaticinios mesiánicos del Antiguo Testamento que continúan siendo el paradigma de toda profecía en general, se preanuncian la pasión y muerte del Siervo de Dios, un acontecimiento que en modo alguno se puede deducir por cálculo, un hecho para el que no había ningún punto de apoyo en los datos históricos experimentales; se trata de un acontecimiento histórico en su sentido más alto, fundado en un sí que se pronuncia en libertad.<sup>142</sup>

También cabe destacar la propuesta de una filosofía ilustrada del progreso, conceptualmente tan simple como la filosofía desesperanzada del pesimismo radical, que anticipa el fin de la historia como decadencia, caos, destrucción, fracaso o catástrofe. Por lo que respecta a este enfoque, quien acepta ver el fin de la historia como decadencia es capaz de ver en los mismos acontecimientos y personajes históricos una relación interna con el fin del tiempo. De esta forma, la tradición idealista coincide con la materialista en concebir la historia de la humanidad como un todo que evoluciona impulsado por algunas fuerzas maestras. Esto puede caracterizarse mencionando alternativa o sucesivamente ideas, luchas de clase, economía o la personalidad de los caudillos individuales. En todo caso, premodernos y modernos coinciden en su aceptación de la historia como un discurso global o cuando menos jerarquizado, en donde siempre hay un aspecto clave que explica a los otros.

De esta forma, una propuesta menciona que el fin de la historia no puede consistir en una falta completa de sentido y de meta para la humanidad; para otra, del hombre no se puede esperar nada bueno por su innata naturaleza destructiva. Es aquí donde la crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso, pues si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, educación o emancipación. Por lo demás, el fin de la Modernidad pensaba que se podía dirigir el curso de los acontecimientos en una representación proyectada desde el punto de vista de un cierto ideal de hombre.

Hoy están a la orden del día las críticas a la dispersión, especialización y aceleración con las que la Modernidad había tratado de suplir el equilibrio de las sociedades míticas: ecologismo y orientalismo, ideología convivencial y antiprofesional, resurgencias místicas y religiones de contrabando. Latente, sino explícitamente, está en todas ellas la mitología de un retorno al mito: a una sociedad integrada y homeostática donde las esferas de la teoría y la práctica, de la política y la moral, del arte y de la ciencia recuperan aquella mítica conexión que precedió a la diáspora moderna.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> *Ibidem.*, pág. 32.

Es así que para hablar del fin de la historia, del fin de las grandes narraciones que explicaban pasado, sustentaban presente y planeaban futuro existían códigos y signos en el tiempo, pero si éstos se han hecho inexistentes ¿Es que la historia ha terminado, que nos despeñamos ciegamente y a la deriva, irreversiblemente en la muerte? o ¿Es que la historia sigue, pero a otro nivel, y que nosotros, los seres humanos, hemos sido descabalgados de ella? Para algunos teóricos, la historia es un proceso sin sujeto ni fin, que está tan objetivada o perdida como el mundo. La historia no es pues un proyecto sino un objeto, y cada uno de nosotros un objeto más entre los objetos.

En este panorama aparece la Postmodernidad con su concepto de fin de siglo que como fenómeno se nutre de una asombrosa variedad de influencias, desde lo antiguo e instintivo hasta las estructuras altamente evolucionadas de lo apocalíptico cristiano y del progreso secular, y que depende en gran parte de la sutil relación entre estos dos últimos conceptos. La idea del siglo moderno va unida al triunfo de una visión de la historia secular que ha descartado la fecha límite apocalíptica cristiana. Paradójicamente, sin embargo, cuanto más extravagantes son las esperanzas depositadas en el nuevo siglo, tanto más llega a parecerse a la edad dorada.

Así, de la misma manera que los años 1990 señalan el fin de la edad del Evangelio, así el segundo gran despertar se interpretó como una señal de que el siglo XIX sería una era de prodigios en el fin del tiempo. Lo esencial sin embargo, es que esta expectativa fue reforzada, no contradicha, por las profecías de un siglo XIX de prosperidad y glorias augustas. Es fácil olvidarlo cuando vemos las innumerables referencias, tanto coetáneas como modernas, al *fin de siecle*. Esta expresión va unida a la imagen de los años 1890 como un periodo de decadencia y desesperanza y es cierto que en algunos de los círculos aquella época se caracterizó por una mezcla de hedonismo y pesimismo.

Quizá fue por ello que durante la década de 1890, la gente estaba obsesionada con la expresión *fin de siecle* que apareció en Francia por primera vez en 1885 y que hacia 1890 ya había inspirado una obra de teatro, una novela y una serie de artículos académicos que analizaban sus propiedades como adjetivo y presunto sustantivo. La expresión pasó de un hemisferio a otro y se integró en todos los idiomas civilizados.

No es ninguna casualidad que el mundo tuviera que esperar hasta fines del siglo XIX para que la expresión *fin de siecle* pasara a ser de uso común. El concepto de que el nuevo año conlleva una renovación del tiempo mismo es tan antiguo como la humanidad, pero la idea de que la sociedad envejece con el siglo del calendario, cuyo cambio la regenera de una manera misteriosa, tiene un origen mucho más reciente. La expresión *fin de siecle* no podía evolucionar hacia su pleno significado hasta que la gente empezara a tener la sensación de que el siglo en que vivía conformaba de alguna manera sus

---

<sup>143</sup> Villegas López, Manuel, *Op. cit.*, pág. 147.

vidas. Esto no podía suceder hasta que aceptara que estaban viviendo en un siglo determinado, algo que damos por sentado a fines del siglo XX.

Esta temporalización se logró gracias a la aplicación universal del *Anno Domini* que avanzaba con lentitud y la gente se limitaba a tener conciencia de que vivía en un año cronológico. Sin embargo, una vez adoptado tuvo consecuencias de largo alcance para la relación del individuo con la historia y el futuro, pues el inalterable impulso hacia delante del *Anno Domini* tiende a ser contrario a la suposición de que la humanidad se encuentra al borde del Apocalipsis, excepto en los periodos en que avanza hacia un año que tiene su propia importancia apocalíptica.

El calendario del *Anno Domini* crea un futuro medido con precisión que se desarrolla a un ritmo uniforme, en contraste con la aceleración desorientadora del tiempo apocalíptico, este último precede al milenio, el cual, aunque limitado por la idea muy concreta de mil años es básicamente una preparación para la eternidad intemporal. Pero los siglos del calendario llegaron tardíamente. La excitación apocalíptica del año 1000 no estuvo alimentada por el cambio de la fecha establecida: el transcurso de mil años no se veía principalmente en el contexto del calendario del *Anno Domini* y parece ser que la gente consideró el año 1033 de tal milenio como el 1000.

En este sentido la obra de Schwartz, *Century's End* publicado en 1990 —estudio de la historia cultural desde la década de 990 a 1990—, es uno de los primeros exámenes rigurosos de los orígenes del *fin de siècle*, el cual manifiesta que es una invención de la imaginación moderna. Según Schwartz, los rudimentos mínimos de un fin de siglo son los siguientes: sentido aditivo y aritmético del transcurso del tiempo; interés por las edades y periodos; costumbre de buscar concurrencias de acontecimientos históricamente significativos; desesperación por la decadencia de las instituciones; deterioro del valor moral, y finalmente, esperanzas proféticas de una nueva era histórica.<sup>144</sup>

Así, la expresión *fin de siècle* se empleaba con tanta frecuencia que, hacia el final de la década, era tan trillada que resultaba embarazoso pronunciarla. La mayoría de los observadores veían que el concepto tenía tanto de pose como de acontecimientos, pero se consideraba una pose inocua que no se tomaba en serio a sí misma. Su pesimismo era superficial. Todo el movimiento de *fin de siècle* tenía una exuberancia que traicionaba el optimismo subyacente acerca de las perspectivas del nuevo siglo. Ese optimismo, cuya exageración lo llevaba a menudo al terreno de la utopía, no se confinaba a los estetas o los reformadores sociales, pues el cambio tecnológico y la canalización de las organizaciones laborales en los partidos políticos prometían una nueva era humana que tenía un nombre: siglo XX.

De esta forma, en las dos últimas décadas del siglo XIX, Europa occidental y Estados Unidos mostraron una curiosidad mucho mayor por el siglo XX de la que los años 1990 hasta ahora han tenido

---

<sup>144</sup> *Ibidem.*, pág. 133.

por el XXI. Centenares de libros y revistas incluían las palabras nuevo siglo en el título. Así, las teorías del ritmo de la historia cuádruple o quíntuple parecieron extinguirse en el siglo XX, debido en parte a que fueron concebidas con un espíritu de optimismo intelectual que había empezado a desvanecerse antes de la I Guerra Mundial. Resulta significativo que la única obra importante de la civilización que plantea una estructura de la historia dividida en cuatro partes sea profundamente pesimista: *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, publicada en 1922, obra que argumenta que Europa ha llegado al invierno de su gran año, en el que declina la tasa de nacimientos, el arte es sustituido por la superstición y la civilización se derrumba. Pero aunque a la mayoría de los intelectuales ya no les preocupaba al ritmo antiguo, las teorías cuádruples que dominaban en el siglo XIX no perdieron su fuerza y se limitaron a contorsionarse y a adoptar las nuevas formas.

Así, en los inicios del siglo XX estas visiones competitivas tenían una sola cosa en común: una visión optimista del futuro en la que las grandes convulsiones de la historia (guerra, revoluciones y desastres causados por el hombre) ya no formaban parte de la experiencia humana. Y esto se debía o bien a que se había ganado la última batalla contra un enemigo racial o de clase, o a que, como esperó el occidente de la posguerra triunfaron educación, economía y tecnología. Todos éstos, sin embargo, fueron marcos apocalípticos, aún cuando no fueron reconocidos como tales y, como sucede con tantas visiones del futuro, son en cierto sentido frágiles. Muchos políticos de la segunda mitad del siglo XX se sintieron divididos entre la creencia intelectual en el progreso acelerado y el temor a que la locura humana redujera a cenizas la civilización.

Hay dos lecturas del tiempo, Cronos (sólo hay pasado y futuro, el presente es un corte vacío) y Aion (sólo hay presente, que contiene el pasado y el futuro). La Postmodernidad va en dirección a Aion: de ahí el énfasis en el aquí y ahora, de ahí el *carpe diem*. Pero tiene en cuenta por primera vez quizás desde los epicúreos, el presente: el presente que es una intersección no vacía (pues estoy yo con mis recuerdos y mis proyectos) del pasado y el futuro.<sup>145</sup>

Por ejemplo, la invención de la bomba atómica a finales de la II Guerra Mundial ejerció un efecto galvanizador sobre la creencia en la llegada del fin. Transformó el concepto de destrucción a escala mundial, el cual pasó de una imagen del fin del tiempo tradicional, accesible sólo a los creyentes a una posibilidad aterradora accesible a todo el mundo. Dio lugar a un nuevo apocaliptismo alimentado por un temor aparentemente racional a la catástrofe total, y esto ofreció un sombrío contrapunto a los temas optimistas de liberales y socialdemócratas, cuya pauta bíblica era la democracia parlamentaria, y creían o intentaban creer en la inevitabilidad de la victoria en la guerra librada contra la pobreza y las

---

<sup>145</sup> Ibáñez, Jesús, "Tiempo de posmodernidad" en Tono Martínez José, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 59.

enfermedades. Al final, la amenaza de la catástrofe global provocada por el hombre adquirió vida propia: ya no sería posible volver a la etapa anterior a su invención, lo mismo que sucedía con la bomba atómica.

El vínculo entre el genocidio y la imaginación milenarista iba a ser un rasgo constante de los siglos posteriores, hasta el XX, inclusive. En efecto, la matanza sistemática de millones de personas probablemente sólo es explicable desde el ángulo de una ideología apocalíptica que adjudica a las víctimas, por indefensas que sean, el papel de un enemigo demoníaco, cuya eliminación es un requisito previo esencial para el establecimiento del reino milenarista.<sup>146</sup>

Un argumento de esta propuesta es la filosofía de la historia del mismo Spengler o de un Ortega y Gasset que contemplan cómo la pesadilla de una edad deshumanizada se ha cumplido esencialmente. Las grandes metrópolis son un artefacto técnico: sus formas de comunicación administrativa, comercial y científica sólo discurren a través de medios técnicos performatizados. El mundo de la máquina ha hecho obsoleto al sujeto humano. Pero a su vez, estos fenómenos de disolución de viejos valores culturales están acompañados por el crecimiento de las desigualdades económicas entre grupos sociales y países, según sea su grado de desenvolvimiento mercantil y tecnológico, y estas tensiones generan formas de confrontación militar y de control civil.

La historia como espacio de reconstrucción de las trazas maestras del Destino (en lo universal, decía alguien) ha estallado desde dentro por su vocación de representación hiperrealista de la complejidad exhaustiva del devenir de lo social. La historia, al igual que lo social totalizado e integrado, se ha desvanecido como espejismo que no deja rastro. Hoy todo el espacio es, a la vez, canal. Lo que circula, circula en todas direcciones, por todas partes. Catástrofe implosiva por desbordamiento, por inundación. Lisura por roturación, por estratificación. Aldea global: un ruido diferenciado abarrotado los rincones. Confusión de las lenguas, mestizaje de los códigos: Babel-puzzle fin de siglo, de milenio, de era. Insignificancia absoluta del planeta interconectado. Muerte prematura del sentido universal: planeta simulacro. Muerte por conversión en artificio, alcanzada por puro despliegue biológico; sí, es una simple lógica de la vida, la que determina con implacable fortuna, la muerte absoluta de lo social. Muere, en tanto que totalidad, por saturación de ser o decirse, por exceso de auto informarse.<sup>147</sup>

Esto es casi idéntico a lo que historiadores y sociólogos dicen acerca de la creencia apocalíptica y milenarista que florece con la disolución de las estructuras sociales e intelectuales cuando la gente se desorienta. Son reacciones al cambio y a la velocidad del mismo, y puesto que el final de una era

---

<sup>146</sup> Thompson, Damian, *Op. cit.*, pág. 79.

<sup>147</sup> Brea, José Luis, *Op. cit.*, pág. 151.

histórica es básicamente un periodo de cambio acelerado, no sería difícil idear una teoría unificadora de cambio, inquietud y creencia apocalíptica.

Sin embargo la historia no es tan acomodaticia. Por ello se puede decir que la creencia en el fin del mundo no tiene los contornos azarosos de la historia política y social y no posee una periodicidad propia claramente identificable. Si examinamos con detenimiento la historia de los últimos mil años, tal vez podamos identificar indicios de una actividad fuera de lo común en los finales de siglo, pero nos veremos en grandes apuros si intentamos argumentar que esto se debe a algo más que el efecto psicológico de un cambio en el calendario.

A juzgar por lo que dicen algunos teóricos, es perdonable que uno crea ver un vínculo claro y sencillo, pues la gente estuvo aterrada a fines del año 999. A partir de entonces, cada final de siglo ha ocasionado sentimientos colectivos de inquietud, los cuales surgieron inevitablemente de nuevo, sólo que a una escala mucho mayor a fines del milenio (1999); sin embargo esta visión de la historia que se ha puesto alarmantemente de moda no resiste un análisis minucioso. Ni que decir del efecto de los calendarios sobre la psique, pues satisfacen la necesidad humana de medir el tiempo que se ha ido complicando su alcance y complejidad.

... del verbo latino *calendare*, que significa llamar y es un recuerdo de una práctica romana: ciertos funcionarios salían a las calles para proclamar el inicio del mes después de que los sacerdotes hubieran identificado la luna nueva [...] Sería difícil exagerar la importancia del ciclo anual en la determinación de la estructura y en gran medida la teología de todas las religiones antiguas del Próximo Oriente. La idea de que la religión hebrea se distinguía claramente de las creencias vecinas por su monoteísmo inflexible y una visión lineal más que cíclica de la historia ya no goza de aceptación universal...<sup>148</sup>

Ciertamente, el milenio del calendario es una proposición diferente, pues aunque sea artificial se remonta mucho más en la memoria tribal que el siglo, y su cercano fin, es un factor en el actual florecimiento del apocaliptismo en occidente. Pero es difícil comprender la significación plena del milenio si no lo situamos en el contexto de las suposiciones humanas sobre la configuración de la historia, la cual siempre sitúa el momento presente hacia el final de un gran año de tres, cuatro o cinco estaciones.

Como hemos visto, este pensamiento estuvo presente en toda la antigüedad y se percibe en la mayor parte de las teorías seculares de la historia. Es una prueba convincente de que la mayor parte de las combinaciones históricas tienen un origen común en la psique humana y esto es tan cierto como los

---

<sup>148</sup> *Ib.*, pág. 20.

tres periodos de inquietud de Paul Tillich, como los cuatro imperios de Daniel, las edades del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo de Joaquín o las cuatro sociedades de clases de Marx.

Naturalmente, la sensación de que la humanidad se aproxima al final de un gran año o ciclo no es exactamente lo mismo que la creencia apocalíptica. Es mucho más antigua que el concepto de un cielo en la Tierra y parece representar un impulso humano, profundamente arraigado de huir del tiempo, algo que en las primeras sociedades solía satisfacerse mediante sueños de regreso a un pasado dorado. Podría decirse que los pensadores seculares modernos están atrapados en el gran año, debido a un deseo prehistórico de situar a la humanidad hacia el final más que al comienzo del tiempo, pero también responden de una manera inconsciente a las estructuras que el apocaliptismo ha levantado sobre sus cimientos. El contraste entre marcos hipotéticos optimistas y pesimistas es una de las características centrales del pensamiento apocalíptico y ha jugado un papel de enorme importancia en la historia del siglo XX, aunque no ha podido adquirir la forma de dos escuelas de pensamiento que compiten simultáneamente.

Pero si realmente es una visión apocalíptica, es decir, una proyección de antiguos temores y, por lo tanto, básicamente un producto de la imaginación, ¿es necesario que nos alarmemos demasiado? Algunos aspectos de la pesadilla son tan tendenciosos como las profecías. Spengler describió un nuevo vikingismo que se impone después de que la historia, al llegar a su culminación se tiende a dormir fatigada. [...] En medio de la Tierra yacen las antiguas ciudades del mundo, receptáculos vacíos de un alma extinguida en la que una humanidad sin historia anida lentamente.<sup>149</sup>

Por ello, mucho se ha dicho con respecto a que la creencia apocalíptica tiende a florecer en épocas y lugares en los que el orden normal está amenazado. Puede tratarse de la sociedad, fragmentada por un terremoto o una depresión, o la vida individual, destrozada por la muerte de un ser querido. De aquí que no existe ninguna fórmula sencilla con la que sea posible medir y predecir el atractivo de la creencia en el fin del tiempo. Tampoco existe un punto determinado en ningún sistema de creencias en que lo convencional se convierta en apocalíptico, pues la creencia en el fin del tiempo afecta no sólo a las inquietudes de la vida cotidiana, sino a la misma condición humana. De esta forma, existe una confluencia entre la creencia apocalíptica y la experiencia humana universal; el resultado es que a menudo encaja en el horizonte personal del individuo.

Es así que la sensación de que el tiempo se acelera, que aflora una y otra vez a la superficie en la escatología, corresponde a las percepciones de la mayoría de los seres humanos a medida que se envejece, pues se tiene la sensación de que el tiempo realmente se acelera, aunque esa aceleración sea

---

<sup>149</sup>Thompson, Damian, *Op. cit.*, pág. 379.

puramente subjetiva. Además cuando se vuelve la vista atrás y se examina el siglo XX, sorprende lo que parece un aumento en el ritmo del cambio en las sociedades de todo el mundo, y esta observación que se cree objetiva, quiebra la resistencia a las teorías según las cuales se avanza inexorablemente hacia una crisis.

...las profecías del fin tienen la resonancia de la conciencia humana de la muerte. Se alimenta de esa inquietud, incluso la alivia evocando horripilantes pero convenientes objetos de temor y ha incorporado un aspecto crucial de la comprensión humana del tiempo, la de que siempre está distorsionado por la perspectiva de la muerte. La creencia de que la humanidad ha llegado el momento crucial de su historia refleja la renuencia a aceptar la naturaleza transitoria de la vida y los logros humanos. Nuestro impulso de celebrar el paso del tiempo no logra ocultar un impulso todavía más profundo a huir de él [...] la creencia en la muerte colectiva y la resurrección sobrevivirá mientras los seres humanos se enfrenten a la inevitabilidad de su propio Apocalipsis personal.<sup>150</sup>

De esta forma escuchando acerca de un fin que se espera e instruidos por la interpretación teológica de lo escuchado, miramos los fenómenos concretos de la historia y podemos ver en ellos y a través de ellos algo que de otro modo ni siquiera se hubiera imaginado. Es así que la historia apunta siempre y por su misma índole interna a su fin y eso es algo que pertenece desde luego a la profecía revelada del fin a saber: que no ocurrirá como una catástrofe cósmica, como sería la destrucción de la Tierra, sino como un acontecimiento histórico en sí mismo; algo que se producirá por el propio proceso histórico y en la consumación de la misma historia, pues si el fin fuera un hecho exclusivamente del mundo de los cuerpos celestes, difícilmente podría tener una relación interna con lo propiamente histórico y tendría poco sentido decir que la historia se ordena internamente a su fin.

...el final de esta Historia no sólo es cumplimiento ni reconciliación sino que no conseguirá acabar con otras historias porque otros relatos, otros mitos, otros pequeños o grandes dioses ocuparán su lugar [...] la conciencia de que hemos llegado a un final, a un callejón sin salida, a un dar vueltas sobre nosotros mismos [...] nadaríamos en una total fragmentación, en juegos de lenguaje o formas de vida con relativa independencia, autojustificadas, sin fundamento ni reposo, dependientes solamente de su propio éxito. No hay, en fin, ni mirada hacia atrás que sustente ni mirada hacia delante que anime...<sup>151</sup>

De aquí que cualquiera que sea la forma en que se concibe el fin del tiempo, ciertamente no se puede entender en sentido absoluto. Por ello, la aniquilación no significa el regreso a la nada, es decir,

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*, pág. 385.

<sup>151</sup> Sádaba, Javier, *Op. cit.*, pág. 169.

un dar marcha atrás a la creación, sino sólo la destrucción de formas, el retorno de lo conformado a un estado informe, como sería el cambio de las ciudades en montones de ruinas, pues siempre que se habla de aniquilación de hecho se produce una acción, lo cual no se puede decir respecto de la *annihilatio* de la aniquilación en sentido radical, pues no se requiere de ninguna catástrofe apocalíptica para que la creación dé marcha atrás y se aniquile.

El nihilismo heroico que se agarra a la aniquilación o que incluso se imagina como dominador del Apocalipsis que puede producir con las propias fuerzas humanas la plena desaparición, el retorno real a la nada, ese nihilismo es una tentativa por derivar a una falsa semejanza divina, a la misma semejanza divina, que se ha pretendido en la absolutización idealista del ser humano.<sup>152</sup>

Es necesario cuestionarse aquí ¿Cómo hay que concebir un fin de la historia? Porque no se trata de algo como la decadencia de Occidente, la disolución de un imperio o el hundimiento de un pueblo civilizado en un estado de barbarie. Para algunos autores —estos sí radicales— se habla del fin del tiempo y de la historia pensado en un final tras el cual ya no habrá nada, pero si ese fin no puede identificarse con plena desaparición ¿Cómo hay que concebirlo? En este punto se hace necesario una vez más volver al concepto de creación, pues por inconcebible que pueda resultar el acto de creación hay que entenderlo como ocurrido fuera del tiempo.

¿Cómo hay que pensar el fin de la historia? La revelación habla de un nuevo cielo y Tierra. Y la interpretación teológica lo entiende como una transposición del ser temporal del mundo histórico al estado de la participación directa en la manera de ser intemporal del Creador, que sólo puede concebirse como llevada a cabo por alguna potencia histórica y temporal. Esto forma parte de la profecía revelada acerca del fin: que si bien la transposición no pueda ser introducida por fuerzas intrahistóricas, no deja de estar en relación con el curso intrahistórico; que el proceso histórico avanza por sí mismo hacia su fin y que provoca esa transposición como una salvación. La profecía del fin parece afirmar que la tensión por la que la historia se ha puesto en marcha y con la que se funde la raíz, experimentará al final una agudización extrema, por lo que el fin del tiempo posee un carácter catastrófico y la historia en su final desemboca en una liberación que llega de fuera.

Sin embargo, no hay que subestimar la susceptibilidad de la mente humana a las ideas apocalípticas, sobre todo en una época de cambio rápido. El apocaliptismo que se desarrolló como género en un periodo de tensión extrema, se nutre de la incertidumbre y la desorientación, estados mentales que no se limitan a una sola clase o a determinados antecedentes educativos, pues como ha argumentado Stephen O’Leary se puede considerar como una forma de retórica. Los textos apocalípticos

más antiguos que se conservan sirvieron como propaganda de un movimiento de resistencia: La pavorosa visión que tiene Daniel de los muertos sacados de sus tumbas es el acompañamiento soterrado a una llamada a las armas. Por ello también, en la década de 1990 ha llegado a ser un lugar común que los temores de que el mundo llegue a su fin aumenten rápidamente.

Fuego en el cielo y la Tierra: no es de extrañar que la gente creyera que el Juicio final estaba al caer. A lo largo de los siglos los historiadores han citado fenómenos naturales bien confirmados, como los cometas, en apoyo de su teoría de que en 999 la población de la cristiandad vivió en un estado de pavor mortal, convencidos de que, al cabo de mil años desde el nacimiento de Cristo llegaría el fin de la historia. Se creía que los terrores del año 1000 como llegaron a conocerse, hicieron que millares de personas abandonaran a sus familiares y amigos y se dirigieran apresuradamente a Jerusalén para ser testigos de la Segunda Venida.<sup>153</sup>

Sin embargo también encontramos una última posición: los que son virtuosamente hostiles al final de la historia. Éstos se interrogan sobre el viraje que inician los acontecimientos actuales, no sólo hacia su final (que aún formaba parte del fantasma lineal de la historia) sino hacia su desviación y desvanecimiento sistemático, pues están empeñados en borrar todo el siglo XX. Esta corriente se empeña en anular los signos de la guerra fría, quizás incluso a la II Guerra Mundial y las revoluciones políticas o ideológicas del siglo XX. La reunificación de Alemania y muchas otras cosas son inevitables no en el sentido de un salto hacia adelante de la historia, sino en el de una reescritura al revés que ocupará los diez últimos años del fin de la centuria. Y es que esta propuesta niega al siglo XX como si todo lo que hubiera ocurrido en él sólo fuera un embrollo sin solución y todo el mundo se hubiera consagrado a deshacer esta historia con el mismo entusiasmo que había puesto en hacerla. ¿Tal vez con la secreta esperanza de comenzar desde cero en el nuevo milenio?

Aquí aparece otro término importante de definir: milenio. La confusión sobre su significado es un rasgo permanente de la civilización occidental, pues la mayoría de la gente es consciente de que milenio significa algo más que el mero transcurso de mil años, pues el cruce de semejante barrera tiene ramificaciones psicológicas y fue posible experimentarlas en las proximidades del año 2000 con la inquietud y la emoción que los medios de comunicación han denominado la tensión previa al Milenio con M mayúscula, que es un término técnico utilizado por los teólogos y los científicos sociales y que no tiene nada que ver con la fecha.

Empero, ¿en que consiste ser milenarista? En sentido estricto la palabra se aplica a personas que viven aguardando a diario el amanecer del Milenio descrito en el libro de la Revelación, el último del

---

<sup>152</sup> Pieper, Josef, *Op. cit.*, pág. 64.

<sup>153</sup> Thompson, Damian, *Op. cit.*, pág. 54.

Nuevo Testamento. Este texto, conocido también como libro del Apocalipsis, es el más controvertido y consiste en una serie de visiones fantásticas sobre el fin del tiempo, cuando las fuerzas de Cristo y Satán combaten entre escenas de violencia y crueldad espeluznantes. Hacia el final, la batalla se interrumpe por un periodo de mil años, durante el cual Satán está enjaulado y Cristo y sus santos reinan en la Tierra. Ese es el Milenio y los creyentes que esperan que el paraíso comience en cualquier momento son, por tanto milenaristas. Desde luego parece responder a la definición de la *American Encyclopaedia of Religion* como creencia en que el fin del mundo está próximo y que inmediatamente después aparecerá un nuevo mundo, de fertilidad inagotable, armonioso, santificado y justo.

Las contradicciones internas de los textos del Nuevo Testamento frustran todo intento de llegar a una visión coherente del fin de la historia [...] Se ha sugerido que el libro de la Revelación, escrito por un tal Juan en la isla de Patmos hacia fines del siglo I, es un intento de salvar la brecha. A primera vista, la idea de que ese texto tuviera la finalidad de aclarar algo es más bien ridícula. Sus visiones de criaturas con muchos ojos y alas, ángeles, dragones, mares de cristal y espíritus asquerosos como ranas tienen una auténtica cualidad psicodélica, pues son tanto imponentes como tediosas y amedrentadoras [...] se sugiere con claridad que la secuencia del tiempo final ya ha comenzado, e invita sutilmente a los lectores a interpretar sus imágenes a la luz de su propia época. Uno se pregunta si el autor pretendía mantener a sucesivas generaciones de cristianos en un estado de expectativa apocalíptica y, en consecuencia, crea unas imágenes que, hasta cierto punto, era posible emplear de nuevo. De ser así su éxito fue brillante, como lo demuestra la historia de su creación más perdurable, la Bestia cuyo número es 666. La Bestia, un demonio de forma humana que regirá el mundo poco antes del Armagedón y la Segunda venida, ha tenido una carrera asombrosa y la han identificado en diversas épocas con Nerón, Jorge III, Napoleón, Hitler y Henry Kissinger. Por cómico que parezca no deberíamos subestimar la fuerza perdurable que tiene la imagen del Anticristo (como llegó a conocerse a la Bestia, que ofrece la Revelación). Su mensaje es que la personificación del mal surgirá entre nosotros como una figura impresionante que tendrá seguidores en numerosos países. Millones de personas se rendirán a su encanto persuasivo, sólo para descubrir que se han condenado a sí mismas a una muerte atroz y el castigo eterno.<sup>154</sup>

De esta forma, la historia de los dos mil años anteriores sugiere que quienes creen que su mundo avanza de manera inexorable hacia una transformación milagrosa y total en la que se ajustarán las cuentas pendientes y los elegidos serán recompensados conformarán movimientos milenaristas que se distinguen por la conducta anormal de sus seguidores, que puede oscilar desde el retiro en lugares desiertos o remotos para esperar el fin hasta actos de violencia inimaginables destinados a provocarlo. Sin embargo, el auténtico problema que plantean las teorías del milenarismo es el carácter restringido

---

<sup>154</sup> *Idem.*, pág. 38.

del mismo concepto, pues no equivale con exactitud a la creencia apocalíptica, la cual sostiene que la humanidad se aproxima al fin del mundo tal como lo conocemos.

...Y en el planeta la religión apocalíptica goza de un éxito sin precedentes en la atracción de los fieles [...] Y hay señales de que la absorción de la Nueva Era en los cambios terrestres catastróficos y los mensajes extraterrestres se están filtrando en el conjunto de la población. Los libros que profetizan la catástrofe inminente figuran con regularidad en los primeros puestos en las listas de los más vendidos [...] Así descubriremos que la creencia en el fin del tiempo no es el coto exclusivo de esos profetas de la condenación que agitan pancartas, sino que constituye una de las grandes fuerzas impulsoras de la historia.<sup>155</sup>

Es así que la medida del tiempo está estrechamente vinculada a la creencia en lo sobrenatural y como prueba de ello basta con examinar las corrientes de renovación e inquietud que fluyeron a través de las diversas comunidades religiosas del mundo a medida que se aproximó el año 2000, el desastre, ya sea en forma de guerra, inundación, exilio o destrucción cósmica absoluta, parece llevar a cabo una función vital en las sociedades que creen en una secuencia divina de la historia mundial, tanto si es repetible o no.

The notion of “apocalypse” has been bastardized and appropriated across many fields of contemporary western thought, especially in popular culture during the latter half of this century. It is a term used indiscriminately to connote and coflate, amongst others, notions of anarchy, chaos, entropy, nihilism, catastrophe, and doomsday yet by removal from its original mytho-religious association it assumes a randomly clichéd definition. Louis Parkinson has stressed “the current use of the word apocalypse as a synonym for disaster or cataclysm is only half correct: the myth comprehends both cataclysm and millennium, tribulation and triumph, chaos and order, and it is the creative tension, the dialectic between these opposites that explains, in part, the myth’s enduring relevance”, which also recognizes a profound relationship between eschatological insight and private fantasies of vengeance.<sup>156</sup>

Asimismo la creencia en el declive moral acompaña de manera inevitable la fe en un paraíso original, caracterizado por perfección, abundancia y pureza, y que aparece en todas las religiones que tienen su origen en el oriente y en la mayor parte de las mitologías tribales del mundo. A menudo ese estado feliz se ha perdido a causa de alguna trágica aberración de la humanidad, pues no se puede esperar que una exposición de las fases futuras en la historia del mundo tenga la influencia de un análisis retrospectivo que explique el calamitoso estado del mundo, y en cualquier caso, una teoría que prevé el

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, pág. 14.

<sup>156</sup> Turetzky, Philip, “Televisual Bodies: Television and the Impulse-image” en Christopher Sharret (ed.), *Op. cit.*, pág. 252.

deterioro moral durante un largo periodo que comienza a partir de ahora, por así decirlo, devalúa las imágenes de depravación actual con las que se alimenta inevitablemente la creencia religiosa.

Many ancient world mythologies describe the cataclysmic obliteration of humankind, often by global conflagration, hence Joseph Cambells belief that all creation myths are essentially tragic, in view of their ultimate description of and preparation for the eventual abolition/rebirth of the universe. According to Harold Reiche, archaic concepts of decline and end, “based on pagan notions of declining world ages and imminent catastrophe, underwent successive modifications and attenuations [...] The new beginning following on the apocalyptic phase would be neither cyclic nor reciprocating, but millennial in format”. Unlike the mythological pessimism of the tragic Greek cosmos, the linear historical frame of Judeo-Christian apocalyptic thought evolved out of a cultural response to persecution by external oppressors such as the Roman empire. The biblical tradition, therefore, viewed historical passage/progression as a time of hope and imminent amelioration through messianic intervention, rather than the classical idea of eventual predetermined decline.<sup>157</sup>

También encontramos la idea de que existe un anhelo universal de escapar del tiempo, el cual como credo abrió una nueva ruta de huida que conduce adelante en vez de hacia atrás y que es trazada en un género literario llamado Apocalipsis, término derivado del griego *apo-calyptein*, que significa revelar. La literatura apocalíptica adopta la forma de una revelación del fin de la historia mostrando imágenes violentas y grotescas, las cuales se yuxtaponen a atisbos de un mundo transformado. El tema subyacente suele ser una lucha titánica entre el bien y el mal, aunque el relato tiende a estar oscurecido por complejas alegorías basadas en el misticismo de los números.

De esta forma, el tono apocalíptico ha llegado a ser muy alto y conspicuo en la época actual, en la llamada Postmodernidad. Primero a través de la crisis: de ciencias, culturas europeas, racionalidad, liberalismo, democracia, etc. Luego vino el fin: de la razón, del sujeto, del arte, de la ideología, de la filosofía y de la historia. Así pues en la época actual al afirmar el fin de la historia uno puede implicar el fin de la gran narración, del principio de esperanza o de la civilización.

El fin de la historia, la escatología realizada, no soluciona el problema de la historia: el presente insatisfactorio clama todavía por un futuro redentor. La posmodernidad habría roto el hilo de la necesidad —racional o mecánica— que vincula este presente desasistido con el acabamiento salvífico...<sup>158</sup>

Uno de los teóricos de este fin de la historia en la Postmodernidad es Francis Fukuyama, quien se adelantó con gran entusiasmo para destacar el triunfo del liberalismo y capitalismo. Para él los hombres

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*, pág. 253.

<sup>158</sup> *Ibidem.*, pág. 153.

somos testigos no sólo del fin de la Guerra fría o del transcurso de un periodo particular de la historia de la posguerra, sino de la conclusión de la historia como tal; es decir, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y de la universalización de la democracia liberal de Occidente como la forma última del gobierno humano.

Así, la tesis tan vapuleada en su momento del final de la historia, en último término se limitaba a intentar plantear en clave filosófica lo que durante la década de los ochenta era un estado de opinión generalizado. De esta forma, la idea de un futuro conocido esconde un germen de fatalidad, pues el mañana no puede ser un camino transitado y lo que lo constituye es que pueda ser objeto para la voluntad. Ante este planteamiento, aquí cabe preguntarse ¿De qué tipo de cosas deberíamos empezar a despedirnos? ¿Qué viejas certezas debemos abandonar definitivamente? Y nuestras respuestas no van más lejos que esto: todas aquellas que se han revelado ilusorias. Esto es, aquellas cuyas condiciones de posibilidad material o espiritual han desaparecido y en las cuales no podemos seguir pensando o no tenemos derecho a seguir soñando.

La indiferencia, la enfermedad, el hambre, el miedo se extenderá. Asistiremos a graves sequías. Las diferentes regiones del mundo entrarán en conflicto entre sí. Los textos sagrados ya no serán respetados. Los hombres no tendrán moral, serán irritables y sectarios. Las falsas doctrinas y las escrituras engañosas se propagarán. El número de príncipes y de campesinos declinará progresivamente. La mayor parte de los nuevos jefes será de origen trabajador. Se matará a los fetos en el vientre de sus madres. Los ladrones se convertirán en reyes, los reyes serán ladrones. Serán numerosas las mujeres que mantendrán relaciones con varios hombres. La Tierra producirá mucho en algunos lugares y demasiado poco en otros. Los dirigentes confiscarán la propiedad y harán mal uso de ella. Habrá mucha gente desplazada errando de un país a otro. Los hombres de bien renunciarán a tener un papel activo. Alimentos ya cocidos serán puestos a la venta. Los libros sagrados se venderán en las esquinas. Las chicas jóvenes comerciarán con su virginidad. El dios de las nubes será incoherente en la distribución de las lluvias. Habrá muchos mendigos y gentes sin trabajo. Nadie podrá fiarse de nadie. La degradación de las virtudes y la censura de los puritanos hipócritas caracterizarán el periodo [...] La riqueza y las cosechas disminuirán. Grupos de bandidos se organizarán en el campo y en las ciudades. El agua escaseará y los frutos serán poco abundantes. Muchos individuos serán perversos, lúbricos y viles. Llevarán el pelo desordenado. Los aventureros tomarán el aspecto de los sacerdotes con la cabeza rapada y hábitos anaranjados. Gentes afligidas por el hambre y por el miedo se resguardarán en refugios subterráneos. Gente no cualificada pasará por experta en materia de moral y de religión...<sup>159</sup>

Esta visión del siglo XX profundamente apocalíptica, inundó el planeta a medida que se aproximó el final del segundo milenio, la humanidad estuvo al borde de una transformación asombrosa,

---

<sup>159</sup> Rabanne, Paco, *Op. cit.*, pág. 32.

para la que toda experiencia humana acumulada hasta ahora ha sido poco más que una preparación. Así, en la época de la *posthistoire*, el poder histórico, filosófico y teológico del Apocalipsis para evocar imágenes del fin, con objeto de dar a la vida más sentido, parece estar agotado y la catástrofe nuclear, vista como puro terror y fatal consolidación y refinamiento de toda la capacidad vital de trabajo y conocimiento, excluye toda reflexión metafísica y paraliza nuestra fantasía e imaginación.

Sin embargo, la característica novedosa de este inminente fin del mundo es su productibilidad. No solamente es posible que se produzca, sino quizás que se intercambie: un desastre ecológico y ahora el curso catastrófico tomado por la ingeniería genética son igualmente apropiados para acabar con la existencia humana o para hacerla irreconocible. La productibilidad de la catástrofe es la catástrofe. Si esta formulación es un pretexto válido para la condición postmoderna, más allá de las tendencias históricas y las grandes narrativas agotadas como Lyotard lo plantea, entonces realmente ya no hay lugar para una dramatización narrativa del fin del mundo.

Aquí es necesario apuntar que los medios de comunicación funcionan en la época postmoderna como un reflejo de la sociedad y al mismo tiempo como vehículos que manifiestan las preocupaciones conscientes e inconscientes de los individuos. Es aquí donde la cinematografía se ha cimentado como medio de reflexión en torno a la temática del fin del mundo, en donde las cuestiones aparentemente más sencillas resultan siempre ser, al final, las más complicadas. En la manera intuitiva del cine de ver el mundo sólo nos cabe pensar que debería haber un punto en el que el universo se terminara y hubiese que dar la vuelta. Esa misma concepción existía en la antigüedad respecto al propio planeta Tierra y, lo mismo que Magallanes y Elcano demostraron efectivamente que era redonda, la pantalla hoy nos presenta un universo curvo sin principio ni fin.

Es así que se crea una mirada sobre la vertiente apocalíptica en el cine, ya sea a través de películas que presentan un cataclismo que acaba o puede acabar con el mundo o al menos, el mundo individual, tal cual lo conocemos. Y los cuestionamientos aquí son: ¿Qué es lo que despierta en nuestra mente? ¿Qué fibras íntimas nos toca? Como se ha dicho, la humanidad tiene una larga tradición de reflexión sobre la catástrofe. Dado que una característica notable de la psique humana es la necesidad de hallar una razón a todo lo que pasa, de descubrir los por qué, esto no debería extrañarnos, pues casi todos los pueblos del mundo cuentan con una leyenda de la destrucción de un mundo anterior sobrevenido por la perversidad de la humanidad. La narración bíblica del Arca de Noé está “inspirada” en la historia sumeria de Ut-Napishtim. Los griegos tenían la historia de Deucalión y Pirra, y había leyendas similares entre chinos, polinesios y pueblos americanos anteriores a la ola de inmigrantes vino tras Colón. Platón contó, en su diálogo *Timeo* y *Critias*, la fabulosa historia de la Atlántida, una civilización desaparecida bajo las aguas tras haber padecido una acusada decadencia moral.

Empero ¿Por qué se hacen películas apocalípticas? La explicación de que se hacen porque a la gente le gusta verlas no explica nada en verdad, y bordea peligrosamente el terreno de la tautología. Sin embargo, una primera razón es que hay que justificar los millones invertidos en la creación de efectos especiales. Otra es el gusto por la utopía, trasplantada al mundo posterior al cataclismo final (lo que a veces se suele llamar el subgénero de cine de “wastelands” o baldíos).

“El Apocalipsis es el fin de la ambigüedad”, dice James Berger, autor de *After the End: Representations of Post-apocalypse*. Y agrega: “hay otro miedo al que los filmes postapocalípticos apelan: el de que las cosas son demasiado complicadas. Puede ser que sea tiempo para volver a lo básico, dejar de depender de la tecnología y retornar a la naturaleza y sus valores primitivos. Este sentimiento está expresado en la novela post-bomba”.<sup>160</sup>

Detrás de ese placer está la asunción de que algo salió mal en algún momento y esta civilización ya no se puede reformar y sólo cabe la redención por vía de la destrucción. Otra vez tenemos la interpretación moral del cataclismo final —esta civilización está corrompida hasta los cimientos y debe desaparecer. Esta es una expresión de hartazgo tan radical que difícilmente puede ser compartida por las clases satisfechas, reacias a cualquier tipo de conmoción violenta de la sociedad, pero cuyo imaginario flota en el ambiente.

De aquí que el amplio género de películas inscritas o cercanas en algún aspecto a la ciencia-ficción son las que han tratado la cuestión en imágenes y la cosecha ha sido tan numerosa como irregular en sus resultados comerciales, estéticos e intelectuales. Por ello, no existen periodos históricos acotados de forma clara en el cine, sin embargo la producción presenta la mayor creación, producción y hallazgos argumentales y técnicos en el siglo XXI cuya esencial y principal consecuencia es nada menos que el fin del mundo irreversible.

This came about particularly because of a new sense that reality had begun to catch up with science fiction, render in its proliferation of possible worlds ever more plausible as a realistic representation of prevailing contemporary conditions, especially those brought about by the development of digitized experiences. Science fiction comes to correspond to the reality of technological society because that society has become in the meantime science-fictionized....<sup>161</sup>

Sin embargo, bien se puede decir que desde los orígenes mismos del cine nos encontramos con cine apocalíptico, pues maestros como Buster Keaton y Harol Lloyd, por ejemplo, descubrieron la rentabilidad de los choques espectaculares entre trenes o coches. Una de las grandes películas de la

---

<sup>160</sup> Turetzky, Philip, *Op. cit.*, pág. 134.

<sup>161</sup> Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Edit. Blackwell Publishers, Oxford, 1997, pág. 135.

época es la italiana *Cabiria* (1913-1914, Giovanni Pastrone), donde vemos la primera gran erupción, en la pantalla, de una de las más famosas catástrofes volcánicas: la destrucción de Pompeya por el volcán Etna.

Sin embargo, en sus inicios el cine apocalíptico encarnó en lo que se llamó cine de catástrofes, también conocido como *Disaster Movies*, género que apareció en la década de los setenta y, concretamente gracias a una película: *Aeropuerto* (George Seaton, 1970), donde se narraba la situación que se vive en un avión al explotar una bomba y las vicisitudes que sufren los viajeros y el personal de abordaje para lograr sobrevivir. Esta película inauguró el género de catástrofes y le proporcionó una nueva dimensión, vistos los excelentes resultados de taquilla que cosechó.

El contexto de que Estados Unidos es uno de los focos de producción de cine de este tipo encuentra todo un filón comercial en un subgénero de películas de bajo presupuesto y muy limitadas ambiciones artísticas asentadas en los siguientes pilares: Explotación de la psicosis social colectiva surgida de la guerra fría y un eventual conflicto bélico nuclear mundial; el miedo a lo desconocido; la nueva energía nuclear aplicada a la industria de las armas; la connivencia ideológica sutil con los poderes políticos dominantes en Estados Unidos desde 1945 a 1960 aproximadamente; y un mensaje póstumo: exaltación del ejército norteamericano.

...Ante todo debemos destacar que por primera vez, niños, mujeres y ancianos fueron impactados por escenas de crueldad y pánico precisamente cuando la humanidad creía haber superado el primitivismo guerrero [...] El que niños y adolescentes se enfrentaran a la posibilidad de morir sentó las bases de la objetividad existencialista, libre de fantasías. Mostró que la humanidad, con todo y sus adelantos tecnológicos no había podido desembarazarse de sus instintos destructores...<sup>162</sup>

Asimismo, un fenómeno específico del siglo XX es el desarrollo de la energía atómica, cuyas investigaciones se han centrado en el ámbito armamentístico. Las guerras habían encontrado por fin el arma definitiva, capaz de garantizar la aniquilación total y absoluta (el fin del mundo con carácter irreversible y total). El arma de destrucción masiva que no distinguiría fronteras, países o culturas; el planeta entero se vería involucrado en los efectos devastadores y estremecedores de una guerra termonuclear mundial.

La II Guerra Mundial provocó muchos cambios en la sociedad, pero también aportó nuevos horrores que hasta entonces no se conocían. Las bombas atómicas lanzadas en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki y sus consecuencias, introdujeron en la conciencia humana el pánico atómico. El mundo quedó impresionado por la potencia y el poder destructor de las primeras bombas atómicas,

---

<sup>162</sup>Homs, Ricardo, *Op. cit.*, pág. 20.

comenzando así, la escalada de la paranoia, la carrera armamentista de armas nucleares, y con ello, la división del mundo en dos grandes bloques políticos, militares y económicos.

Con esta temática encontramos una gran variedad de filmes, cuya acción se desarrolla después del holocausto nuclear mostrando un mundo apocalíptico. En este apartado se incluirían películas como *Mad Max* (George Miller, 1979), y toda su larga saga; *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) y sus secuelas; *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988), película de animación ambientada en una ciudad, Neo-Tokyo, después de una catástrofe nuclear; e incluso la saga *Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999).

*Cuando el viento sopla* (Jimmy T. Murakami, 1987) es una película de animación que narra de forma didáctica, los efectos de la radioactividad en una pareja de ancianos que intenta seguir su vida normal después del holocausto. Éste es un ejemplo de otro tipo de películas atómicas que realizan una función pedagógica y de denuncia del sistema. Filmes de estas características serían *El juego de la guerra* (Peter Watkins, 1966), *El síndrome de China* (James Bridges, 1979), *El día después* (Nicholas Meyer, 1983) o *Lluvia negra* (Shohei Imamura, 1989), película desgarradora que muestra imágenes durísimas de la bomba en Hiroshima y sus efectos a lo largo de los años.

Pero también existen otras cintas cuya aproximación al tema resulta interesante, por ejemplo *El beso mortal* (Robert Aldrich, 1955), película que une el cine negro más genuino con el catastrofismo nuclear. La protagoniza el héroe por excelencia del *Film Noir*, Mike Hammer, quien deberá impedir la apertura de una caja de Pandora nuclear, cosa que no logra.

También encontramos en la *Nouvelle Vague* una película que incide en este tema: *Hiroshima, mon Amour* (Alain Resnais, 1959) con texto de Marguerite Duras, donde se narra la aventura de una actriz francesa y un arquitecto japonés en Hiroshima recordando el holocausto; pero si hablamos de otras aproximaciones a esta catástrofe, no podemos olvidar la versión más desbocada: *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1963), una película disparatada sobre la guerra fría, cuya imagen más conocida es la de un cowboy montando la bomba atómica, como si se tratase de un toro de rodeo mientras se dirige a su destino.

El segundo gran periodo de florecimiento, aunque estilísticamente muy renovado, podríamos situarlo desde principios de los ochenta hasta la fecha. En 1983 el presidente Ronald Reagan anuncia en televisión el desarrollo de un macroprograma estratégico de defensa denominado Guerra de las Galaxias. Un gran paso en la escalada bélica entre los bloques militares mundiales. Tal anuncio enrareció las relaciones Este-Oeste y a partir de entonces resurgió la posibilidad absolutamente real y posible de una III Guerra Mundial con armas nucleares de destrucción masiva.

Centenares de veces podría aniquilarse nuestro planeta con la cantidad de armamento nuclear disponible y la población occidental empezó a recibir información sobre los efectos concretos y reales que presumiblemente se producirían en la población y el entorno en el caso de una contienda bélica de estas características. Por ello, un cierto tipo de películas que se deslizaban por los caminos del drama concientizaron a los espectadores de lo irreversible y profundamente trágico de las consecuencias de la guerra nuclear. Sencillamente el fin del mundo garantizado en el que ya no habría vencedores, vencidos o países, absolutamente nada excepto muerte y destrucción de toda forma de vida sobre el planeta.

Otra veta en este sentido son las catástrofes naturales: eclipses, meteoritos que se aproximan a la Tierra, volcanes, tornados, maremotos, avalanchas, etc., las cuales se constituyen en un peligro al que jamás se ha enfrentado la humanidad. *Cuando los mundos chocan* (Byron Haskin, 1951) es una cinta de ciencia ficción en la que se relata el intento de salvar a la raza humana, ante el peligro de colisión de un planeta desconocido que se aproxima al nuestro. En una versión del Arca de Noé, se decide escoger a un grupo de humanos para que busquen otro planeta donde perpetuar la especie.

Otra película que podemos mencionar, aunque con una mezcla también de la causalidad atómica, es *The Day the Earth Caught Fire* (Val Guest, 1961), en la que debido a un experimento atómico fallido, la Tierra se ha salido de su órbita y se dirige irremediabilmente al sol. Está realizada con un estilo semidocumental cercano al del noticiario, para proporcionarle más realismo. Más adelante, se incidió en este tipo de catástrofes, sobre todo utilizando a los meteoritos como la peor amenaza posible para la Tierra. Así, *Meteoro* (Ronald Neame, 1979) que contaba con las actuaciones de Sean Connery, Natalie Wood y Martin Landau, iniciará un proceso que años más tarde continuarán *Impacto profundo* (Mimi Leder, 1998), el filme de los estudios Paramount en donde Morgan Freeman interpreta al presidente de Estados Unidos enfrentándose a la difícil decisión de cómo detener un cometa gigante que se acerca a la Tierra, o *Armageddon* (Michael Bay, 1998) de Disney. Estas cintas muestran cómo los humanos nos enfrentamos a este peligro venido del espacio, aunque siempre se intentará un último recurso, como enviar naves espaciales para destruirlos.

Pero los meteoritos no son la única veta apocalíptica en el entorno espacial. Los extraterrestres han ocupado, y ocupan, un lugar privilegiado entre los grandes peligros que nos acechan. Mucho se ha dicho que el miedo a lo desconocido se encuentra muy arraigado en el subconsciente colectivo de la sociedad y si además, esos desconocidos vienen del espacio y con no muy buenas intenciones, la catástrofe está servida. Si hay una película emblemática de esta fijación por la invasión, esa es *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953). Basada en la novela de H. G. Wells, narra cómo unos extraterrestres atacan el planeta llegando casi a la completa destrucción, sin que ningún arma creada por el hombre los pueda detener, por lo que serán las bacterias de la atmósfera las que consigan derrotarlos.

Al margen de ser una alegoría al miedo comunista que imperaba en esta época, nos encontramos con una de las joyas de la ciencia ficción de todos los tiempos, que impuso las bases de este tipo de catástrofes. Orson Welles, muchos años antes, también había realizado una mítica emisión radiofónica de esta novela que causó tremendo impacto en los Estados Unidos, al creer realmente que estaban siendo atacados por naves espaciales.

Durante unas décadas, los extraterrestres quedaron un tanto relegados al olvido. Fueron recuperados por Steven Spielberg para darles un aspecto menos amenazador, más simpático de cara a la nueva sociedad imperante. Pero en 1996 se produjo un auténtico fenómeno de destrucción alienígena: *El día de la independencia* (Roland Emmerich, 1996), película que ensalza los valores patrióticos norteamericanos, que se erigen como salvadores del mundo. La destrucción de la Casa Blanca, como símbolo del ataque a la libertad mundial es un claro ejemplo de ello.

En ese mismo año, nos encontramos con la antítesis de estas películas destructivas de *aliens*. Se trata de *Marcianos al ataque* (Tim Burton, 1996), inspirada en las películas de ciencia ficción de los años cincuenta, por ejemplo *Invasion of the Saucer-Men* (Edward L. Cahn, 1957), y en una serie de cromos de los años setenta. Ésta es una película que refleja estereotipos típicos de este género, y los convierte en una parodia de sus valores tradicionales y de sus intocables instituciones.

Pero en el cine existen mayores peligros que los galácticos. Los accidentes, fortuitos o no, pueden provocar que el miedo cunda en la pantalla. Así, un fallo mecánico, un error o sencillamente un sabotaje, pueden causar graves daños en nuestra civilización, en una ciudad, en un edificio cualquiera, en un trasatlántico o en un avión en pleno vuelo. Precisamente los aviones se erigen como los grandes protagonistas, junto con la naturaleza, del género que nos ocupa.

Ya se comentó cómo la película *Aeropuerto* de George Seaton es considerada como la espoleta que activó la moda. A partir de entonces, los aviones pueden ser los peores enemigos del hombre. Películas como *Aeropuerto en llamas* (Alexander Mitta, 1979), *Aeropuerto 1975* (Jack Smight, 1974), *Aeropuerto 77* (Jerry Jameson, 1977), *Aeropuerto 80* (David Lowell Rich, 1979) o *Sin miedo a la vida* (Peter Weir, 1993), son un claro exponente de este subgénero. La continua sucesión de secuelas de *Aeropuerto* llevó a las pantallas varias de las comedias más recordadas por el público, que satirizan este fenómeno que se vivió en los setenta. Hablamos de *Aterrizaje como puedas* (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980) y *Aterrizaje como puedas II* (Ken Finkleman, 1982), donde se aprecia un cúmulo de situaciones cómicas.

Los trenes también han sido utilizados como vehículo de catástrofes. *El expreso hacia la muerte* (David Lowell Rich, 1973), *El puente de Cassandra* (George Pan Cosmatos, 1977) o *El tren del infierno* (Andrei Konchalovsky, 1985) son ejemplos de las situaciones que pueden aparecer en un tren

desbocado. Sin embargo, los barcos tampoco se salvan del peligro. *La aventura del Poseidón* (Ronald Neame, 1972) marcó la pauta, contando la historia del Poseidón, que debido a una ola gigante, naufraga. Aunque sin lugar a dudas, la más famosa catástrofe naviera es la del hundimiento del Titanic, aquí se pueden citar *El hundimiento del Titanic* (Jean Negulesco, 1953); *La última noche del Titanic* (Roy Baker, 1958) y la última versión de *Titanic* por James Cameron (1997).

Por último cabe mencionar una de las películas más recordadas por los espectadores: *Infierno en la torre* (John Guillermin, 1974), donde Paul Newman y Steve McQueen se erigen como los grandes héroes de esta superproducción, cuyo máximo protagonista es el rascacielos y el fuego que lo consume. Resultó un rotundo éxito de taquilla, y varias imágenes, como la bajada del ascensor exterior rodeado de fuego, se encuentran entre las más recordadas de este género.

Pero la naturaleza sí que proporciona imágenes sobrecogedoras. Por desgracia, no sólo en el cine, donde se presenta en toda su magnitud recordándonos lo insignificantes que somos, pues la naturaleza es la fuente que forjará el más genuino cine de catástrofes. Las situaciones límite que viven los personajes que se enfrentan a las fuerzas de la naturaleza, totalmente indomable, proporcionan al espectador, precisamente esa catarsis que se busca en estas películas: el sentir la catástrofe más cercana, pero con una bolsa de palomitas en la mano. Así, cualquier fenómeno natural se ha utilizado en el cine como argumento de películas de estas características, por ejemplo *El héroe del río* (Charles Riesner, 1928) —Buster Keaton tuvo que enfrentarse a un huracán—, *Huracán sobre la isla* (John Ford, 1937); *Huracán* (Jan Troell, 1979) y *Tornado* (Jan de Bont, 1996), máximo exponente de los efectos especiales en este medio.

Asimismo los terremotos también han sido utilizados en diversas ocasiones, como *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936) o *Terremoto* (Mark Robson, 1974). Pero no podemos olvidarnos de los volcanes como *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949), una de las grandes obras de este inigualable director italiano; *El diablo a las cuatro* (Mervyn LeRoy, 1961), con Spencer Tracy y Frank Sinatra, tratando de salvar a unos niños de la erupción inminente del volcán; *Al este de Java* (Bernard Kowalski, 1968); y más recientemente, *El pico de Dante* (Roger Donaldson, 1997) y *Volcano* (Mick Jackson, 1997), donde un volcán hace acto de presencia en medio de Los Ángeles, con Tommy Lee Jones y Anne Heche intentando salvar la ciudad.

Otras catástrofes naturales también han encontrado su lugar en la gran pantalla. Así tenemos *La tormenta* (William Wyler, 1930); *Avalancha* (Corey Allen, 1978); *Inundación* (Earl Bellamy, 1976), o *La última ola* (Peter Weir, 1977). También los animales tienen su lugar en estas catástrofes, como en *Marabunta* (Byron Haskin, 1954) y *El enjambre* (Irwin Allen, 1978).

Aunque hasta ahora sólo hemos hablado de catástrofes que, por regla general son físicas, cuando se trata de seres microscópicos o bacterias, la cosa es diferente, pues el hombre en su infatigable labor de crear el arma más mortífera y destructiva posible, fijó su mirada en la posibilidad de utilizar las enfermedades como armas de destrucción masiva. Durante la guerra de Vietnam se desarrollaron pruebas de campo para comprobar la efectividad de dichas armas, las cuales tienen la ventaja de eliminar a todo el enemigo sin destruir las infraestructuras existentes, y su costo es muy bajo, si se compara con otras armas. Es por ello que se ha configurado como un peligro real que nos debe preocupar a todos y el cine también ha hecho eco de este miedo, realizando películas que muestran el horror que representan estas posibles catástrofes.

*Exterminio* (Kenji Fukasaku, 1980), es una película japonesa que adapta la novela *El día de la resurrección*, de Sakyō Komatsu. En ella nos encontramos con que el noventa y nueve por ciento de la población mundial ha perecido como consecuencia de una guerra bacteriológica, y cómo el uno por ciento de supervivientes que queda intenta rehacer su vida en la Antártida. Otro filme con este carácter apocalíptico es *12 Monos* (Terry William, 1995), donde se nos muestra un futuro en el que la población mundial ha tenido que retirarse al subsuelo para poder sobrevivir por culpa de un virus asesino que asola la Tierra. También nos encontramos con accidentes en pruebas bacteriológicas, que ocurren en ciudades determinadas y que ponen a prueba los poderes establecidos para su control. Es el caso de *Señal de alarma* (Hal Barwood, 1985) y *Estallido* (Wolfgang Petersen, 1994). La última película que trata esta amenaza es la inglesa *28 días después* (Danny Boyle, 2002), que nos muestra la imagen de Londres totalmente asolado por un virus que provoca una rabia asesina a sus portadores. Aunque esta película bien podría rotularse bajo el género de terror, las consecuencias de la situación son un auténtico desastre.

Es por ello que en el cine se continúan visionando catástrofes y los efectos especiales, proporcionados por esta nueva etapa de la tecnología, proporcionan más realismo en las imágenes catastróficas, convirtiéndose en auténticos protagonistas de las películas. Durante los años ochenta, el género sufrió cierto abandono por parte de la industria, por lo que se realizaron pocas películas significativas de catástrofes. Pero al comenzar los años noventa se evidenció un renacimiento: el fin del milenio estaba a la vuelta de la esquina y los terrores apocalípticos continuaban ahí, con temas como el cambio climático y la amenaza terrorista.

Pero hay una razón más cristalina e irrevocable para su retorno: la llegada de los efectos especiales por ordenador, la infografía y la magia digital. La mejora de la técnica supuso un aumento exponencial en los beneficios de taquilla. En *Pánico en el túnel* (Rob Cohen, 1996) con Sylvester Stallone de héroe, encontramos los puntos clásicos del género: un grupo de personas intentando

sobrevivir ante la adversidad de un incendio primero, e inundación después, todo ello en un túnel de Nueva York y aderezado con efectos especiales digitales.

Asimismo en la actualidad, la amenaza terrorista se convierte en uno de los puntos fuertes de este nuevo cine de catástrofes. Películas como *Código flecha rota* (John Woo, 1995), *El pacificador* (Mimi Leder, 1997) y *Estado de sitio* (Edward Zwick, 1998) se hacen partícipes de esta nueva amenaza a la sociedad civilizada que fue confirmada en el atentado del 11 de Septiembre de 2001, el cual también marcó un antes y un después dentro del género. Todas las películas de desastres que se encontraban en periodo de producción se vieron suspendidas de forma abrupta, pues la realidad, como suele ocurrir, superó abiertamente a la ficción.

De aquí que se puede concluir que las catástrofes han existido siempre en el cine, aunque normalmente han tenido una importancia secundaria en la trama (Recordamos escenas de desastres en películas de Cecil B. De Mille, como *Sansón y Dalila* (1949), *El mayor espectáculo del mundo* (1952) o *Los diez mandamientos* (1956) y también en modernas películas de acción como *Duro de matar* (John McTiernan, 1988) o *Arma mortal* (Richard Donner, 1987). Sin embargo, en otros casos han pasado a tener más protagonismo y han sido el eje principal del argumento, pues la base del filme es la catástrofe misma y todo gira en torno a ella, ese es el principio.

De esta forma, sin importar que haya sido la guerra atómica, una catástrofe cósmica o una epidemia, el resultado es casi siempre una vuelta a la barbarie, al estado salvaje o feudal de tiempos ya olvidados en donde el hombre civilizado, sofisticado ciudadano del siglo XX y XXI se ve brutalmente lanzado hacia atrás en el tiempo, para descubrirse rodeado de zombis caníbales, bárbaros motoristas, plantas carnívoras, mutantes, monstruo y otros hombres; es entonces cuando comprende que, como el obsoleto instrumento de una tecnología completamente inútil tiene que volver a nacer, depender tan sólo de su inteligencia, fuerza e ingenio, pues tres mil años de civilización, técnica y cultura se borran en un instante y sólo queda el mono desnudo, luchando de nuevo por aprender las lecciones de supervivencia olvidadas.

La constelación implícita en la dramatización o des-dramatización del fin domina el actual pensamiento sobre la conciencia apocalíptica [...] Descartando la metafísica apocalíptica e insistiendo en cambio en una lógica de la catástrofe pura y auto-suficiente, el pensamiento postmoderno se libera a sí mismo de la necesidad de esperar un acontecimiento que cambiará o acabará la historia.<sup>163</sup>

Así, en los últimos años, en pleno cambio de siglo y de milenio, parece que el cine apocalíptico ha vuelto al ataque con vigor renovado, lo que indicaría que el género goza de especial fuerza, pues

acompaña al ser humano desde los tiempos bíblicos y antes (pensemos en la Atlántida o en la epopeya de Gilgamesh), porque nos ofrece algo mucho más importante que una advertencia o una moraleja, nos brinda un retrato descarnado del propio ser humano, desnudo y cara a cara con la creación.

De esta forma, partiendo de las corrientes de pensamiento ya reseñadas, también mucho se podría y se ha analizado desde los puntos de vista más variados y a veces absurdos acerca del cine surgido directamente del contexto político-social en el que se inscribe. Sin embargo, tan sólo algunos títulos postmodernos nos interesan en tanto que abordan un hipotético fin del mundo en tres vertientes: *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001), brutal representación de un futuro apocalíptico donde, aparentemente, la humanidad ha involucionado hasta convertirse en una raza de seres primitivos y serviles. Sin embargo, la inesperada aparición de un humano proveniente del planeta Tierra, pero de un pasado distante amenaza con poner fin a este orden social establecido por una raza dominante de simios inteligentes. *El reinado del fuego* (Rob Bowman, 2002), historia de aventuras y supervivencia que combina la época medieval y el futuro postapocalíptico en donde los dragones han exterminado a la humanidad del siglo XXI, y *El cubo* (Vincenzo Natali, 1997) cinta que pone de manifiesto el fin del tiempo y del espacio en un cubo gigantesco, conformado por centenares de cubos más pequeños e interconectados, en donde el hombre se enfrenta a su peor enemigo: a sí mismo.

Ni siquiera el futuro está asegurado en tiempo real [...] el accidente final, el accidente de los accidentes, de ese Apocalipsis de lo virtual que entrevé el término de esta evolución, o mejor dicho, de esta involución de nuestro mundo en tiempo real [...] Soñar con el accidente final es aferrarse a la ilusión del final. Es olvidar que la virtualidad es ella misma virtual y que, por definición su Apocalipsis no podría cobrar fuerza de realidad. No habrá un Apocalipsis de lo virtual ni del tiempo real porque precisamente el tiempo real aniquila el tiempo lineal y la duración y, de paso la dimensión en la que podrían desarrollarse hasta su límite extremo...<sup>164</sup>

El primer filme del análisis es *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001). En el terreno de los *remakes*, este parece ser un buen ejemplo de una cinta que es al mismo tiempo creación, homenaje, relectura y parodia de un filme primigenio ya devenido en clásico. La historia cuenta sin lugar a dudas, una narración postmoderna con tintes de collage y retrospectiva. En la estación espacial Oberón en el año 2029, una nave cercana a Saturno, descubre una masa luminosa en el horizonte cósmico y su capitán decide investigar de qué se trata, en un principio, aparece como amenazante. En la estación espacial se adiestran chimpancés para ser tripulantes de módulos en lugar de humanos. El capitán ordena que el chimpancé Pericles, adiestrado por Leo (Mark Wahlberg) investigue qué pasa, Leo lo envía muy a su

---

<sup>163</sup> *Ibidem.*, pág. 374.

<sup>164</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 128.

pesar perdiéndose el módulo en el cosmos. Entonces Leo desobedece a su capitán toma otro módulo y sale al espacio: “No voy a aceptar que envíen a los animales cuando estas tareas nos corresponden a nosotros, los hombres”<sup>165</sup>, primera premisa de lo que luego se verá en el filme.

De esta manera, Leo atraviesa la extraña masa luminosa y observa cómo enloquece el tiempo en su reloj, marcando hasta 2473. Después de un aterrizaje forzoso, descubre que se encuentra en un planeta extraño, en medio de un lugar selvático y húmedo, pero de pronto se ve preso de una corriente humana que huye despavorida de enormes simios vestidos a la usanza romana. Leo no entiende qué ocurre, pero su instinto de supervivencia lo obliga también a correr aunque de nada sirve, pues todos son enjaulados y llevados a una ciudad levantada en las rocas, un pequeño mundo dominado por simios que hablan y se comportan como los seres que esclavizan, pues ellos son los que mandan y los humanos son los animales que arrastran carros, soportan castigos y los sirvientes de estos inusuales amos.

Por otra parte Ari (Elena Bonham Carter), una chimpancé culta, bella e inteligente descubrirá en Leo cualidades de líder y tratará de ayudarlo a escapar hacia su nave, la cual ha desaparecido. En estas andanzas por las selvas, seguido por algunos de los humanos debe enfrentar al villano Thade (Tim Roth), militar violento y ambicioso, quien con ayuda de su mano derecha, el gorila Attar (Michael Clarke Duncan) y los consejos de su padre (Charlton Heston), tiene carta blanca para exterminar al protagonista y a los rebeldes que se le han unido para ayudarlo a escapar, entre ellos Ari —de quien está enamorado, a pesar de que ella defiende la igualdad entre las especies. Así, la simia atraída por Leo y aprovechando la seducción que ejerce sobre Thade, guiará al héroe hacia la Zona Prohibida, Calima, el lugar del origen de la civilización simia, santuario de Semos (el Dios simio) y donde se truncó el destino de un mundo en el que los monos han evolucionado. Allí se encuentran todas las claves y se desarrolla el final.

Reinvención, reimaginación, revisitación, remake, homenaje postmoderno, son muchas de las palabras que se han usado para definir la película de Tim Burton. La titánica empresa de erigir una obra fresca e innovadora no resulta una labor fácil, sobre todo cuando es deudora de la clásica original de 1968, obra ingeniosa e inteligente que revolucionó el género de la ciencia ficción y uno de los grandes hitos de la historia del cine.

La leyenda empezó en los sesenta, cuando los simios parlantes comenzaron su lenta invasión del planeta Tierra. Aparecieron en cinco películas *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffer, 1968). Una historia que cuenta las peripecias de una nave espacial que ha hecho un largo viaje y se estrella en un extraño planeta. Sus supervivientes desconocen el lugar, pero pronto ven que tiene vida humana y animal, con cara de simio, orangután o gorila, quienes son los que gobiernan el planeta. El héroe,

---

<sup>165</sup> Diálogo de la película *El planeta de los simios*.

George Taylor (un insuperable Charlton Heston) pronto comprenderá que su sola existencia pone en peligro la subsistencia de la civilización simia y aunque al final logra escapar de sus garras, muy pronto descubre que en verdad ha regresado a casa, a la Tierra, en una escena ya perteneciente a la historia del cine, en la que encuentra restos de la Estatua de la libertad.

La segunda secuela *Más allá del planeta de los simios* (Ted Post, 1970) sigue las aventuras de Taylor y su amada Nova, aunque toman protagonismo las de un nuevo astronauta que también “ha vuelto a casa”, Brent (encarnado por James Franciscus), y que descubre no sólo la civilización simia, sino también una mutante, resto de la que fue humana y que posee un arma nuclear que puede destruir definitivamente el planeta Tierra. La guerra entre mutantes y simios es inevitable y el héroe antes de morir activa la bomba.

El tercer filme es *El escape del planeta de los simios* (Don Taylor, 1971). Antes de que la bomba estallase en la secuela anterior, una pareja de simios, Cornelius y Zira (amigos de Taylor y Brent), logran rescatar la nave de Taylor y usarla para hacer un viaje en el tiempo, no al futuro (puesto que la Tierra ya no existe), sino al pasado, para llegar a la Norteamérica de los años 70. En un principio la acogida es estupenda, pero pronto y tras descubrir el avenir que le espera a la raza humana, la pareja sufre una persecución que finalizará en asesinato, pero su hijo ha sobrevivido y está en manos del director de un circo.

La cuarta, *La conquista del planeta de los simios* (J. Lee Thompson, 1972) sigue la vida del joven mono Caesar, quien vive grandes transformaciones en la Tierra, pues por una extraña plaga, animales de compañía como perros y gatos desaparecen, y es entonces cuando los simios son tomados como mascotas y ayudantes, con la confianza en su absoluta obediencia, dada su escasa inteligencia. Pero llega un momento en que cansado de la situación, Caesar toma el mando y prepara una rebelión, que acaba por apoderarse del mundo civilizado.

Finalmente está la *Batalla por el planeta de los simios* (J. Lee Thompson, 1973), en el que el mundo es ya de los simios que soportan a los humanos, pero no los consideran iguales (es la venganza por tantos siglos de opresión humana sobre la raza animal). Cuando llegan los enfrentamientos con los mutantes humanos que decidieron quedarse en las ciudades contaminadas por la radiación atómica, se plantea si humanos y monos pueden vivir en paz. El final de la película y de la saga filmica nos presenta un futuro esperanzador en que ambas razas viven iguales y felices, evitando de esa manera el holocausto final que presentaba la segunda película del ciclo.

Asimismo se llevaron a cabo series con esta temática, pues dada la repercusión que tuvo la saga, así como cómics y muñecos, la productora 20th Century Fox creó una serie con actores reales, *El planeta de los simios*, cuyo mayor interés era volver a ver a Roddy McDowall de simio. La primera

apenas duró dos meses (dos astronautas en busca de Taylor no daba para mucho) y la segunda un año. Tras ellas *El planeta de los simios* dejó el mercado hasta la actualidad en donde se ha revivido como un clásico de la ciencia ficción, pues cualquier librería, juguetería o videoclub que se visita confirma la fuerte impresión que estos primates han dejado en la psiquis colectiva.

Libros como *El planeta de los simios como mito norteamericano: Raza, política y cultura popular* de Eric Greene y Richard Slotkin, ejemplifican que el fenómeno se ha convertido en parte de la cultura norteamericana y con Tim Burton en la última versión cinematográfica, la temática quedará en la memoria de generaciones venideras, pues su atractivo se debe al hecho de que cualquier cosa que se relacione con las nostálgicas décadas de los sesenta y setenta se ha puesto nuevamente de moda, pues en la Postmodernidad el *revival* adquiere un status de objeto de culto.

Los procedimientos que utilizan los artistas en la Postmodernidad se combinan para recrear grandes tipos monumentales, niegan la vuelta al pasado y no se habla de conmemoración sino más bien de fabulación. Si bien la memoria interviene poco en el arte, sin embargo el espacio de cultura se construye a partir de ella. La revolución artística de este fin de siglo debería dar cuenta de esa realidad, no como impulso fagocitador de la industria cultural sino como inmanencia del arte en ella.<sup>166</sup>

Sin embargo, es innegable que en la época de su surgimiento los adeptos al cine se suscribieron al fenómeno de los simios porque reconocieron sus propias ideas políticas reflejadas en la pantalla y porque realmente pensaban que estas películas eran entretenimiento de la mejor calidad. Asimismo se puede puntualizar que sobre todo la primera, *El planeta de los simios*, es un milagro, pues se trata de una película que ha sobrevivido treinta y tantos años de escrutinio, además de haber sido realizada en los días en que la Guerra de Vietnam se estaba convirtiendo en un agujero negro, Martin Luther King Jr. y Robert F. Kennedy fueron asesinados, y el país se cernía en un desasosiego social plagado de movilizaciones pacifistas y disturbios raciales.

Cualquiera que haya sido el descontento general, Hollywood no se detuvo y dio forma a una de las primeras “telenovelas espaciales” (*Space Operas*, como fue bautizado este género) del cine. Esta saga de los simios se convirtió en una maquinaria tan imparable que a su vez dio vida a una serie de tiras cómicas (publicadas por la legendaria editorial Marvel), dibujos animados para televisión, una colección de muñecos de acción (los más vendidos de los setenta) y que hoy nos trae la versión reimaginada de Tim Burton —es una rara especie entre los cineastas norteamericanos y una entidad artística en sí mismo. Creador de universos oscuros y criaturas monstruosamente románticas para cuentos de hadas crueles—,

---

<sup>166</sup> Lagorio, Carlos, *Op. cit.*, pág. 32.

que supera la tarea con una pieza original que contiene su sello personal plantando y ondeando su propia bandera en el planeta simiesco.

Nunca me planteé un remake o una revisión o [...], usted elige la palabra. Cuando me ofrecieron la película, sólo me sentí entusiasmado ante la profundidad y densidad del material y sus comentarios sobre las relaciones interraciales. Eso me permitía reflexionar acerca de la naturaleza humana haciendo aflorar en cada actor al mono que lleva dentro. Especialmente en Helena Bonham-Carter, una mujer refinadísima que posee una verdadera personalidad simiesca...<sup>167</sup>

¿Qué hacer para lograr un filme genuino y original 33 años después de un gran clásico? A Burton se le ocurrieron tres ideas para un trabajo que tituló provisionalmente *The Visitor* (El visitante). La primera, retornar a la novela original, *La Planète des Singes* que el escritor francés Pierre Boulle definió como una “fantasía social” y publicó en 1963. La segunda, mantenerse fiel a ésta, pero también añadir ciertos elementos de análisis incorporados por Eric Greene en su ensayo, análisis social y político de la película de Schaffner y sus secuelas. La tercera, contratar al mítico Charlton Heston y convertirle en un simio, tal y como lo hizo, pues protagoniza la secuencia fundamental en la que una pistola revela el secreto de la evolución de estos monos inteligentes que han logrado reducir a la raza humana, a la que se supone carente de alma, al estatus de esclavos.

La estética es una suerte de sublimación, un modo de dominar a través de la forma, la ilusión radical del mundo, que de lo contrario nos aniquilaría. Otras culturas ya han aceptado la cruel evidencia de esta ilusión original del mundo en un intento de lograr un paraíso artificial.<sup>168</sup>

Pese a los *trailers* plagados de oscuridad y violencia, *El planeta de los simios* es inesperadamente divertida, sobre todo en las dos primeras partes previas a la impactante batalla y sorpresa finales que con humor inteligente, diálogos afiladísimos y referencias irónicas al filme original llenan secuencias de imágenes inolvidables. Un sello burtoniano que se plasma ya en los títulos de créditos con jeroglíficos y dibujos simiescos, escoltados con la percusión de la banda sonora del compositor habitual del director, Danny Elfman.

Las primeras imágenes muestran las manos del chimpancé Pericles tocando los mandos de un simulador de vuelo en el que el capitán Leo Davidson enseña a la mascota a pilotar la cápsula en la que será lanzado al espacio para un experimento científico; sin embargo éste será poco afortunado y Pericles se pierde en el cosmos, Davidson sale en su busca, en contra de sus colegas de la estación espacial.

---

<sup>167</sup> Sean, Walter, “Tim Burton”, *Washington Post*, 25 de abril 2002.

Absorbido por una tormenta electromagnética, es transportado a un lago de otro mundo y de otro tiempo. Las siguientes imágenes, apenas tras unos minutos de información, espectáculo y diversión, dejan sin respiración, pues seres humanos aterrorizados y apenas vestidos corren perseguidos por grandes monos revestidos de armaduras, montados a caballo y blandiendo singulares armas de corte medieval. Así, en escenas de brutal velocidad y violencia, los *homo sapiens* son reducidos a la esclavitud, entre ellos, el astronauta Davidson, quien comparte jaula con el rebelde Karubi (Kris Kristofferson) y su hija Daena.

Bajo el mando del terrible gorila Attar, son enviados a Ape City, un gótico, oscuro y medievaesco conglomerado de grutas cubistas y casas arbóreas. Allí son vendidos por el orangután tratante de esclavos Limbo (Paul Giamatti). Leo es entregado en la casa del senador liberal Sandar, quien vive con su hija Ari, activa defensora de los derechos de los humanos en oposición del general Thade, un xenófobo que cree que los primitivos y sucios humanos deben ser exterminados.

En los últimos años hemos asistido y seguimos asistiendo a la creación de universos fantásticos pululantes de monstruos. Cine, televisión, literatura, publicidad, música nos están proporcionando una impresionante galería de ejemplares, también muy diferentes entre ellos [...] Ya esta constatación sería suficiente para reflexionar sobre una superficial relación con el barroco y con otras épocas similares productoras de monstruos: baja latinidad, baja Edad Media, romanticismo, expresionismo. Todos ellos son periodos en los cuales el monstruo se emplea para representar no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, como sobre todo lo maravilloso, que depende de la rareza y casualidad de su génesis en la naturaleza y de la oculta misteriosa teleología de su forma...<sup>169</sup>

De esta manera, estamos frente a una de las cintas más interesante en el sentido de vinculación de literatura y cine, ya que *El planeta de los simios* se ha convertido en una lucrativa franquicia de popularidad mundial, pues desde que la versión en celuloide protagonizada por Charlton Heston se transformó en producto de culto, las cuatro continuaciones y la reciente versión burtoniana han ido sumando puntos para colocar la etiqueta de clásico a su origen literario. Lo curioso aquí es que la versión fílmica atesora más calidad que la novela en la que se basa.

Cuando Pierre Boulle publicó su novela en 1963, el mundo vivía en plena paranoia de la Guerra Fría y del miedo a un holocausto nuclear. Aunque se trata de un título enclavado en el género de la ciencia ficción, el autor de *El puente sobre el río Kwai* quiso erigir una narración acerca de la inhumanidad del hombre para con el hombre. Traducida al inglés en 1963 por Rod Serling fue llevada al cine en 1968 por Franklin J. Schaffner con Charlton Heston, una de las grandes estrellas de aquel

---

<sup>168</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 22.

momento, en posesión de un pectoral impresionante en el papel de *homo neanderthaliensis americanus* y reducido a la esclavitud por una raza de monos de intelecto superior al humano. La acción del filme transcurría en un planeta lejano en un distante futuro, premisa que uno de los más impactantes finales de la historia del cine destruía al mostrar el fin del mundo, espacio y humanidad.

...en la teoría de las catástrofes, el *quid* de la cuestión consiste en esto: cualquier fenómeno posee una morfología estructural interna; esta morfología es estable por el simple motivo de que variándola sólo un poco, el fenómeno permanece el mismo; sin embargo, en primer lugar existen fenómenos que no son en absoluto estables y en, segundo lugar, también morfologías estables están sujetas a transformación, es decir, sufren mutaciones en su duración. Usualmente, el modo de explicar las mutaciones ha sido el de explicar el cambio como una serie de estados diversos, los unos causa de los segundos que serían sus efectos, a partir del evolucionismo y del determinismo.<sup>170</sup>

De esta forma, *El planeta de los simios* se consolidó como una novela con mensaje, ya que propone un juego en el que la inversión de papeles cambia el punto de vista del lector y le obliga a considerar el trato humano hacia los animales, además de que invita a profundizar en el texto para encontrar una alegoría de trasfondo social en la que el racismo y la discriminación de clases se convierten en protagonistas absolutos de la novela y supone una de las escasas oportunidades de conocer la ciencia-ficción más representativa de Francia.

Richard D. Zanuck, productor tanto del filme original como del presente, ha declarado que ambas cintas parten de postulados distintos, como diferentes son las épocas a las que se circunscriben: la película antigua surgía durante Mayo del 68, había una inquietud en el ambiente, y ello se reflejaba en la película, una parábola social que procuraba mostrar las desigualdades que imperaban en aquellas fechas. Hoy en día, las inquietudes intelectuales son muy distintas y se ha procurado simplemente, ofrecer un filme de aventuras. El guión tiende por ahí, hay un poco de crítica social al inicio —de hecho, más de lo que se ha referido—, se juega con los ingredientes de la ciencia-ficción por medio de viajes en el tiempo, paradojas, universos alternos, pero principalmente, se procura hacer un filme de evasión.

Burton rueda la cinta con brillantez artesanal, ilustrando visualmente los percances con la caligrafía cinematográfica que ha desarrollado a lo largo de todos estos años, pues ofrece experimentaciones audaces que suponen un peligro al concepto de manufactura industrial que pretenden vender los productores, al mismo tiempo que el director fabrica el artículo con solidez y fuerza, rodando la película sin hacer uso de estilemas modernos que empañen el tratamiento narrativo, utilizando un

---

<sup>169</sup> Calabrese, Omar, *Op. cit.*, pág. 107.

<sup>170</sup> *Ibidem.*, pág. 127.

montaje elíptico y buenos ralentís; inclusive nos evita los primeros planos con los personajes amputados por frente y barbilla, constante estereotipada del cine contemporáneo.

...la reutilización de materiales se inscribe en la posmodernidad al punto tal de hacer explotar el nuevo contexto. La polémica en torno de la originalidad de la obra de arte se abre a la del reciclaje cultural como método de creación artística y como modo de producción cultural en un sentido amplio. [Lo] que se inscribe como collage y montaje en la producción cultural, fue el primer eslabón de un proceso de acercamiento de la imagen y la sustitución del aura según el concepto de Benjamin que se prolonga a técnicas que se combinan con las máquinas de reproducción.<sup>171</sup>

El estilo y la forma de abordar el tema de Burton rompe moldes en los campos de la historia, el diseño y los efectos de maquillaje. “No me interesaba hacer un remake o una secuela de la película original de *El planeta de los simios*”, dice el director. “Lo que me interesaba en realidad era regresar a aquel mundo. Al igual que a mucha gente, la película original me produjo un gran impacto. Permanece en mi recuerdo como una leyenda mitológica o un cuento de hadas. Volver a recrear aquel mundo mitológico me resultaba apasionante”. “La película original tiene una entidad propia que nosotros hemos intentado respetar al máximo”, añade Burton. “Pretendemos aprovechar los elementos más atractivos de la historia original, introduciendo al mismo tiempo nuevos personajes y otros componentes dramáticos; queremos mantener la esencia de aquel mundo pero habitarlo de manera diferente”.<sup>172</sup>

Crear universos de una forma distinta describe el trabajo de Burton en todas sus películas. Zanuck como principal responsable de producción, se encargó de poner en marcha el filme junto con el productor ejecutivo Ralph Winter para que la visión de Burton cobrara vida. La película también cuenta con el trabajo de algunos de los más reconocidos profesionales de hoy en día. El oscarizado en seis ocasiones Rick Baker, *Hombres de negro* (Barry Sonnenfeld, 1997), *El profesor chiflado* (Tom Shadyac, 1996) y *El grinch* (Ron Howard, 2000) entre otras, ha diseñado y creado el complicado maquillaje para lograr los monos más humanizados, ocupándose cerca de 500 figuras simiescas. Su equipo de maquilladores realizó hasta 90 acciones diarias, trabajando hasta seis horas en cada actor. El director de fotografía, también galardonado en los oscars ha sido Philippe Rousselot. Asimismo, junto a Burton se encuentran algunos de sus colaboradores habituales, como el oscarizado diseñador de producción Rick Heinrichs (*Sleepy Hollow*, 1999), la directora de vestuario nominada al oscar Colleen Atwood, (*Sleepy Hollow*, 1999) el ya mencionado compositor premiado en los Grammy, Danny Elfman (*Batman*, 1989) y Chris Lebenzon, quien se ha ocupado del montaje en todos los anteriores trabajos de Burton. La empresa

---

<sup>171</sup> Lagorio, Carlos, *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>172</sup> Sean, Walter, “Tim Burton”, *Washington Post*, 25 de abril 2002.

industrial Light & Magic, que ha cosechado catorce oscars por su importante contribución en más de 120 largometrajes, se ha encargado de los efectos especiales.

Así pues, *El planeta de los simios* describe un mundo en el que las cosas suceden al revés: un lugar brutal y primitivo donde los simios dominan el planeta y los seres humanos luchan por subsistir, perseguidos y esclavizados por los tiránicos primates, lo cual engarza perfectamente bien con este apartado en donde se ha tratado el tema del fin de los tiempos. La repentina aparición de un hombre, ajeno al orden imperante y que no está afectado por la opresión de los simios, sirve para desafiar el *status quo* y de catalizador para que se produzca un cambio social revolucionario, del que sin embargo no será triunfador, ya que en las inevitables profecías el hombre tiene un destino que debe cumplirse. El fin del mundo se ha anunciado.

...Lo que es fascinante no es la interrupción momentánea que nos permite recordar la historia humana que nunca vivimos ni el abrirse camino a una nueva realidad de la experiencia revolucionaria, la fascinación recae en el auto-descubrimiento, en el momento de la aniquilación [...] Así pues, el Apocalipsis pide un cierto drama como auto-descubrimiento, una clase de drama espiritual...<sup>173</sup>

Asimismo, *El planeta de los simios* respeta una de las premisas fundamentales de la idea original: la existencia de un pueblo de simios que domina y esclaviza a los humanos, a quienes consideran seres inferiores y de nula inteligencia. Esta simbología permite que hagamos comparaciones con nuestro mundo real, donde aún impera la ley del racismo y la explotación. Al respecto, Burton y sus guionistas no han construido una historia donde se descuiden los personajes y los ambientes. A pesar de que en ningún momento se alcanza la inteligencia de la versión de Schaffner, es grato comprobar que no se supedita todo a la acción, sino que los momentos más intensos del filme se deben a la interacción entre simios y humanos. Así lo atestigua la conversación durante la cena en casa de Ari o la peculiar evolución de Krull, fiel guardaespaldas de ésta. Por supuesto, no todo está igual de trabajado, y escenas como la muerte del padre de Thade quedan un tanto deslucidas (Charlton Heston realiza aquí un autohomenaje que, al final, resulta un tanto paródico). Tampoco satisface la resolución de la batalla, con un cambio insólito en el comportamiento de algunos simios (caso de Attar), o la mareante realización de Burton en las peleas cuerpo a cuerpo.

La entrega de Franklin J. Schaffner rodada en 1968 llevaba a la pantalla la línea del utopismo negativo, narraba las peripecias del astronauta norteamericano catapultado hacia un futuro desolador donde la humanidad y su sociedad, tras la hecatombe nuclear, había sido sustituida por la sociedad de los simios. A través de los ojos de Charlton Heston se asistía a la desaparición como organización social de

la sociedad tecnológica y racional occidental, representada en el *american way of life*. Tras el atentado de Nueva York las resonancias cinematográficas que habían escenificado ese tipo de tragedias evidencian la ausencia de los héroes tipo Heston en el mundo real. Pero también avivan la sensación de vértigo o incluso irrealidad, pues se había creído que la representación serviría para alejar la concreción real.

The sign of this in postmodern cinema is the nostalgia or “retro” film like *American graffiti*, *Star war*, *Chinatown* or *Body heat*. These are all films, Jameson writes, which set out to recreate not a particular historical setting but the cultural experience of a particular period, so that, in the cases of *Star war* and *Raiders of the lost ark*, what is being evoked is not an actual past, but rather the kind of narrative experience —the adventure story, the science-fiction movie— that seem to typify the experience of the 1950’s.<sup>174</sup>

En la última versión se comienza con una secuencia en la que se presenta al protagonista en una nave de investigación norteamericana. La estética de ambos filmes está tan separada como los años de producción en términos de efectos especiales. Wahlberg, prototipo de héroe anglosajón, comienza un viaje temporal de carácter mesiánico hacia un futuro que él, y en definitiva la especie humana, ha provocado.

Por su parte, en la secuela actual, el protagonista, un héroe moderno, no asume en ningún momento el papel de esclavo y lucha por reunirse con su nave con una determinación que lo convierte en el enviado (siempre resulta de particular interés encontrar en las profecías el futuro de los grandes hombres esperados por siglos, parte de las mitologías y leyendas de todas las religiones) a unos humanos que se limitan a esconderse de los simios. El trayecto en busca de la nave nodriza se convierte, con la irónica presencia de Heston ahora como simio, en la búsqueda de los orígenes de la sociedad de los simios. Burton tiene la obligación de buscar un final de igual calibre que el original filmico que lleve al mismo punto de desesperanza y deje las puertas abiertas a la posible continuación. Por ello debe recurrir a la referencia de un símbolo arquitectónico de la democracia americana que sustituya a la Estatua de la libertad, la cual en la primera versión revela que el planeta en donde han caído es la misma Tierra después de una hecatombe nuclear, de ahí que Heston insulta con rabia a los responsables. Para ello, en la versión de Burton se utiliza el Lincoln Memorial, que supone la vuelta a casa del protagonista y le da la bienvenida al país de la democracia terrenal del que había salido, no obstante para encontrar el fascismo de una fuerza bruta y una sociedad tribal de los simios ahora en la Tierra.

---

<sup>173</sup> Connor, Steven, *Op. cit.*, pág. 377.

<sup>174</sup> *Ibidem.*, pág. 199.

La fuerza siniestra de la escena final del filme de Schaffer era inalcanzable, por tanto se recurre a la cita reelaborada con ironía y parodia puesto que el punto de llegada es la democracia norteamericana definida por los mismos símbolos, pero esta vez como evolución de la sociedad de los simios desde sus primigenios orígenes. El guiño irónico, por supuesto, es aprovechado como enganche para una prometida secuela —es decir, la sexta contando la de Burton—: Mark Wahlberg venido desde el pasado para cambiar el futuro. Artimaña narrativa que ha devenido un nuevo lugar común en algunas producciones del género de la ciencia ficción que además han permitido su continuación en posteriores filmes.

Si bajo esta cinta de dominadores y dominados, de discriminaciones y violación de derechos “humanos”, subyace inevitablemente una cierta ideología pacifista en pro de la convivencia entre distintas especies, ésta se encuentra más a merced de la historia que se explica como apología panfletista, sin mayores pretensiones intelectuales o de justicia social. Ciertamente, cuesta creer cómo los humanos, con capacidad para una forma de comunicación tan desarrollada como es el lenguaje —es decir, para el pensamiento abstracto y simbólico, dotados de inteligencia— pueden ser considerados poco más que animales, y que únicamente los simios se amparen en la duda sobre la existencia de un alma en ellos para no considerarlos como a iguales. Pero no es necesario ir tan lejos para encontrar innumerables correlatos en nuestro mundo a lo largo de los siglos basados en argumentos similares o todavía de menor consistencia.

El antropólogo Clifford Geertz ha escrito que sin hombres no hay cultura y sin cultura no hay hombres. Volviendo a este concepto, se puede exponer lo que se ha considerado la obra más significativa en la evolución de la humanidad y de la cultura: la invención colectiva del lenguaje, pues más allá de que es una confirmación de que somos sujetos sociales, nos ha proporcionado la cualidad de convertir en experiencia comunicable los usos, prácticas y habilidades, y sobre todas las cosas el lenguaje ha permitido que toda esa experiencia humana pueda llegar a racionalizarse.

Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que cuando comenzamos a diferenciarnos del resto de los seres vivos por el lenguaje, conciencia y cultura, también se crea un medio distinto: un medio humano. Los animales están inmersos, son parte esencial del medio natural, mientras que los hombres sólo pueden relacionarse con la naturaleza a través de distintos elementos, todos ellos creados por él mismo. Aquí es donde es necesario revisar la manera en que el hombre se ha relacionado con el mundo natural, pues ya se ha comprobado que sus más destacadas habilidades son las destructivas y que poco interesa como sociedad el medio ambiente. Lamentablemente, si se sigue destruyendo la naturaleza, hipnotizados en un discurso lingüístico que habla pero no dice, se terminará aniquilando también el lenguaje, la conciencia, la cultura y la propia existencia, el fin del hombre por el hombre.

...la desasogante perspectiva de un abrupto y catastrófico final de la Humanidad, esa reiterada pesadilla que informa docenas de películas y define por sí sola un subgénero esencial de la ciencia ficción, cuestionando a un tiempo nuestro aparente desarrollo tecnológico y moral, nuestra infundada prepotencia, tiene sin duda uno de sus más inexcusables referentes en este fin del mundo...<sup>175</sup>

En el mismo sentido, también cuesta entender que unas formas de vida como los simios, que no poseen una perfecta capacidad para la marcha erguida y que combinan el bipedismo con las formas de locomoción propias de los primates, hayan podido desarrollar una forma tan perfecta de lenguaje hablado, si uno tiene en cuenta la propia filogenia de nuestra especie. La conmoción resulta aún mayor una vez que se nos descubre el origen en el planeta de simios y humanos, pues la historia propone un salto evolutivo que contradice en tiempo al darwinismo, pero estos detalles incoherentes desde el punto de vista científico, como muchos otros, pueden ser considerados licencias propias de una película inscrita en el género de ciencia ficción, pues no se trata de un fresco histórico ni de un retrato costumbrista.

De esta forma, en una civilización que parece encontrarse por su desarrollo tecnológico, su forma de vida y sus indumentarias, en un etapa que correspondería a lo que fue la Edad Media en la Tierra, encontramos a niños jugando a la pelota en la calle con modernas camisetas de equipos de fútbol, o a otro grupo de jóvenes con chamarras de cuero escuchando algo parecido al rock. En esta línea, se podría encontrar la justificación del polémico final, otra licencia humorística del extravagante director, más que como un último factor sorpresa que pudiera encajar en la propia trama argumental y dar un giro caleidoscópico a la concepción que el espectador, hasta ese mismo momento, tenía de la historia, pues no pudiendo repetir la sorpresiva —y brillante— vuelta de tuerca de Charlton Heston y la Estatua de la libertad (ya no habría sorpresa), se decidió poner otro final sorprendente. Lo triste es que este nuevo fin escapa a toda pretensión de verosimilitud y carece de toda explicación lógica.

Aunque por otra parte, la irracionalidad de la que se daba cuenta en otro de los capítulos anteriores, muestra las imbricaciones de la vida cotidiana de la época actual con el lejano Planeta de los simios del 68, pues sólo basta ver un noticiario por televisión para hacer una conexión instantánea; en concreto, una escena de dicha película, aquella en la que el astronauta Taylor (Charlton Heston) rompe por fin su silencio —al principio recibe un golpe en la laringe que le impide emitir un sólo sonido durante media hora— y, tras caer prisionero de los animales que le persiguen, grita: “quita tus sucias patas de encima, mono asqueroso”. Los monos en cuestión se quedan estupefactos al comprobar que un hombre puede hablar. Y es precisamente para esa especie de simio que deambula hoy en día, fabricado a la

sombra de los medios en donde se sabe de asesinatos, niños abandonados, pornografía, etc. es que se reconoce la involución del hombre.

Así, todo final es un nuevo comienzo en *El planeta de los simios* que enfrentará verosímilmente una serie de problemas que a fin de cuentas confluyen en uno solo, multiforme: cómo hacer que lo nuevo (no) parezca viejo, y (quizás) viceversa. El problema se complica aún más si el precursor es para colmo un relato de ciencia ficción, género ostensiblemente anticipatorio, con lo cual es fácil imaginar que el diálogo a través de las generaciones adquirirá una intensidad fuera de lo común, y por regla general difícil de sostener.

Y ni que hablar del caso en que el filme es encarado por un “autor”, lo que no puede dejar de sugerir la posibilidad de una procreación monstruosa, con un “film de culto” dando a luz, a la distancia, a un “clásico”. Hay que agregar además, que el contexto ha cambiado en estos treinta años, y con él, abrumadoramente las expectativas: ya no hay dos bloques enfrentados en una Guerra Fría, las catástrofes inminentes no adquieren un sesgo político en el sentido tradicional, y el Apocalipsis atómico ha cedido lugar a otros Apocalipsis de combustión lenta, a veces grupales, incluso privados, asociados en algunos casos sobre todo con las investigaciones sobre el genoma, ese nuevo agujero negro de la imaginación.

En alguna medida, la adaptación de Tim Burton da suficiente cuenta de estos cambios por una puesta al día general e inevitable de la historia. En esta versión la circunstancia inédita del antecedente ilustre que impone un diálogo compulsivo a la distancia, o bien puede ser que el guión —en el que el propio Burton parece no haber intervenido demasiado— ofrezca pocas posibilidades para desvíos hacia motivos u obsesiones más personales. En lo que constituye en todo caso, sólo una diferencia de grado con respecto a producciones anteriores, se evidencian aquí dos recursos fundamentales que de alguna manera tienden a caracterizar a este tipo de cine, y que aquí definiremos —para no introducir términos vanamente técnicos— como la sorpresa y el guiño.

En primer lugar, la sorpresa apunta por regla general a un desengaño, siempre parcial por razones obvias, pero que aun así resulta un dato extraño en Burton, en quien creemos recordar sobre todo a un gran ilusionista. El comienzo del filme esboza una puesta en cuestión casi inflexible de la ficción, cuando la simulación que inaugura el relato es desbaratada de pronto por el protagonista-adiestrador, paternal, pero también inflexible con su humilde chimpancé acomodado en la butaca de la pequeña nave. Esta sorpresa particular es doble: funciona por sí misma, y por resonancia con la versión de Schaffner, de pobre o nula reflexividad.

En segundo lugar, tenemos el guiño, cuyo exponente esencial bien podría ser la escena de la muerte del padre del General Thade, simio también él, pero interpretado por un ya anciano Charlton

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, pág. 74.

Heston. Tal pasaje sería paradigmático en lo que al guiño se refiere, porque pone en escena referencias irónicas a la primera versión, las cuales son fáciles de encontrar referidas con lujo de detalles en comentarios y críticas especializadas de los medios norteamericanos sobre todo; digamos solamente que se dirigen como siempre al “conocedor” o espectador informado, cuyo reconocimiento buscan a partir del despliegue de un cierto enciclopedismo erudito articulado en torno al *star system*, los estudios, las convenciones genéricas, etc. Tales guiños toman además muchas veces no por casualidad la forma del así llamado “cameo” (como es el caso precisamente de la escena doblemente referencial que decimos), procedimiento de sumo interés porque en él confluyen de modo evidente, y se articulan, un origen presumiblemente televisivo, imperativos económico-comerciales de las empresas productoras, una reescritura más o menos afectadamente irónica y en los márgenes del *star system*, y, finalmente, una marca supuestamente autoral.

Pero lo que interesa aquí, es que en esta película tan reflexiva, autoconsciente —probablemente a causa, al menos en parte, de un contexto genérico de actualidad que parece revelarse concentrado de golpe en el cameo al que se hizo referencia—, la sorpresa y el guiño no alumbran el menor conflicto, se despliegan en su paródica funcionalidad bajo la hegemonía del último. El resto, que no es mucho, pero que hace que una película como ésta pueda ser vista e incluso disfrutada es el consabido gran espectáculo, basado en los recursos técnicos de la industria, y sobre todo, en el criterio y la habilidad de alguien que sabe narrar.

Sin embargo, quedan algunas preguntas en el aire: ¿Reinarán nuevamente los simios el planeta Tierra? ¿Existe una conciencia de este nuevo fin del mundo? En *El planeta de los simios* de 1968, el astronauta Charlton Heston, grita “al final lo hicieron, malditos”. Su ira se debe al descubrimiento de la Estatua de la libertad semienterrada en una playa de la zona prohibida, el sitio a donde los simios no se animan a ir para no delatar su origen humano. Se podría discutir que el mundo no terminó, sino que evolucionó hacia otra especie. De todos modos en las secuelas todo se mezcla, hasta que en *Batalla por el planeta de los simios*, hombres y monos se amigan, hay paz y amor entre ambas especies.

Todo un hito en su momento, *El planeta de los simios* pasa en la actualidad por ser una seria reflexión sobre el comportamiento del hombre con otras especies animales, a las que no le ha importado enjaular o aniquilar (aquí son los simios los que se comportan igual que el ser humano). Ciencia-Ficción de calidad que remite a palabras que tienen mala fama como *remake*, debido al uso negativo que se ha hecho de ella, sin embargo, un *remake* bien entendido debe ser una interpretación de una historia original en la que se desarrolle o modifique un aspecto específico. Puede ser, por ejemplo, el desarrollo de una relación que sólo se sugiere, como hace Berkoff en su última obra de teatro *La vida secreta amorosa de Ofelia*, presentando una posible aventura entre Ofelia y Hamlet, o el cambio del punto de

vista, o la adaptación de toda la obra a una época distinta, algo de lo que se ha abusado también con Shakespeare: desde *Romeo y Julieta* a *Ricardo III*.

Finalmente, un solo motivo en todo el filme parece dar cuenta de ella al pasar, y hace justicia hasta cierto punto a las pretensiones desmesuradas y decepcionadas, que plantea un relato convencional poblado de pequeñas señales. En esa salvaje tormenta electromagnética inicial, especie de Aleph adventicio y reservorio inesperado y desordenado, a veces premonitorio de todas las imágenes que la tecnología humana ha hecho posibles, se esconden secretos que apenas podemos vislumbrar, pero algo en todo caso parece decididamente cierto: como viajeros del cine, quizás todavía (o ya) simiescos, el espacio que nos rodea en este principio de siglo se le parece mucho. Más allá de esto, sólo quedan meras certezas retrospectivas, plenamente hollywoodenses que se muerden la cola, pues ya no hay futuros posibles, sólo pasados que recordar.

El segundo filme a analizar en este apartado es *El reinado del fuego* (Rob Bowman, 2002). En el Londres actual, Quinn, un niño de doce años fue testigo de cómo su madre, técnico de construcción, despertaba involuntariamente a un dragón de su letargo de siglos. Veinte años más tarde pueden apreciarse las devastadoras consecuencias del paso de la bestia y de sus vástagos en el arrasamiento de la totalidad del planeta. Los dragones son seres extremadamente inteligentes, muy evolucionados y no tienen ninguna intención de compartir la Tierra con los humanos. Quinn (Christian Bale) se ha hecho mayor y ahora es jefe de una pequeña comunidad de sobrevivientes y su tarea es mantener a las bestias alejadas. En medio de este caos aparece Van Zan (Matthew McConaughey), un emprendedor americano que afirma saber cómo acabar con los dragones y salvar a la humanidad; y además con un método que Quinn jamás había visto utilizar antes.

Un número importante de primeras asociaciones aparece tras ver este filme, que su correspondiente afiche de publicidad explica elocuentemente. En breves palabras: un dragón amenazante sobrevuela ciudades desvastadas acosadas por un fuego abrasador. El dragón en cuestión se encuentra en perspectiva a una distancia en la cual podemos observarlo prácticamente de cuerpo entero. Su forma se asemeja muy poco casualmente a la de un objeto volador artificial, sin ir más lejos, su fisonomía se encuentra muy cercana a la de un aeroplano grande. Rápido y furioso, tras esparcir “muerte, fuego y cenizas” como explica el breve prólogo al tiempo presente desde donde se narrará el conflicto central, el dragón se aleja y continúa emitiendo fuego por su boca. Corre el año de 2008.

He aguardado esto durante años. Pero algún día dependerá de ustedes ... No quiero que tengan miedo, quiero que entiendan... El conocimiento es nuestra única arma... En el principio la ignorancia nos destruyó... Pero pronto el mundo vio millones. Nadie sabía como se multiplicaron tan rápidamente... Hormigearon como cigarras

quemando todo en su camino impulsados por un propósito: alimentarse... No podíamos creer que eran reales... Los primeros hombres los habían convertido en mitos. Pero la naturaleza había creado algo mucho más terrible... Demasiado tarde nuestros científicos descubrieron su verdadera identidad... Una especie que había convertido a los dinosaurios en polvo cuyas cenizas había causado la edad de hielo que en tiempos pasados habían abrasado a la Tierra, limpiándola de la vida después padeciendo hambre sin alimento... esperando a que la Tierra se repoblara, esperando empezar nuevamente su ciclo... Nuestras armas les dispararon, pero por cada uno que murió cien lo reemplazaron. Parecían invulnerables... Sólo podíamos seguir mirando mientras nuestros líderes usaron su mejor arsenal para destruirlos... Pero al final sólo los ayudamos... hasta que el mundo se quemó y los pocos que quedamos huimos de las ciudades y encontramos refugio donde pudimos... Deben entender nuestro pasado porque ustedes decidirán nuestro futuro. Ahora padecen hambre y son más peligrosos que nunca. Pero nosotros tenemos que seguir adelante. Tenemos que durar más que ellos... Sólo una especie saldrá viva de esto...<sup>176</sup>

De esta forma se rescata el mito del dragón, su gesto es inquietante, su condición de amenaza incontrolable propone nuevas pesadillas y horizontes de sangre: la reproducción de la especie multiplicará el terror y esa imagen que es una e ilustrativa puede acrecentarse potencialmente en poco tiempo. Y es que más allá del aspecto de aventura y de “filme de Armagedón” (según Robin Wood, una subcategoría del film de terror en el que una comunidad —como símbolo o no de un conjunto mayor de gente— se ve amenazada por un acontecimiento externo y cuya única salida se encuentra en la lucha mano a mano por la supervivencia) esta película plantea interrogantes algo más conflictivos que su mera característica de gesta épica y de aventuras.

Pocas películas se atreven a mencionar la posibilidad de la lucha entre especies. Quizá las dos primeras entregas de la saga Alien: *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) y *Alien, el regreso* (James Cameron, 1986), así como la lograda *Enemigo mío* (Wolfgang Petersen, 1986) (por dar algunos ejemplos progresistas dentro de esa entelequia llamada “cine fantástico”), sean de las pocas que lo han hecho con respeto y reflexionando abiertamente sobre el encuentro entre especies. Un ejemplo válido como *Depredador* (John McTiernan, 1987), podría empezar a ayudarnos a armar este mapa de intenciones que el cine *mainstream* concibe hoy en día, y por desplazamiento, a resolver algunas de las incógnitas que deja la estela de los dragones de *El reinado del fuego*, un filme más conflictivo por sus derivaciones que por sus planteamientos de supervivencia y humanismo.

En *Depredador* la historia de un enemigo invisible e indestructible que se esconde en la selva y acaba con un ejército experimentado, es una buena excusa para que John McTiernan haga su interpretación sobre Vietnam y sobre las derivaciones de una guerra. En el fondo, la película desglosa hasta el núcleo una batalla entre especies, entre concepciones de vida diametralmente opuestas. Pero ahí

---

<sup>176</sup> Narración de inicio de la película *El reinado de fuego*.

donde la saga *Alien* y *Enemigo mío* hacen gala de un conocimiento del género y del tema en el que incursionan, con modesta pero presente autoconciencia, McTiernan elige el mítico camino de la síntesis de cine bélico-ciencia ficción-western, preguntándose: ¿Quién es aquel que no conozco, al que nunca he visto y esta diezmándome? Esa pregunta clave en el cine de John McTiernan: hasta que el héroe no reconoce a su adversario y lo humaniza (es decir lo hace vulnerable y limitado), no puede superar la instancia del mito, por desplazamiento, una glorificación de imágenes quietas y bidimensionales del pasado, del hogar de las pesadillas y los sueños, que es la infancia más precoz. Sólo superando al mito puede saber contra qué pelea.

No quiere decir esto, sin embargo, que ese reconocimiento quite los componentes políticamente incorrectos del discurso, pero cuando menos, desnuda su estructura, vacía al imaginario del mito para saber qué es lo que piensa y cómo reconoce a su oponente.

Entonces, en un contexto mundial en el que la elaboración del discurso se polariza (o es polarizado, mejor dicho) y surgen las asociaciones incómodas (pero nunca de más), no es extraño que sea reflatada esta concepción de un otro como una especie diferente (claro, en esta película la diferencia entre especies es elemental para el avance de la narración y la identificación necesaria). Más todavía, si el peligro viene del aire (los dragones pueden matar por su capacidad de emitir fuego, como por su potencial de enviciar el aire y acabar con los medios vitales, comida y otros).

Mencionar la cercanía del aniversario de la tragedia de las Torres Gemelas resulta inevitable para echar una mirada a trasluz de este tipo de discursos. “Aquello que vuela por los aires puede dañarte”, “Cuida de tus alimentos antes de que escaseen” y “Una máscara de gas es un implemento perfecto para una salida nocturna”.<sup>177</sup> Todas estas podrían ser consignas aplicables a situaciones paranoicas tanto en el filme como en la realidad de ciertas urbes norteamericanas de hoy, en donde hasta quizás se rece aquello que los niños oraban cada día: “Al despertar dos ojos en el cielo, dormidos un ojo en el cielo, ¿qué hacer cuando los vemos? Correr y no mirar hacia atrás”.<sup>178</sup>

No casualmente, nunca aparece autocuestionamiento alguno, simplemente pueden variar los métodos: en el filme se diferencian entre una defensa-defensa a la europea (asunto muy británico) y una defensa-ataque (bien a la norteamericana con banderas y todo). Esa duplicidad de los métodos de resistencia y exterminio del enemigo puede reproducirse *ad infinitum* fuera de la cinta aplicándose a las políticas internacionales de las economías más poderosas de la Tierra

Este duelo mítico bien-mal, incorrectamente se desplaza a una pelea especie contra especie, que a su vez se desplaza a una pelea entre semejantes: humanos contra humanos. Extremismos tanto de un

---

<sup>177</sup> Algunas de las recomendaciones que se dieron a la población estadounidense poco después del 11 de Septiembre.

<sup>178</sup> Diálogo de la película *El reinado del fuego*.

lado como del otro no corresponde que sean juzgados más que en la similitud que los une: en su necesidad ninguno de los dos logra ahondar en las raíces del conflicto ni cuestionarse las relaciones con el otro, que es enemigo y que parecido o diferente, también habita la misma Tierra.

Éste es el privilegio de los fenómenos extremos y de la catástrofe en general, ya que todos estos procesos vitales dependen a todas luces de la catástrofe. El orden secreto de las catástrofes es la inseparabilidad de todos estos procesos contemporáneos y por otra parte, la afinidad de estos fenómenos excéntricos con la trivialidad del conjunto del sistema. Todos los fenómenos extremos son coherentes entre sí y si lo son es porque son coherentes con el conjunto del sistema.<sup>179</sup>

Resulta simpático, por otra parte, el involuntario *gag* de calificar a los “héroes” de la resistencia como “gente común”. Sus cuerpos trabajados, estilizados, estetizados por una iluminación precisa que resalta la virilidad del cuerpo masculino y las señas de identificación de la masculinidad (“te dejo a cargo del castillo” dirá el protagonista a un joven aprendiz) en medio de una ausencia prácticamente total de mujeres, resaltan bastante entre los cuerpos hambrientos y sedentarios de una sociedad postapocalíptica que apenas trata de sobrevivir. La suciedad reinante en el castillo-fortaleza que guarda a los héroes es más un mérito del diseño de arte que un detalle de verosimilitud. Con sus mujeres bellas (una sola heroína para los reclamos feministas), sus hombres de cuerpos trabajados y fornidos y de bellos rostros, la inverosimilitud en la puesta y en la ambientación, el mayor triunfo de este filme radica en la identificación inmediata y en su fortísima estructura mítica, proyectable a la actualidad.

Asimismo algunos comentarios sobre la milicia norteamericana pueden despertar sonrisas. Hace unos años, otros “hombres comunes” acababan con la escoria del imperio del terror pero su apariencia común desaparecía al advertir su indumentaria nazi, su armamento inacabable y su pseudofilosofía de bolsillo, el fraseo de autoayuda.

Se ha dicho ya que una ficción construye lo nuevo con los restos del presente, por lo que se constituye en un contrarrelato de la realidad, el relato de lo posible y que la realidad se expresa en sus intersticios. La película inicia su andadura en el Londres de nuestros días. Quinn, un niño de 12 años, anda curioseando por la obra donde trabaja su madre y, accidentalmente, despierta a un dragón centenario, que se lanza a destruir todo lo que encuentra a su paso.

Veinte años después, la mayor parte del mundo sufre las consecuencias del devastador dragón que cuenta con la ayuda de su descendencia. Quinn junto a Creedy, su confidente y amigo se hace cargo de una pequeña comunidad que vive en un castillo y que a duras penas consigue mantenerse viva. Los

---

<sup>179</sup> Baudrillard, Jean, *Op. cit.*, pág. 15.

dragones suelen atacarlos a menudo y el número de supervivientes es cada vez menor. Creedy, reconoce: “Cada vez que ves aparecer un dragón sabes que puedes morir en tan sólo un par de segundos”.<sup>180</sup>

La estrategia de Quinn es sobrevivir a los dragones: si los humanos consiguen mantenerse con vida, las bestias acabarán muriendo y la vida resurgirá con las futuras generaciones, pues los dragones son insaciables, han destruido la totalidad del planeta y ya no les queda mucho para comer. Así que los humanos están en constante peligro, pues cada uno de ellos representa unos kilos de carne para las bestias. Por esa razón, no se arriesgan a salir al exterior a menos que sea absolutamente necesario. Y si lo hacen, no pierden de vista el cielo ni un segundo.

Denton Van Zan es un emprendedor americano que está convencido de haber encontrado la forma de acabar con estas feroces bestias. Quinn no tiene demasiada fe en él, hasta que Van Zan y su grupo de “arcángeles”, paracaidistas que se lanzan con redes para atrapar dragones a través de coordenadas, demuestran sus habilidades. Van Zan llega al castillo de Quinn para reclutar voluntarios. Tiene un plan: hay que ir a Londres a matar al primer dragón, del que nacieron todos los demás y no es que los dragones sean malvados, son más bien maquiavélicos. Hacen todo lo que sea necesario para sobrevivir y no les importa acabar con toda la humanidad. Quinn opina que ir a Londres es un suicidio y se niega a poner en peligro las vidas de las personas que están a su cargo. Sin embargo, al final se ve obligado a enfrentarse a sus demonios y tomar una determinación.

La historia muestra a una sociedad futura viviendo entre las ruinas de Inglaterra, luego de que el resurgimiento de los dragones acabó con la sociedad tal como la conocemos, es el fin del mundo tan anunciada, sólo que el Apocalipsis es distinto y encarna en dragones, animales reales, cuya existencia permaneció oculta durante millones de años, hasta que súbitamente comenzaron a reproducirse a tal grado que la humanidad se ve reducida a pequeñas comunidades que apenas sobreviven, protegiéndose como pueden de los ataques, tal y como se contaba en la mitología y que se menciona en algunas profecías.

En el Apocalipsis se le aparece al vidente como un animal que sube del mar; y ciertamente que no como un animal conocido por experiencia, sino como un monstruo [...] La interpretación teológica del Apocalipsis está perfectamente de acuerdo en entender sus afirmaciones como una representación plástica de la apostasía del hombre, que arroja de sí la natural semejanza divina, como la caracterización desenmascarada del imperio astuto y grosero que todo lo devora, del poder mundial dominado por instintos bestiales y que aparece también en formas bestiales. El Apocalipsis habla también de un segundo animal, subordinado al primero como la

---

<sup>180</sup> Diálogo de la película *El reinado del fuego*.

propaganda al ejercicio del poder. De ese segundo animal, se dice que es semejante a un cordero, pero que habla como un dragón...<sup>181</sup>

De esta forma, una vez más el temido “fin del mundo” es tema de un argumento cinematográfico sólo que de una manera que nunca antes había sido mostrado. El origen del armagedón viene de la mano de la resurrección de las criaturas mitológicas más famosas y peor explotadas por el cine: los dragones, los cuales cobran un papel absolutamente central, mostrados en su más pavoroso esplendor. Frente a la desesperación, los líderes de las grandes potencias deciden lanzar sus arsenales nucleares cometiendo su último gran error; los colosales monstruos se alimentan de las cenizas radioactivas lo que acelera su dominio del mundo. El argumento intenta ser todo lo más creíble posible sobre el tema, dejando a un lado las cualidades mágicas explicadas en los cuentos sobre dragones alados dándole un rigor científico que anula al mito.

Asimismo *El reinado del fuego* es un filme que combina de manera casi perfecta los elementos del cine fantástico con la aventura clásica y pura, de visionado ineludible para los amantes de ambos géneros o para aquellos que simplemente quieran disfrutar algo distinto y que pocas veces se mezcla con tan buen sentido del equilibrio.

También hay que decir que la imaginería visual que ofrece *El reinado del fuego* es digna de comparación con el trabajo de Spielberg. Cada enfrentamiento con los dragones sorprende por su originalidad. El mejor se lleva a cabo en las alturas, con paracaidistas en caída libre atravesando las nubes para embolsar a un dragón con una red, guiándose sólo por coordenadas provistas por sensores especiales. Bowman maneja la puesta en escena con el pulso de un artesano, combinando el suspenso con la acción en las dosis apropiadas. Muestra a los dragones lo suficiente como para que el equipo técnico se luzca, pero los mantiene en la neblina el tiempo necesario como para crear un *clima* aterrador.

Como plus, *El reinado del fuego* permite otras lecturas. Por ejemplo, la de la herencia cultural. Existen muchas películas apocalípticas, pero ninguna se ha planteado qué resabios culturales sobrevivirían a la catástrofe. Aquí, los chicos de la comunidad presencian atentamente una puesta teatral sobre la saga *Star Wars* que incluye combates cuerpo a cuerpo con sables láser. “I am your father” es la frase que deja boquiabiertos a los infantes que rodean al protagonista. Esto no es todo; tras haber sobrevivido al fuego de un dragón, se celebra una fiesta ¿Y qué suena? Jimi Hendrix, cantando “Let me stand next to your fire”.

Son contadas las ocasiones en que Hollywood permite un producto que combina un contenido a contrapelo de las ideas imperantes con una puesta en escena que no relega la narración en pos de los efectos especiales. *El reinado del fuego* logra esto con una narración adecuada al género. Asimismo

---

<sup>181</sup> Pieper, Josef, *Op. cit.*, pág. 134.

destaca que a pesar de la distancia existen grupos de humanos que funcionan como resistencia ante las bestias y la creación de un mundo post-apocalíptico es totalmente creíble. A pesar de ser un concepto tan trillado, el director Rob Bowman ha logrado una sociedad funcional que trata de salir adelante del mejor modo posible ante la continua amenaza de los dragones, extremadamente desagradables, orgánicos y monstruosos, los cuales tienen un aspecto malvado y terrible.

...los monstruos, en cualquier descripción desde la antigüedad hasta nuestros días, son siempre excedentes o excesivos, en grandeza o en pequeñez: gigantes, centauros, cíclopes; enanos, gnomos, pigmeos; con demasiadas partes ausentes: gasterópodos, sciópodos, blénidos. La perfección natural es una medida media y lo que sobrepasa los límites es imperfecto y monstruoso...<sup>182</sup>

Hay que señalar además que el entorno y las bestias se compenetran, pues dan la impresión de formar parte del mismo mundo, por lo que se desplazan por Tierra como los leopardos; emiten el sonido de las cobras cuando están a punto de atacar; su cuerpo es compacto, ágil, con unas enormes alas desplegadas que le permiten desplazarse sin problemas por el aire y miles de escamas cubren su cuerpo. Asimismo tienen unas glándulas que emiten dos compuestos químicos opuestos por lo que producen fuego, y son retratados al mismo tiempo como una catástrofe natural y como monstruos malignos.

...requiere conceder presencia a un personaje siniestro. En el Apocalipsis tiene varios nombres. El más indicado para lo que ahora intento es dragón [...] El capítulo doce lo presenta entre los elementos integrantes de la gran señal que ocurre en el cielo, donde una mujer coronada del sol está a punto de dar a luz al Mesías. El dragón acecha para devorar al niño en cuanto nazca [...] Cuando está en acecho ante la mujer, presume de haber arrastrado con la cola, la tercera parte de los astros del cielo...<sup>183</sup>

El filme contiene —aunque en contadas ocasiones— batallas épicas entre dragones y humanos, y escenas de destrucción a gran escala en las que se muestra la caída de la sociedad humana por el casi incomprensible ataque de estas míticas bestias. En algún momento incluso se muestra un collage conformado por fotografías viejas, periódicos y revistas que muestran la catástrofe con encabezados como: Vi el primero, Dragon Sight, Young Survives, Inferno, Dozens Perish in Kenya, What Caused it?, New Species?, New Fossiles?

Los personajes están bien interpretados. Matthew McConaughey está perfecto en su papel de rudo soldado. Van Zan aparece con la cabeza rapada, cubierto de tatuajes y con un cuerpo muy musculoso, pues si quiere exterminar a los dragones, él mismo tiene que ser algo parecido a una bestia.

---

<sup>182</sup> Calabrese, Omar, *Op. cit.*, pág. 107.

<sup>183</sup> Bandera, Jorge, *El fin*, Edit. Paidós, España, 1998, pág. 166.

Por su parte, Christian Bale es Quinn, compasivo líder y jefe del castillo. Cuando era un niño, despertó al dragón de su letargo y por eso sabe que los dragones quieren dominar la Tierra y que no se puede jugar con ellos; es alguien dotado de una gran frialdad y con una personalidad fuerte, pues es uno de los pocos supervivientes que quedan de los 6.000 millones de personas que poblaban el mundo, así que tiene que ser especial. No podemos olvidar que tiene que manejar personalidades extremas en situaciones extremas. Quinn además carga con la responsabilidad de la comunidad y se siente culpable porque fue su curiosidad y su afán de aventuras lo que provocó la muerte de su madre, por no mencionar la de casi toda la humanidad. Por eso, se convierte en una especie de líder a su pesar.

La interacción de ambos es perfecta; tienen enfoques muy distintos sobre la situación, y ambos están en lo cierto, a su modo, Quinn y Van Zan no son tan diferentes. En la película son rivales pero, no tanto porque no estén de acuerdo en lo que quieren —sobrevivir y exterminar a los dragones— sino porque no se ponen de acuerdo en cómo hacerlo.

Finalmente hay que mencionar a Izabella Scorupco, quien interpreta a Alex Jensen, el elemento femenino de la película. Alex es la piloto y como nunca sale del helicóptero tiene una esperanza de vida muy superior a la del resto del grupo. Además, es la que autoriza la salida de los demás, así que podríamos decir que es la que sella sus certificados de defunción. Está muy unida al resto de los chicos del grupo y, sin embargo, tiene que pedirles que salgan, que se sacrifiquen. Su esperanza de vida una vez que saltan es de unos 17 segundos; sabe que es la última vez que los verá, pero no puede dejarse llevar por sus sentimientos, sabe que es la guerra y hay que seguir, continuar, dar un paso más. Esto enriquece la trama, que podría fácilmente haber sido en exceso simple, apoyándose sólo en los dragones.

Y desde luego hay que hacer mención de los efectos especiales creados por la compañía Secret Labs (antes Dream Quest Images), responsables de los increíbles efectos (entre muchas otras cintas), los cuales consiguieron inusitado realismo, no sólo con los espectaculares animales, sino con elementos físicos como nubes, humo y particularmente fuego. El fuego digital de esta película es notorio por sí mismo. Además del equipo de efectos visuales que ha creado a los dragones, otros profesionales ayudaron a imprimir realismo a ese mundo destruido por las bestias, entre ellos, el equipo de diseño de producción, dirigido por Wolf Kroeger; el equipo de efectos especiales, dirigido por Dave Gauthier; y el equipo de especialistas de Nick Gillard.

Apoyado por la música atmosférica que condensa con atino las excelencias visuales del filme, la banda sonora de Edward Shearmur aporta unas apropiadas tonalidades bélicas a la acción, tal y como se puede comprobar con la llegada de los americanos, momento en el que la música alcanza una gran calidad. Así, aunque en la cinta hay escasos momentos para la fiesta, se aprecian agradables y delicados

cortes para los pasajes intimistas de la historia, aunque sin duda su notoriedad es inferior si la comparamos con lo vibrante del resto del relato.

...las profecías son prácticamente unánimes a la hora de considerar el fuego como instrumento privilegiado de la cólera de Dios. *Mi furia se ha encendido como una llama impetuosa penetrará hasta el fondo de los infiernos, abrasará la Tierra y todo lo que produce.* El Diluvio causó la primera destrucción del mundo, las llamas llevarán a cabo la segunda. Ésta es una constante en las tradiciones y las civilizaciones más alejadas, desde los pueblos altaicos hasta los indios aztecas o amazónicos, desde los textos mazdeístas hasta el Apocalipsis de San Juan en el que vemos como el séptimo ángel *tomó el badil y lo llenó con brasas del altar y las arrojó sobre la Tierra.* Claude Lévi-Strauss cita una leyenda de los indios gé según la cual la luna roba una diadema de fuego al sol. *La diadema le quemó las manos y la luna la dejó caer, toda la sabana se incendió y los animales fueron consumidos.* El poeta latino Lucano también expresó este temor: *El fuego destruirá el mundo, nada escapará a la furia de las llamas el día en que el cielo y la Tierra se confundirán en un único brasero [...]* numerosas profecías anuncian la destrucción de las grandes capitales por el fuego y la guerra [...] El fuego incandescente podría referirse también a la bomba de neutrones que libera su energía mediante rayos capaces de atravesar las murallas y el metal con la facilidad con que una flecha atraviesa un solomillo.<sup>184</sup>

De esta forma se puede afirmar que en el 2002 parece que todo está establecido y que la humanidad sigue creciendo y haciendo historia, dejando atrás los mitos y las creencias absurdas, hasta que se despierta a un dragón que desatará un infierno en la Tierra. Aunque la historia es totalmente fantásica, el director le imprime un realismo espectacular que convence hasta al más escéptico. La lucha por sobrevivir y por acabar con los dragones que pretenden apoderarse del planeta, eliminando a los seres humanos, cada vez se torna más difícil, pero la inteligencia y las ganas de vivir de un grupo de gente, podría ser la única esperanza para terminar con el reinado del fuego y para lograr muchas cosas más.

...la esperanza ha de entenderse como virtud, como un elemento de la rectitud humana, como una virtud teológica [...] La esperanza como actitud humana, la que siempre y de por sí y en todos los casos es recta, sana y verdadera, sólo se da como esperanza en una salvación que no se puede fundamentar en nada humano [...] La esperanza en un futuro más allá de la tumba se ha transformado en la esperanza en el futuro en esta vida entre el presente y la muerte...<sup>185</sup>

Los humanos que sobreviven a los ataques se organizan e intentan que la especie humana perdure. *El reinado del fuego* propone pues, una tesis acerca del comienzo del comportamiento cultural

---

<sup>184</sup> Rabanne, Paco, *Op. cit.*, pág. 74,

<sup>185</sup> Pieper, Josef, *Op. cit.*, pág. 147.

ubicándonos en el 2008 cuando la humanidad ha sido víctima del ataque de los dragones que desplazaron a los dinosaurios y originaron las eras geológicas de la Tierra, por ellos, las ciudades fueron arrasadas y los que sobrevivieron se organizaron en comunidades, de las que se desprenden los rasgos culturales que llevaron a los antropólogos a la vieja cuestión del umbral o punto crítico, una situación límite que demarcará lo humano de lo no humano. Entre los rasgos culturales se destacan: el comportamiento relacionado con el uso, la confección de artefactos, la capacidad reflexiva, el tipo de estructura social de grupo y el líder que se manifiesta como hombre pensante, en postura erguida, fabricante de artefactos, cazador, comunicador y organizador de una resistencia humana en un planeta usurpado por otra especie.

A la hora del umbral, cuando la comunidad no puede transigir más la muerte, se ponen en juego las diferencias entre los humanos y los dragones. Las desventajas de la postura bípeda están relacionadas con la pérdida de agilidad y la limitación de la velocidad; sin embargo, el aumento del radio visual, la liberación de las extremidades superiores de la función motriz y las manos que asumen funciones de manipulación y acarreo constituyen las ventajas de esta característica humana. En secuencias donde la animación digital y las maquetas permiten la contienda, el relato da cuenta de aptitudes de la locomoción bípeda así como de los razonamientos del hombre pensante, que le permite elaborar la teoría vital (si matan al único macho que fertiliza a las hembras perecerá la especie) para salvar a la humanidad. Después de la lidia, el encuadre acompañará el color esperanza de los protagonistas con tonos fulgurantes (antes luctuosos) para instalar la promesa del hombre comunicador. El hombre cazador junto a la mujer recolectora levantan una antena de radio y la historia se funde como génesis de la evolución.

Llegamos finalmente a dos cintas paradigmáticas de la temática apocalíptica en cuanto al fin del tiempo y sobre todo al del espacio: *El cubo* (Vincenzo Natali, 1997) y su secuela *Hipercubo. El cubo 2* (Andrzej Sekula, 2002). Ambos filmes postmodernos son pesadillas que se hacen tremendamente reales a los ojos del espectador gracias a su aparente sencillez: un solo escenario cúbico de cuatro metros y veinte centímetros de lado y una serie de personajes que van coincidiendo en un habitáculo cúbico procedentes de otros cubos idénticos, aunque con distinto color. Todos han sido encerrados allí contra su voluntad, pero ninguno recuerda cómo ni acierta a sospechar por qué. Están ante su inminente y personal fin del mundo.

El conocimiento científico hasta tiempos muy recientes depende, sin embargo, del conocimiento narrativo para poder legitimarse. El juego mismo del conocimiento científico necesitaba de legitimación a través de una narrativa. La diferencia específica de la ciencia de la Modernidad.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Lash, Scott, *Op. cit.*, pág. 366.

Así aparece en el horizonte filmico *El cubo*, la cual propone una situación disparatada y angustiosa que se inicia con el despertar de Julian Richins (Alderson), dentro de un cubo que en sus seis caras sostiene un sistema de compuertas que conectan con cubos similares. El hombre, en busca de la salida, atraviesa hacia uno de ellos y resulta literalmente rebanado como una legumbre en una imagen siniestra y visualmente magnífica que impactará de manera perdurable al espectador. Poco a poco, los personajes van despertando hasta unirse en uno de los cubos, dónde intentarán entender la absurda situación que les aqueja. Los presos van conociéndose unos a otros y entrando en relación con sus semejantes, en una situación que recuerda un poco al *Ángel Exterminador* (1962) de Luis Buñuel.

Así, nos enteramos de los oficios y máscaras de la gente ahí reunida. Un policía negro (Maurice Dean-Wint) accederá al liderazgo de un grupo heterogéneo compuesto por una doctora solterona, liberal y un poco paranoica de apellido Holloway (Nicky Guadagni), un ladrón especialista en escapes de prisión de apellido Rennes (Wayne Robson), conocido como *El pájaro de Alcatraz* y fugado de más de seis lugares inexpugnables (quien dice a sus compañeros la memorable frase: “Tienen que salvarse de ustedes mismos, sólo ver hacia adelante y un solo paso”). El grupo se completa con una joven y brillante estudiante de bachillerato asustada de despertar dentro de un sueño de angustia (Nicole de Boer) y un oficinista con el nombre Worth (David Hewlet) que tratará de permanecer en la gris cubierta de su trabajo burocrático, encubriendo el secreto de haber participado en el diseño exterior del cubo y saber que el feroz experimento se ha llevado a cabo desde hace meses.

En su paso por diversos cubos y tratando de reconocer si hay o no trampas pierden casi enseguida al escapista en un horrible acontecimiento, que los confronta con el hecho de que la teoría de la evolución de las especies darwiniana no se aplica linealmente en este caso. Más tarde van encontrando que quizás su presencia no sea tan azarosa y que cada uno de ellos tiene una habilidad que los califica como eventuales descubridores del enigma que les ayudará a encontrar la salida. Así, la estudiante Leaven posee habilidades matemáticas y una capacidad de razonamiento penetrante que le lleva a deducir el orden de las habitaciones con base en los números que se encuentran en los pasajes de comunicación y que hablan en un gesto graciosamente pitagórico de las capacidades ofensivas de los cuartos. Es ella misma, quien llega a la conclusión de que habitaciones con números pares son asiento de trampas mortales y que estos mismos números actúan como coordenadas cartesianas dando la ubicación de cada cubo dentro de la estructura total, así como la distancia de cada cuarto respecto de la salida.

*El cubo* de Natali es en realidad una compleja superestructura carcelaria y laberíntica que ofrece a aquellos que quieren encontrar una salida trampas letales. Los sujetos que se encuentran en él no saben porqué están allí y tampoco cómo han llegado. No se trata de criminales comunes sino de simples

personas que de buenas a primeras se despiertan en un espacio hasta entonces desconocido llevando uniformes que los identifican. Los personajes que se presentan a lo largo de la película irán convergiendo hasta conformar un grupo de características heterogéneas. En algunos casos manifestarán habilidades particulares en forma inmediata, en otros se pondrán en marcha en momentos inesperados. Todos aportarán parte de la respuesta al enigma que los martiriza.

...la evolución de nuestro mundo contemporáneo parece confirmar todos estos temores: al convertirse en instrumento de una fría tecnocracia, la inteligencia humana tiene una enorme responsabilidad en la situación de crisis que estamos viviendo.<sup>187</sup>

De la misma manera, reunir a un grupo de seres en un ámbito que los condicione en forma extrema supone asumir riesgos en relación a los dispositivos que se elegirán para la construcción de la historia dado que en ella se expondrán los distintos matices que constituyen la conducta humana. En relación a este punto, *El cubo* podría emparentarse con algunos aspectos de la novela de William Golding *El señor de las moscas* en donde un grupo de adolescentes tiene que aprender a sobrevivir en una isla desierta. Tanto en esta obra como en la película los lazos de solidaridad, la lucha por el poder y los impulsos primarios son factores que en su desarrollo entrarán en conflicto. Su progresión estará en permanente interacción con los peligros y dificultades que ofrezca el lugar que los contiene.

La propuesta por demás interesante luego de transcurridos los primeros minutos deja transmitir el clima de ansiedad opresiva que acorrala a los circunstanciales habitantes del cubo. La narración comienza a generar una tensión creciente que desemboca en un clímax final, cae en una rutinaria sucesión de acertijos que sostienen el interés del espectador, soslayando un elemento de vital importancia dramática como son los puntos de vista de los protagonistas acerca de la naturaleza y los fines de la estructura.

De aquí que los personajes responden a estereotipos que emiten cada uno frases en apariencia inteligentes, pero que en realidad son elementales. Esto hace que todo intento de representación simbólica quede reducido. Sin embargo, los planos son funcionales al hermetismo claustrofóbico que la define. Aquí es importante destacar que se trata de una realización que contó con escasos recursos económicos; detalle importante que nos recuerda que es posible imaginar un cine de ciencia ficción que prescindiera de la parafernalia tecnológica-publicitaria proveniente de Hollywood.

Asimismo, la situación remite un poco a la borgeana biblioteca de Babilonia y a todas esas construcciones infinitas y fatales que la mente humana creó a través de los siglos. Lo asombroso es que *El cubo* no se limitó a imaginar sino a poner en escena imponiendo la sensación de claustrofobia

---

<sup>187</sup> Rabanne, Paco, *Op. cit.* pág. 118.

necesaria para que el engranaje de la historia se ponga en marcha. Los cubos son todos iguales en tamaño, no así en color, y sus paredes, traslúcidas, dejan pasar rayos de distintos colores. Muchos de los compartimentos esconden trampas mortales que significan el fin de la existencia.

...El fin de todas las cosas es la meta tanto como el propósito de todas las cosas. El fin de la vida es la meta y el propósito de la vida, el fin de la especie humana es la meta y el propósito de esta especie, el fin del mundo es la meta y el propósito del mundo. En el fin, aquello que ha alcanzado su fin deja de existir. El fin no es nada, el movimiento es todo. Alcanzar la perfección es la muerte. Aquello que no se mueve o cambia está muerto. Si todo alcanza su fin, todo muere.<sup>188</sup>

El cuestionamiento ante *El cubo* es Quién ha construido todo y les ha metido allí? Empero el problema no es tan simple, como en el ingenioso rompecabezas que el diseñador húngaro Ernő Rubik inventó en 1974 (juguete hecho para probar la imaginación tridimensional de sus estudiantes), los colores tienen su importancia. Otra complicación más, el movimiento de los cubos es continuo, como agitado por las manos de un caprichoso Zeus que puede jugar con la vida de sus criaturas a placer sin que ninguna ley se le imponga. Los atribulados protagonistas, cual ratas en una caja de Skinner, sufren hasta lo indecible en su extraño viaje a través del dispositivo. En un momento dado, se les une el autista Kazan (Andrew Miller) que rompe con la armonía y también con la teoría de que hay una necesidad congruente a la presencia de esos sujetos dentro de esa alucinación.

El encuentro con este último habitante del laberinto, enfrenta a los demás con una serie de difíciles problemas éticos, pues su conducta inestable pone en peligro a los demás, que llegan a considerar dejarle en el camino. Su lugar como ser humano ha de ser reivindicado frente a las ideas eugenésicas del policía (Quentin) quien se va revelando como un atormentado perverso sexual y golpador de mujeres. Holloway ha de convencer a los otros de la pertinencia de su derecho a existir y de que abandonarlo les colocaría en una situación tan éticamente cuestionable como la del (los) constructores del cubo. La figura de Kazan introduce también el desconcierto a la inteligencia de la situación. Su simple existir —en un tan atrevido como sorprendente, planteo del guionista y director—, critica el concepto de causalidad en una argumentación profunda que parecería salida de la pluma de David Hume, quien a pesar de sus continuas depresiones, afirmó con agudeza, que el habitus sintético es una mera proyección de la mente del hombre.

Los conflictos humanos se multiplican en ese encierro y llevan a los protagonistas a relacionarse más allá de la tarea de salir del laberinto que, como un McGuffin colosal, les impone una dinámica digna del teatro del absurdo. Sus sueños, obsesiones, manías y locuras se van revelando de manera

---

<sup>188</sup> Racionero, Luis, *Op. cit.*, pág. 97.

descarnada al punto de enfrentarlos y crear conflictos entre ellos. El oficinista Worth se descubre como quien más sabe sobre el dispositivo, pues se trata de un proyecto en el que diferentes especialistas han participado sin saber el propósito final o la procedencia del mando que les ha unido, quizá una dependencia del gobierno, una compañía anónima o un simple maniático como los que viven en las películas de James Bond, aunque eso en un pedazo de espacio no importa. Tampoco incumbe a los diseñadores el por qué o para qué del producto final, ya que está ahí y por tanto debe usarse sin interesar si tiene o no alguna función social o científica.

Planeta leibniziano: todas las partes en todas las partes. Una información exhaustiva planetariza y satura el conjunto de sistemas. Una red vegetalizada de ramificaciones cuasinfinitas, cablea los rincones. Un insistente flujo de presencias ausentes compacta los recovecos del laberinto. Un mapa hiperreal recubre en su totalidad un planeta simulado. Ruidosas oleadas macizan los espacios huecos.<sup>189</sup>

En el proceso de autoconocimiento de los personajes, nos enteramos también de que Worth —paradójicamente su nombre lo adjetiviza: valioso— no es más que un hombre gris dedicado a trabajar, ver pornografía y masturbarse. Parece de pronto ante el espectador el peor de todos los condenados y el único que en justicia debiera sufrir el diabólico Gulag. Más, poco sabemos de la naturaleza humana ante las circunstancias del destino, que puede transformar a los héroes en villanos y a los corderos en verdugos. En una escena particularmente dramática, el policía suelta al vacío a Holloway, cobrándose la humillación de enfrentar su perversidad ante el grupo y eliminando —en un pasaje de acto mortal— su actitud intelectual, feminista y crítica a la intimidación que ha tratado de imponer el policía con base en su oficio y su simple fuerza.

Las escenas siguientes nos muestran a un Quentin violento y delirante que secuestra a la joven estudiante con intenciones aviesas que se ven interrumpidas oportunamente por la llegada de los compañeros supervivientes. Su liderazgo se ha convertido en una dictadura que se impone por la superioridad física del salvaje. Los perturbados inquilinos siguen adelante hasta que Worth encuentra la manera de deshacerse de Quentin quedando en condiciones de héroe.

La salida está ahí adelante para aquel que pueda subsistir a la perversidad del hombre, lobo del hombre. Para el sujeto que sobreviva al capricho del azar o ¿por qué no?: la lógica que este dispositivo —entresacado del capítulo no escrito, pero no imposible de imaginar del libro del filósofo Michael Foucault: *Vigilar y castigar*—, así disponga. Como un detalle que complica pero sublima la película, queda por fortuna abierta al espectador la inteligencia y razón de la naturaleza del aparato y su mecánica. Así cada cual, con la explicación final de esa pesadilla, que como tantos otros dispositivos a

los que nos vemos sometidos en la vida cotidiana habitan nuestro mundo ejerciendo presiones sutiles y energicas sobre aquello que llamamos voluntad. ¿Puede verse la película como una metáfora del diseño de la sociedad que nos ha tocado vivir? La respuesta está en el espectador.

Asimismo *El cubo* es una angustiante y decorosa sorpresa en el panorama del cine de ciencia-ficción contemporáneo, pues cuando ya se pensaba agotado el género y se creía que los efectos especiales se habían convertido en los principales protagonistas de la pantalla, llega al espectador un profundo drama psicológico con una serie de cuestionamientos sociales surgidos desde la perspectiva filosófica postmoderna, con vertientes como el fin del mundo, el fin del tiempo y el fin del espacio.

También se puede afirmar que *El cubo* es un filme alegórico. Podría pensarse que el desarrollo de este género (en rigor, cabe la pregunta sobre si verdaderamente se trata de un género cinematográfico) resulta menos complejo que el de géneros más convencionales en razón de la vaguedad intrínseca y la escasa necesidad de consistencia narrativa, propios de la alegoría. Así, en *El cubo*, Natali nos propone una sociedad cuyo motor es el poder, donde obviamente se impone el más fuerte y donde el tiempo pesa y se manifiesta en la falta de elementos vitales para la subsistencia (comida, agua). Así, en la historia del hombre (y del cine) queda rápidamente al descubierto que el capital alegórico que invierte Natali en este filme es escaso, es decir, a fuerza de estereotipos se hacen fácilmente reconocibles las aristas reales de la tragedia que esconde la simbología del filme.

El director ha dicho con relación a *El cubo*: “Desde el comienzo, aún en los pasos conceptuales, *Cube* a pesar de su aparente simpleza estaba enmarcada en una verdadera complejidad”.<sup>190</sup> Justamente esa complejidad —la de la sociedad, si seguimos la alegoría— es la que el filme construye. También hay que reconocer que las actuaciones —todas en registro dramático— son de tal intensidad que sostienen la película hasta el final. Si hablamos del cine de ciencia ficción actual, es casi imposible no mencionar la repercusión que supuso en 1997 la película.

¿Pero qué tiene *El cubo* que la hace tan atractiva? La película es como un teorema matemático, interesante y atrayente, pero a la vez misterioso y en ocasiones problemático. El filme comienza y termina de forma misteriosa dejando al espectador que razone, saque sus propias conclusiones y sobre todo que intente descubrir los motivos de la creación del cubo, el cual está formado por habitáculos con series de números que tienen una relación lógica que tratan de resolver sus ocupantes y en donde la ciencia juega un papel muy importante, en especial las matemáticas, conformando la trama de una forma exacta y sin rodeos.

---

<sup>189</sup> Brea, José Luis, *Op. cit.*, pág. 151.

<sup>190</sup> Kleiman, George, “The cube: Natali”, *The Herald*, 6 de marzo 1997.

*El cubo* se puede definir también como un experimento sociológico en el que personas de determinada índole social son expuestas a situaciones límites. En definitiva, el filme supuso y supone (no ha perdido esa frescura y originalidad) una película dentro del panorama del cine de ciencia ficción. Baste decir que el tema de ciencia ficción no funciona en el sentido convencional de “espacio” o “alienígenas”. El ángulo de ciencia ficción no resulta indispensable para la trama. Se trata, sencillamente, de una decisión estilística y visual para examinar verdades humanas y complejidades psicológicas.

Por otra parte, esta producción canadiense hace magnífico uso de su limitado presupuesto al escoger una plástica a primera vista simple, pero profunda en sus connotaciones, y pertenece al selecto grupo de películas que hacen uso de los efectos especiales no como adorno sino como auténticas herramientas estimuladoras de la narrativa, que serían imposibles (o al menos incosteables) de realizar en el mundo real. La película fue rodada totalmente en un depósito de una sección industrial de Toronto. Stefanovic diseñó un *set* modular, con una pared movable para facilitar el rodaje y marcos móviles conteniendo gel coloreado para darle color al espacio y para que éste pueda ir cambiando en cosa de minutos, sin cambiar las luces.

También hay que destacar la ausencia de narrativa, el sofisticado aburrimiento que tiene su ascendente literario en los adjetivos de kafkiana y beckettiana, pues la idea de que varias personas despiertan dentro de una enorme estructura de metal formada por innumerables habitaciones y que no recuerdan cómo han llegado allí ni conocen el motivo de su encierro, lleva a cuajar en sus mentes todo tipo de suposiciones, a cual más estrambótica: ¿Está detrás el gobierno?, ¿Es un programa militar?, ¿Se han convertido en el morboso entretenimiento de un magnate sin escrúpulos? Sea como fuera han de escapar y sólo aunando esfuerzos podrán sortear las trampas dispuestas en determinadas habitaciones.

Sin embargo, la ópera prima del canadiense Vincenzo Natali toma enseguida una vertiente psicológica, y las relaciones entre los personajes reciben más atención que la manera en que el guionista los va quitando de en medio. El espectador asiste a todo un repertorio de sentimientos extremos, ya que la buena disposición inicial de los capturados se va deteriorando hasta reventar y acaban siendo más peligrosos los unos para los otros que el propio cubo en una pesadilla. Todo lo que acontece en la película es un engaño, una trampa en la que no sólo están inmersos los prisioneros, sino que el propio espectador participa en ella. Natali utiliza varios arquetipos para la idiosincrasia de sus personajes con el fin de llevar adelante el argumento: los prisioneros deben escapar, no importa quién ha construido el laberinto o por qué existe, lo único sustancial de la película no es la premisa, sino esos personajes y el guión, que está estructurado precisamente como un cubo: hay seis salidas, seis opciones, seis personajes; cuando una opción es desentrañada y demostrada inútil, un personaje muere.

Apuntemos una curiosidad, a finales de los sesenta, Jim Henson dirigió el telefilme *The Cube* para la serie NBC Experiment in Television. El argumento no era otro que el de un hombre encerrado en un cubo del cual no podía escapar. También cabría apuntar un episodio de la serie clásica *Twilight Zone* titulado *Five Characters in Search of an Exit* —según un relato de Marvin Petal— en el cual una serie de personas totalmente heterogéneas —un aguerrido militar, una bailarina de ballet— se hallan una mañana encerradas en el interior de un cilindro.

Otro de los aciertos de la película es la forma en la que Natali utiliza la cámara, dotando a la escena y al interior de una profundidad que carecería por medios convencionales; una buena muestra es cuando la muchacha llora en una esquina: su imagen está distorsionada, mostrando profunda pena y miedo. Los rostros de los actores se muestran en primeros planos precisos manifestando la tensión y el terror de la situación. El ambiente claustrofóbico se consigue con la iluminación, siempre en penumbra o por medio de colores apagados. La música también es algo fundamental dentro de la película; al ser mecánica, industrial y electrónica, consigue proporcionar esa atmósfera extraña y agobiante a todas las escenas, pero cuando no concurre como contrapunto, también resulta desasosegante el silencio, sólo roto por el sonido de un motor lejano y los jadeos y lloros de los personajes.

Asimismo hay que agregar que es un filme multipremiado: En la Academy of Science Fiction, Horror and Fantasy Films (1999): nominada a mejor película de género estrenada en vídeo (en Estados Unidos). Festival Internacional de Cine Fantástico de Bruselas (1999): premio Cuervo de Plata a Natali. Canadian Society of Cinematographers (1999): mejor fotografía en producción cinematográfica. Festival Internacional de Cine de Sitges (España; 1998): premio mejor filme y mejor guión (Exaequo con *Seul Contre Tous*). Festival de Cine Fantástico de Fantasporto (Oporto, Portugal; 1999): premio del jurado del público a Natali, y premios a mejor filme y mejores efectos especiales. Festival de Cine de París (1999): nominación del público a Natali. Festival Internacional de Cine de Toronto (1997): premio al mejor filme canadiense.

De esta forma si hay algo que hace especial a esta película es ese tono abstracto, metafísico, incluso hard, que la configura ambigua, cúbica, cubista, claustrofóbica y críptica, pudiendo compararla con la propuesta de cine terrorífico, directo y sencillo como el que dio a conocer a Romero (*Night of the Living Death* 1968) y que tanto influyó en la creación del género *Gore*. Quizá estemos en el nacimiento de un ansiado cine de ciencia-ficción que no necesite tanto del aparato de la realidad virtual para convencernos de su efectividad y que pueda sostenerse, a un mismo tiempo, como un cine de ideas, sin caer en intelectualismos vanos, tan angustiante y esquizoide como resolver un teorema matemático en tiempo récord —porque de ello depende la vida.

Su secuela *Hipercubo. El cubo 2* ((Andrzej Sekula, 2002) tiene como virtud el ir más allá de los conceptos de la primera (juega con las matemáticas superiores), pero a su vez carece de ese misterio y originalidad, deja menos libertad al telespectador y su final crea polémica. Las personas que están en el cubo son: un agente de la CIA, una biólogo-médico, una persona ciega, una anciana con demencia senil cuyo pasado científico es brillante, un físico, una periodista, una joven y un ingeniero informático. Con este sugerente argumento se introduce al espectador en el mundo de *Hipercubo* que juega con la relatividad del tiempo y el espacio (guiño a la teoría de la relatividad de Einstein) e introduce un concepto revolucionario, un cubo formado por cuatro dimensiones.

En *Hipercubo* no existe un espacio fijo para los habitáculos y no estamos hablando de un movimiento sincronizado o por piezas (como en *El cubo*), sino de un movimiento teórico en el que el tiempo va más despacio o más de prisa. El contrapunto de esta secuela es que han introducido elementos más fantásticos que en el primer cubo además de una saga secundaria en la que se implica al gobierno y que estropea buena parte de la película.

De esta forma, su trama es más o menos similar a la primera, pero con diferencias significativas: un grupo de personas se encuentran en el interior de una especie de laberinto compuesto por habitaciones cúbicas, las cuales tienen puertas en cada una de las caras, incluyendo el techo y el piso. Ninguno de los aparentes prisioneros sabe cómo llegó ahí o por qué, pero tratando de escapar, pasan de habitación a habitación (todas ellas idénticas) en busca de alguna lógica o razón que les pueda ayudar a salir de ese exótico lugar. Desde luego la tarea no es tan simple, las diversas personalidades de los cautivos empiezan a formar conflictos y tendrán que resolver sus diferencias personales antes de crear un plan de escape, lo que podría ser imposible, pues aparentemente las leyes convencionales de la física no aplican dentro del Cubo.

La antigua mecánica de poner trampas en cada habitación del Cubo (como se vio en la primera cinta) ha sido reemplazada por un concepto fascinante: el de una cuarta dimensión espacial, lo cual invita a toda suerte de bizarros efectos en las personas que navegan el laberinto. La gravedad cambia de dirección, el tiempo corre a diferente velocidad; incluso puede haber atisbos a dimensiones paralelas ¿O es acaso el pasado o futuro lo que están viendo? El hecho de que este basada en la teoría matemática real la hace mucho más interesante, pues el guión profundiza en el enigma del Cubo, aunque igual deja muchas cuestiones sin respuesta, pero los atisbos que tenemos a su probable función y origen sugieren un misterio, que tal vez se investigue en futuras secuelas.

El director Andrzej Sekula hace un buen debut, pero es evidente que su fuerza está más enfocada a los elementos técnicos de la cinta que a los histriónicos o narrativos. La cinematografía misma y el diseño de producción y de audio son sobresalientes. Los efectos especiales son regulares; hay secuencias

excelentes (como los créditos iniciales), y otras muy poco convincentes (como las decapitaciones de ciertos personajes).

De esta forma, *Hipercubo* es más ambiciosa y busca ir más allá del mero análisis de personalidades y conflictos que se dan en el tenso ambiente del laberinto, por lo que casi se puede considerar un *remake*. La situación es la misma: varias personas de diferentes edades y profesiones despiertan en habitáculos formados por cubos del que parece imposible escapar. En la primera era porque cada cubo contenía una trampa mortal, en la secuela estas trampas no existen, pero los personajes enfrentan una serie de fenómenos inexplicables que se deben a que el sitio en el que se encuentran es un hipercubo, donde las leyes de la naturaleza cambian constantemente, generando cambios en el paso del tiempo y la gravedad que pueden ser mortales.

De la misma forma y al igual que en la primera parte, el cansancio, el hambre y la frustración por no encontrar la salida provoca conflictos entre los personajes. Por desgracia, en *Hipercubo* tenemos un grupo de personas muy parecido al de la primera parte, desde el tipo con tendencias violentas hasta la mujer protectora y maternal, sin olvidar a los personajes más débiles que en ocasiones representan un riesgo adicional para el grupo. A medida que pasa el tiempo ellos descubren que están relacionados con una poderosa empresa que se encarga de desarrollar armas, pero no tienen la misma suerte cuando tratan de entender por qué fueron colocados en el hipercubo.

Tenemos por ejemplo a Max Reisler, un diseñador de juegos de computadora (y hacker en sus ratos libres) que alega que dicha empresa le robó la idea para un juego. La señora Paley sufre de demencia senil pero en sus momentos de lucidez recuerda haber trabajado para la misma corporación. Jerry Whitehall es el diseñador de las puertas que separan los cubos entre sí, lo que tampoco le sirve para encontrar la forma de salir del laberinto. La relación de la invidente Sasha con el hipercubo es menos evidente, al igual que la de Kate Filmore, quien afirma ser psicoterapeuta.

Uno de los defectos de la película es que con tal de darle un sentido dramático a la historia los personajes omiten mencionar detalles importantes a pesar de no tener razón para hacerlo, pues las discusiones constantes sobre física cuántica y realidades alternas son demasiado complicadas, además de que la arbitrariedad de lo que ocurre en el hipercubo también alteran el sentido lógico de la historia.

En cuanto al aspecto formal, el trabajo de Andrzej Sekula como director y cinefotógrafo le da a *Hipercubo* un despliegue visual atractivo incluso en los momentos en los que la narración se empieza a desviar o cuando aparecen en escena unos efectos por computadora poco convincentes. El reparto está integrado por desconocidos, lo que dado el tema de la película es perfectamente aceptable.

La mejor forma de valorar el trabajo de Vincenzo Natali es contemplar la secuela que se hizo con su idea original. La segunda parte de *El cubo* se tituló *Hipercubo* y se rodó cinco años después. El

principal error de esta continuación está en sacar al espectador del cubo, porque lo extraordinario del filme anterior es que el espectador no abandona en ningún momento la prisión. La puesta en escena no persigue que el público vea la historia como algo que les está pasando a varios personajes, sino que trata de que el espectador se sienta dentro del cubo. Para ello, nunca muestra nada del exterior. Sin embargo, en *Hipercubo* cuando los personajes se presentan a sí mismos y hablan de lo último que recuerdan, el director abre pequeños recuadros en pantalla para que veamos al personaje en su puesto de trabajo, en la calle o en su casa, con lo que despresuriza completamente el argumento.

Además, mientras que en *El cubo* los personajes visten un uniforme idéntico, con el nombre de cada uno escrito (lo que facilita las presentaciones) en *Hipercubo* cada cual lleva la ropa “con la que fue secuestrado”, lo cual nos remite también a una realidad fuera del cubo. Lo beckettiano y kafkiano de *El cubo* está precisamente en la deshumanización de sus personajes, en crear un mundo ajeno a sí mismo y es eso radica su arte, pues si una historia (ya sea en cine o en literatura) necesita para su comprensión el aval de la realidad, esa historia cojea. El ejemplo básico de esta afirmación, lo encontramos en las películas de temática social, ya que las buenas lo son porque saben crear un sistema coherente dentro de la película, mientras que las malas desfallecen de inmediato porque le piden al espectador que haya leído los periódicos, que esté al tanto del tema que se trata, y que le otorgue verosimilitud porque “estas cosas pasan”.

Otra diferencia significativa de *Hipercubo* se encuentra en la escenografía. Mientras que en la versión original el escenario es realista, sucio y despiadado, en la secuela de Sekula todo tiene un barniz quirúrgico. Las habitaciones están perfectamente iluminadas y sus puertas se abren automáticamente. (En *El cubo*, la apertura requiere dar varios giros a una manivela que remite a las del interior de un submarino, lo cual acrecienta la sensación claustrofóbica). Además, todas las celdas del cubo son blancas, con lo que la expresividad que daba a *El cubo* ubicar una escena violenta en un cuarto rojo aquí no es posible. Esta sofisticación se extiende a la muerte de los personajes y a su evolución física dentro del cubo, pues los personajes de Natali aquejan ojeras, sudan copiosamente, se ensucian y sangran, mientras que los de Sekula parecen haber acudido al salón de belleza entre escena y escena. Lo paradójico es que el director de *Hipercubo* fue el director de fotografía de Quentin Tarantino en las devocionariamente sangrientas *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994).

Otro detalle a destacar es que por ejemplo, uno de los personajes de *El cubo* orina en uno de los cuartos. Al igual que no es gratuito ver cuerpos despedazados en esta película, tampoco es coprófila una escena de una micción. La apuesta de Natali es radical: tiene que ser verosímil si quiere que la historia funcione, para Sekula no es necesario.

Asimismo, *Hipercubo* dispone de un presupuesto mayor. Este aspecto deja huella en los efectos especiales que son más llamativos. Ahora, en los diversos cubículos puede encontrarse de todo: cambios de gravedad, ralentizaciones del tiempo, aceleraciones, clones de uno mismo, artilugios asesinos voladores. Además donde la incompetencia de los creadores de *Hipercubo* no encuentra excusa, es en su final. *El cubo* acaba de un modo perfecto: sólo se salva el inocente (solución de abolengo literario: pensemos especialmente en *Chrétien de Troyes* y su Percebal), mientras que la autoría última del cubo queda sin explicitar. Y eso es precisamente lo que hace Sekula, explicitar, darle al espectador todas las respuestas para que no salga del cine pensando y pueda seguir con su vida sin que la película le afecte. En el arte narrativo, la sugerencia es el resorte que activa las sensaciones. El único modo de hacer sentir es permitir que la historia se complete (aunque sea nebulosamente en forma de preguntas) en la cabeza del espectador. Como bien afirmó Amenábar al presentar su película de terror *Los otros*, da más miedo lo que se esconde que lo que se ve — unos gemidos en la oscuridad que un monstruo pluricéfalo en primer plano.

El contrapunto de esta secuela es que se ha sofisticado el cubo en sí mismo, convirtiéndolo en un hipercubo. La cuarta dimensión a la que nos enfrentamos esta vez es una dimensión espacial que provoca una serie de realidades paralelas en la que bastará con decir que el cruzar una puerta de la habitación A a B no implica necesariamente que al cruzarla en sentido inverso vayamos de B a A, sino que probablemente iremos de B a C o incluso de B a B. A ello hay que añadir dos nuevos conceptos. En cada habitación, el tiempo y la gravedad actúan de manera distinta de las demás. El tiempo fluye en cada habitación a una velocidad diferente, evidentemente apreciable sólo desde fuera de la habitación, por ejemplo si se muestra otra, se puede ver a alguien ralentizado o por el contrario, a una extraordinaria velocidad.

La historia se desarrolla por completo en la estructura cúbica de cuatro dimensiones que guarda en su compleja estructura, infinidad de habitaciones con seis puertas cada una (una puerta en cada pared) y los personajes intentan encontrar la salida al laberinto de habitaciones. A lo largo de la película se va viendo cómo cada uno de ellos guarda relación el uno con el otro y van muriendo por las distintas trampas que se encuentran dentro. Al parecer, esa cuarta dimensión que lo conforma no es el tiempo sino el hecho de que varios universos coexisten paralela y simultáneamente. El resultado es que los personajes se encuentran consigo mismos en otras situaciones y en otro, digamos, espacio-tiempo. De aquí que se plantean varios temas de actualidad, como el teletransporte cuántico o la posibilidad de que nosotros y nuestras propias acciones se desarrollen en universos distintos y simultáneos, por lo que las ecuaciones no servirán aquí.

Finalmente se puede decir que *Hipercubo* es una copia casi exacta de la primera, sólo que con algunas novedades relacionadas con el espacio y tiempo, y con un final que puede responder a las preguntas que no contestó la primera parte, pero dejando un final abierto. En resumen, a pesar de que *Hipercubo* difícilmente terminará por convertirse en un clásico de la ciencia ficción se le puede considerar una secuela aceptable y un ejemplo de cómo las limitaciones en cuanto a presupuesto y producción pueden ponerse al servicio de la historia.

Por último, en relación a la temática del fin del mundo en la cinematografía contemporánea se puede decir que las realidades vividas en estos filmes sólo pueden crecer sobre el suelo de la concepción de un fin que aunque catastrófico, no significa necesariamente la condena e infelicidad. Esa es una de las razones de por qué hoy, en una época de tentaciones y de desesperación, puede parecer necesario presentar ante los ojos una concepción del fin en que una falta de ilusión, total y absolutamente realista, no sólo no contradice a la esperanza, sino que más bien pueden apoyarse y robustecerse mutuamente.

Como nada hace pensar que la cinematografía de hoy en día esté equivocada, es de suponer que el universo se inició hace aproximadamente 15,000 millones de años a partir de la nada y desde entonces está en continua expansión, pero el detalle importante es que en un momento se generan simultáneamente espacio y tiempo: lo que hace posible imaginar un antes de esa existencia, pero también un después, pues partiendo desde cualquier punto del universo, éste se acaba desde donde nos puede llegar la luz y donde nosotros también estaremos más allá del borde del fin del mundo.

#### **III.4 ¿Y LA POSTMODERNIDAD EN EL CINE MEXICANO?**

El 27 de Agosto de 1996 el cine cumplió cien años de vida pública reconocida en nuestro país y con este centenario comienza un nuevo ciclo que se inicia con pasos vacilantes que recuerdan la agonía de un revolucionario mexicano tiroteado, quien sabe si por la espalda, o peor aún, con un disparo seco de su propio revolver.

Las lamentaciones sobre la crisis del cine mexicano no son nuevas ni originales, pues se han sucedido cíclicamente cada vez que una innovación técnica o el acometimiento de algún competidor en el campo del espectáculo o el entretenimiento, venían a confundir la apacible práctica de una industria que creció demasiado precipitada y olvidó enseguida su primer ánimo aventurero y su principio de conquista.

Lo cierto es que en su primer siglo de existencia en nuestro país, y de manera especial en los últimos años se han agudizado los síntomas visibles de la crisis tantas veces anunciada: descenso en la asistencia de espectadores a las salas cinematográficas para ver cine mexicano; profundas modificaciones de los hábitos del público a la hora de ocupar el tiempo libre; encarecimiento de los costos de producción, lanzamiento publicitario y distribución a escala nacional e inclusive mundial, que junto con una larga serie de factores más o menos coyunturales han provocado grandes transformaciones que en unos casos han sido simples adaptaciones para poder subsistir y en otros han conducido a auténticos callejones sin salida.

Sin embargo, es necesario manejar con prudencia el concepto de “crisis del cine” y su sentido último, porque existen también datos para alimentar una reflexión contradictoria: en México se ven hoy diariamente más películas mexicanas que en toda la historia anterior, aunque claro está, por canales de difusión muy distintos de las salas oscuras: el video y el *compact disc* doméstico, la televisión por cable, la difusión de cadenas privadas con un bajo o nulo porcentaje de producción propia, y las programaciones regulares vía satélite, los cuales han contribuido a precipitar la caída de las salas de proyección convencionales, pero al mismo tiempo han elevado el número de horas dedicadas a ver películas mexicanas. De ahí que se pueda afirmar que lo que está en auténtica crisis no es tanto el cine, sino una determinada manera de contemplar y comercializar las películas.

Ante esta avalancha de primicias, la industria (tanto la iniciativa privada como la estatal) manifiesta su incapacidad para asimilarlas en el proceso de producción y en las formas de consumo, mientras que los cineastas también expresan su miedo para establecer inéditas fórmulas y temas.

Frente a este panorama es necesario que el cine mexicano concebido como la imagen de un pueblo y una posibilidad de reflexión social siga produciendo, pues el país afronta cada vez más los embates de la penetración cultural de Estados Unidos, la cual se encarga de regular conductas, actitudes y juicios de valor —aún en los pequeños actos íntimos— que poco tienen que ver con los mexicanos con el pretexto de universalidad y globalización que pretende regir no sólo en los aspectos económicos, sino también política, social y culturalmente.

Por ello, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha ponderado —en la recomendación emitida el 28 de Octubre de 1990— extender la protección de patrimonio cultural a las culturas tradicionales, a las manifestaciones protoindustriales e industriales y a los paisajes culturales, integrando parte activa de estos renglones las imágenes en movimiento. En dicho documento la UNESCO efectúa una serie de consideraciones y observaciones que definen a las imágenes en movimiento.

... como una expresión de la personalidad cultural de los pueblos que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación. [Asimismo] las imágenes en movimiento son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual en las que se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea; son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos y su evolución.<sup>191</sup>

Aquí es interesante plantearse qué hubiera pasado sin el cine mexicano, pues la industria filmica mexicana interpretó, socializó y divulgó por todo el mundo la imagen popular de la cultura nacional y lo sigue realizando, ya que muchas características de lo mexicano están incorporadas al cine, que reproduce situaciones, conductas, modos de hablar y aún imágenes históricas sin las cuales sería imposible pensar en tradiciones y valores culturales propios.

¿Cómo imaginar la Revolución Mexicana sin los archivos Casasola o Toscano, por ejemplo? ¿Qué imagen tenemos —en contraposición— de los suizos, que no han desarrollado una industria filmica destacada, excluyendo desde luego a individualidades importantes como Alain Tanner? La respuesta es sencilla: la imagen que tenemos de los suizos es la que han difundido internacionalmente cinematografías que no necesariamente representan e interpretan valores culturales del pueblo suizo.<sup>192</sup>

Consiguientemente la UNESCO observa que las imágenes en movimiento tienen un papel importante que desempeñar como medio de comunicación y comprensión mutua entre los pueblos y que muchos elementos de este patrimonio han desaparecido debido a deterioro, accidentes o a una eliminación identificada, lo cual constituye un empobrecimiento irreversible de la herencia patrimonial.

... debido a la naturaleza de su soporte material y a los diversos métodos de su fijación, las imágenes en movimiento son extraordinariamente vulnerables y deben conservarse en condiciones técnicas específicas, por lo que es necesario que cada Estado tome medidas complementarias adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguarda y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil de su patrimonio cultural.<sup>193</sup>

En México, la ausencia de un marco jurídico que defina, regule y promueva la actividad cultural ha dado origen a grandes omisiones en la legislación cinematográfica vigente, que no considera en

---

<sup>191</sup> Robles, Xavier, "Rescate patrimonial cinematográfico" en *Estudios Cinematográficos*, Edit. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, No. 14, Año 4, pág. 26.

<sup>192</sup> *Ibidem.*, pág. 30.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pág. 27.

forma alguna el rescate patrimonial de la obra cinematográfica, —bien cultural que la comunidad cinematográfica ha heredado a la nación.

El incendio de la Cineteca Nacional durante el sexenio de José López Portillo habla claramente de la negligencia con la que los funcionarios gubernamentales tratan al cine. En el desastre se perdieron centenares de negativos y copias únicas de películas que la Cineteca tenía obligación de preservar. Pero hay otros casos más recientes en los que la torpeza, la mala fe o simplemente la corrupción y la ambición, han prevalecido sobre los intereses de la sociedad.

Para ejemplo, a principios de los años noventa, en pleno régimen Salinista, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y el IMCINE decidieron vender a particulares el patrimonio cultural cinematográfico del Estado. Se trataba de unas doscientas películas, algunas de ellas, las más importantes que produjo la cinematografía nacional en los años setenta. Los negativos se ofertaron a muy bajos precios, pues fueron cintas cuyo costo de producción fue de un millón de dólares, promedio, y se vendieron en aproximadamente cinco mil dólares cada uno.<sup>194</sup>

Consiguientemente se puede afirmar que el cine mexicano es ya una tradición, ejemplar al menos por su valor histórico y testimonial, el cual fue por muchos años una expresión de hondo arraigo popular, pues por el cine nacional se identifican los mexicanos y se reconocen en el extranjero. Por ello, la obra de los cineastas mexicanos constituye una vasta riqueza cultural que es patrimonio de la nación y aunque para nadie es un secreto que padece desde sus orígenes, una clara subordinación económica e ideológica a otras cinematografías, en la actualidad se intenta responder a ese indefinido e indefinible concepto de “nuevo” cine, y en todo caso se le sitúa claramente fuera de los marcos del cine industrial habitual para insertarse en un proceso de búsqueda y de creación.

Por ello, en nuestros días son pocas las miradas que se fijan en el grueso de la producción del cine mexicano contemporáneo, pero son muchas las críticas que se han desatado alrededor de él al considerarlo como un objeto artesanal que vive en constantes crisis, sin producciones de calidad, sin poder competir con otras filmografías hallándose en una insistente búsqueda de opciones para subsistir en lo que se ha dado en llamar “nuevo” cine, el cual constituye un ensayo de antagonismo continuo al estatus cinematográfico.

Es así como este “nuevo” cine ha ofrecido productos de la más variada condición: desde substanciales aciertos hasta terminantes reveses, lo mismo cintas de sentido enjuiciador, que muestras de cine resignado. Empero, esto ha ocasionado que por primera vez se reconozca el mérito que poseen en México una buena parte de películas universitarias, independientes e incluso estatales —como las

---

<sup>194</sup> *Ib.*, pág. 31.

producidas por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)— con respaldo de instituciones culturales, con lo cual se intenta demostrar que existen otros medios y formas para hacer un cine más meritorio y menos falaz, que plantee problemas próximos e importantes.

Por ello, es en el llamado nuevo cine mexicano en donde se pueden encontrar atisbos de la postmodernidad como época que lo permea todo; sin embargo no se puede hablar de una producción filmica postmoderna sino de tímidos acercamientos a la estética y a la filosofía características de esta época y de sus preocupaciones a través de talentos individuales, que con diversas concepciones estéticas, varias formas de abordar y realizar el cine, diferentes procedimientos cinematográficos, pluralidad en temas y formas tratando de evitar la adopción de una posición política clara y el cuestionamiento de la función del cine y del cineasta en el seno de una sociedad concreta, intentan reivindicar al cine como medio de expresión personal.

Por lo que algunos filmes postmodernos comienzan a sentar las bases para hacer del cine mexicano una opción alternativa y paralela que revaloriza los rasgos más característicos de la identidad nacional por medio del rescate de valores culturales y sociales, pues a diferencia del cine mexicano puramente comercial en este otro cine se requiere de la presencia de un realizador impresionable y leal, pues no hay sitio para el cineasta que sólo aspira a desarrollar un producto hecho “a destajo”, sea por indiferencia o ignorancia. Así pues, se están creando innovadoras propuestas estéticas y filosóficas en la medida en que hay un planteamiento de autor que por sí mismo implica una visión particular del mundo y una forma individual de expresar la realidad que aunque no se refiere al grueso de la producción, bien se puede hablar de experimentaciones postmodernas en el cine nacional.

En este sentido más que un análisis exhaustivo de dos o tres filmes que se pueden considerar cien por ciento postmodernos, resulta más interesante crear un tamiz de cintas mexicanas en donde se hacen presentes los temas de irracionalidad y subjetividad principalmente, pues la temática apocalíptica no es tratada con la rigurosidad antes expuesta en ninguna de las películas mexicanas del periodo —salvo en el título del filme de Juan Antonio de la Riva, *Elisa antes del fin del mundo* (1997)—, además de que en este panorama de cintas se nos ofrece un combinación propia de la estética postmoderna como metanarratividad, parodia, pastiche, hipertextualidad y fragmentación, entre otras.

En estos filmes se eleva la calidad artística a través de varios aspectos, entre los que se pueden mencionar: una adecuada selección del argumento en la verdad, sinceridad y originalidad de los problemas a tratar, en la manera de plantearlos y en la forma de resolverlos, todo con una presentación adecuada y sobre todo su capacidad de convertirse en un espejo de la sociedad mexicana, tal como se analizó en *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002), pues el México de principios de siglo acecha y rebasa todas las expectativas de las estadísticas, se incrementan los índices de delincuencia, prostitución,

pobreza, marginación, hambre, violencia, pero también es el tiempo de encuentros, de valores, de caminos paralelos que generan ciertas esperanzas y producen las frágiles ilusiones de que inicia un siglo con la añoranza y el recuerdo de esos años que miramos desde la ventana de las memorias que son de muchas formas síntesis y advertencias del futuro.

De aquí que de los años noventa en adelante se conforma un espacio histórico relevante para el cine mexicano, pues en él se elevan, alcanzan su apoteosis y se concluyen o deterioran muchos de los temas del cine nacional, al mismo tiempo que algunas de sus obras son verdaderos hallazgos. Por ello, son una permanente expectativa renovada, no retórica ni declaratoria, sino plasmada en obras filmicas, en medio de contextos tan adversos que ahogarían los ímpetus de cualquiera que no fuera un apasionado del cine mexicano. Es así como estilos, inquietudes, búsquedas y visiones, nacen casi milagrosamente en algunas obras, por esta vital y obsesiva persistencia que produce e imagina, contra toda lógica estrecha de los inagotables sueños creativos que impulsan a los directores creadores de esperanzas.

Podemos decir así que se ha reunido un conjunto de películas mexicanas, agrupadas según su perfil temático y su estética que se pueden denominar como postmodernas, en las cuales las afinidades humanas y los contrastes de un mismo mundo, vistos a través de la óptica de varios realizadores, sirven para acceder a una visión panorámica sobre las preocupaciones íntimas y las inquietudes sociales, situaciones que se manifiestan constantes, pero diversificadas en el discurso de esta serie de cintas.

Sin embargo, a pesar de que estas temáticas son siempre variadas, el hilo conductor entre todas ellas está guiado siempre por una necesidad de reflejar lo que sucede en la sociedad, pues se retrata la vida cotidiana y todas aquellas cosas que parecen especialmente mexicanas y que se manifiesta ya sea en el gusto por el mariachi, el retrato de leyendas enmascaradas, los pueblos marginados, los braceros, las ciudades perdidas, los barrios extremos, la crisis y las mujeres independientes, muy de la época. Es así como se aglutina la preocupación de éstos directores que intentan inquietar (una constante en el cine), pues en sus obras vemos imágenes plenas de una belleza desnuda, austera, limpia, despojadas de lo superfluo, que iluminan espléndidas superficies visuales con historias, temas, contenidos y otros elementos. Historias de reconocimientos esenciales: de sí mismos, de los otros y de lo que es esencialmente humano.

En el tema de la subjetividad tan característica de la postmodernidad surgen proposiciones como la ciencia ficción que hace entrar en el reino de lo imaginario, pues cuando las aspiraciones, los deseos y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas y concretamente todas las ficciones se está dentro del cine. Por ello, mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo, porque ponen en acción la práctica encantadora y espontánea del espíritu que sueña. A pesar de ello, este cine

de ciencia ficción en paralelismo con el cine de horror y terror es en el México actual una gran veta de oro que se ha explotado sólo con dos películas de calidad que han pretendido un regreso a ese cine de ciencia ficción en toda la expresión del género, ya que uno de sus elementos es el componente básico: el miedo.

La primera de ellas es realizada por la iniciativa privada, *Sobrenatural* (1996), ópera prima de Daniel Gruener producida por Televisine y la segunda es realizada por la industria estatal (IMCINE) *La invención de Cronos* (1992) de Guillermo del Toro. De ambas se puede afirmar que el tema de ciencia ficción está presente y se manifiesta con propuestas innovadoras en donde el terror, el suspenso y el temor a lo desconocido son los ingredientes esenciales.

Asimismo es la mirada del cine la que nos muestra que sin bien es cierto que los temas reflejan lo social también son una invitación a soñar y a vivir el Cine dentro del cine, pues en la búsqueda del sujeto se encuentra a la mitología que se da según Lyotard, cuando la historia se resquebraja moviéndose en un terreno que se diluye y se vuelve movedizo, orientándose bajo el precepto de la “fabulación del mundo”. Así, el reencuentro con el mito es el punto de llegada de la Modernidad y el sitio de partida para la Postmodernidad y es en este momento en el que el cine se vuelve hacia su pasado y rescata los grandes mitos, temas, personajes, situaciones y los revive comenzando a vivir de sus propios recuerdos, cine del cine, leyenda, *remakes*, versiones de películas pasadas que se vuelven quimera.

En estas películas las fracturas de realidad son parte decisiva del propio discurso con reconstrucciones ambiguas y originales, pues tratar de explicar lo inexplicable deja de ser aburrida tarea y se convierte en el juego que anima la motivación oscura de hablar de sí mismo, de anhelos, de pérdidas. De la misma forma, este juego puede estar cargado de ornamentación, de horror al vacío, pero puede también ser la muestra de una austeridad sencilla y honesta, sin recargamientos. Porque esto pasa cuando el cine se filma a sí mismo en *La leyenda de una máscara* (José Buil, 1990) con el resucitar del enmascarado de Plata, ídolo de las multitudes que vive aún y a pesar de todas las crisis y permitiendo resucitar a viejos héroes de la pantalla tan necesarios para la época actual, como a *Mi querido Tom Mix* (Carlos García Agraz, 1990).

Pero no hay que olvidar que el cine refleja deseos, necesidades, circunstancias y quizá es por ello que el cine nacional en estos años también intenta realizar viajes de búsqueda por las raíces nacionales extraviadas entre la pobreza, la incertidumbre y la desesperación, que llevan al mexicano al reencuentro con sus orígenes en donde se rescata a los grandes conquistadores a raíz de los 500 años del descubrimiento de América con *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990), viaje introspectivo y retrospectivo buscando ser un poco españoles, sin embargo el cine no deja mentir y el mexicano es un mestizo porque también es hijo del indígena que busca un *Retorno a Aztlán* (Juan Mora Catlett, 1990).

Ambos filmes representan esta búsqueda del sujeto en medio de la objetividad.

Dentro de esta misma temática aparece *Rito terminal* (Oscar Urrutia, 2000) en donde la celebración de una fiesta patronal en una comunidad indígena oaxaqueña es el marco donde un fotógrafo pierde su sombra y aspira a revalorizar aquello que se ha dejado de lado por la simple inercia del sometimiento incondicional al avance del progreso.

Sin embargo y regresando a la contextualización histórica, en el cine mexicano no sólo se muestra la fusión de razas sino la indagación por una identidad perdida en medio de la patria y del “otro lado” y que es reflejada por la vida de miles de indocumentados que se encuentran divididos por *La línea* (Ernesto Rimoch, 1992) fronteriza o que se manifiesta en recorridos masivos por tierras áridas en *De nadie* (Tin Dirdamal, 2005), historia de un grupo de emigrantes centroamericanos que debe sortear toda clase de peligros e injusticias en su paso por México, mientras intenta alcanzar el sueño americano.

También el cine nacional realiza recorridos incansables por el gran territorio mexicano buscando un pasado y quizás un presente en *Bajo California. El límite del tiempo* (Carlos Bolado, 1995; un consuelo a la existencia misma a través de un éxodo llevando como estandarte a la religión y sus *Santitos* (Alejandro Springall, 1997) o una búsqueda del ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? en *La línea paterna* (1925-1995, José Buil y Marisa Sistach) y en *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 1997).

Aunada a esta temática tan representativa de los años de una crisis violenta que trata de olvidar y enterrar realidades, aparece también el tema del humanismo con cintas cuyos argumentos se presentan muy *ad hoc* a la época en que se realizan, pues nos hablan de ciudades perdidas y juventudes marginadas que pueden encarnar en muchachos como *Lolo* (Francisco Athié, 1991) que luchan *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1993) entre robo, prostitución o violación con *Perfume de violetas, nadie te oye* (Marisa Sistach, 2000), con personajes que viven *De la calle* (Gerardo Tort) y continuarán ahí sobreviviendo día con día en medio de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000); incluso otros más buscan una identidad y luchan por su reconocimiento como homosexuales al reclamar que sólo *En el paraíso no existe el dolor* (Víctor Saca, 1993) o en *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (Julián Hernández Gerardo, 2003).

Otros dos filmes que son necesarios mencionar son sin lugar a dudas *Japón* (2003) y *Batalla en el cielo* (2005) ambas de Carlos Reygadas; en la primera, Japón es el lugar a donde se va a buscar la muerte, es un ambiente en el que ya no se espera mucho del mundo. Un sitio para poder escuchar un poco de música y mirar los colores de la montaña en donde se sigue con detalle y paciencia a un personaje en un viaje hacia lo recóndito de la geografía y de sí mismo. En la segunda se sigue el desmoronamiento interno de un hombre utilizando a un secuestrador como personaje principal. En

ambas están presentes tres elementos exclusivos del ser humano: sexo, suicidio y muerte.

Finalmente cabe destacar a la cotidianidad en esta subjetividad, la cual arroja luz con una escapada de las grandes ciudades, una huida masiva por encontrar una nueva vida que no es más que el regreso a la vida diaria que se vive *En medio de la nada* (Hugo Rodríguez, 1992), en *La orilla de la tierra* (Ignacio Ortíz, 1993) o mejor aún en esa vida monótona y cotidiana que sufren y hasta gozan mujeres como *Lola* (María Novaro, 1990) o *La mujer de Benjamín* (Luis Carlos Carrera, 1990) y que guían las huellas de la anhelada liberación femenina que sufren y gozan *Los pasos de Ana* (Marisa Sistach, 1990) por la gran ciudad. Pero el cine va más allá y lanza una pregunta al ámbito internacional con un retrato de la vida marginal que viven las mujeres en la isla caribeña de Cuba con *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997).

Asimismo dentro del tema de la irracionalidad se podrían nombrar a una gran cantidad de filmes que resultan incongruentes consigo mismos o con la consistencia del cine mexicano; sin embargo sólo cuatro cintas reúnen el requisito de una nueva racionalidad, que bien podría ser la búsqueda de una nueva sociedad, de una Nueva Jerusalén a través de la religión en *El evangelio de las maravillas* (Arturo Ripstein, 1998), o del sueño de un adolescente en otro y con otro mundo en *Un hilito de sangre* (Edwin Neumaier, 1998), o lo que sucede en una mañana cuando se reúnen todos a compartir la *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cann, 2000) o a consumir *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003).

Consiguientemente, el cine mexicano postmoderno tienen un carácter de confusión, pues se forja en medio del reflejo de una realidad que lo asfixia y una necesidad de evadir esa verdad, por lo que todas y cada una de las cintas nombradas responde a una necesidad del público mexicano y ante ello surge una pregunta: ¿No es ésta apretada muestra de filmes la propia confirmación de que el cine postmoderno vive? La respuesta es sí, es una permanente expectativa renovada, no retórica ni declaratoria, sino plasmada en obras filmicas que año tras año resurge como un quimérico fénix artístico.

En términos de su avance cultural y social, el cine mexicano postmoderno permite una mirada penetrante, un tanto para animar su imagen en el espejo enterrado y otro poco para recibir noticias de todo el mundo, lo que operaría, en virtud de su educación sentimental, en la puesta en escena de imaginarios colectivos que procuran su representación. Comienza así la aventura de hacer un cine diferente, de registrar en el celuloide historias de exclusión. Es la posibilidad de enriquecer metáforas propias, de avanzar en la construcción de otros rostros de un México cuyos trazos empiezan a hacerse visibles alrededor del planeta.

## A MANERA DE EPÍLOGO

En diversas épocas y desde diferentes lugares del mundo se han iniciado expediciones en torno a la búsqueda (o al descubrimiento) de nuevos territorios de la realidad y del conocimiento. Existe en forma periódica, la necesidad de elaborar inéditas formas de pensar e interpretar la realidad y con ello, ofrecer innovadoras perspectivas para generar un conocimiento más pertinente al espíritu de cada época. Hecho que no escapa a ningún ámbito de la cultura, filosofía, ciencia, arte, política o religión.

Hoy día, particularmente en nuestro tiempo, existe la sensación generalizada de que se está abriendo una profunda falla geológica en los actuales sistemas epistemológicos cuyas consecuencias son insospechadas para el hombre contemporáneo. El examen de las antiguas y modernas visiones del mundo, la lectura del discurso, la organización del conocimiento científico, las nuevas tendencias del arte, la renovación incesante de la técnica, los avances de la investigación científica, el quehacer político, son —entre otros ejemplos— los elementos que provocan un estado de alerta permanente en los primeros años del milenio.

Esta situación de incertidumbre —que surge en relación con esta transformación sociocultural—, la dificultad cada vez mayor de acceder a un conocimiento universal, válido y seguro; la complejidad del saber humano y la imposibilidad de encontrar senderos que lleven al centro del conocimiento refleja la composición de nuevos horizontes en el pensar del mundo: la Postmodernidad.

El pensamiento postmoderno se presenta así como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y plenitud de las cosas está en el presente, que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para una humanidad en la que lo siempre nuevo se convierte indefinidamente en siempre lo mismo. Desaparece así el concepto de historia como progreso y transformación social, y se convierte en un presente cuya finalidad es su propia reproducción, por lo que asistimos a la pérdida y paulatina desaparición de los valores progresistas de la Ilustración, a la postergación absoluta de la idea de progreso y transformación social, renunciamos al dudoso beneficio de la utopía y presenciamos un debate alejado en muchos aspectos de la vida cotidiana.

La denominación de Postmodernidad para este nuevo “espíritu del tiempo” no está ausente de polémicas ni discusiones, en cuanto a su definición y caracterización. Sin embargo, la lectura de sus principales exponentes —Jean-Francois Lyotard, Jurgen Habermas, David Harvey, Frederic Jameson, Walter Benjamin, Charles Jencks, Benjamin Wooley, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Marshall McLuhan, Isaac Asimov, Marvin Minsky, Jacques Derrida, Michel Foucault, entre otros autores— y sus respectivas visiones convergen en su significado “ruptural” con la Modernidad.

De esta forma, asistimos desde los años noventa a un nuevo debate teórico en torno a la condición postmoderna o a la crítica de la Modernidad. El ámbito de esta discusión se enmarca en una conciencia generalizada del agotamiento de la razón, tanto por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina. Así, en política asistimos al final del Estado del bienestar y la vuelta a posiciones conservadoras de economía monetarista, en la ciencia presenciamos el *boom* de las tecnologías —la cibernética, la robótica abren un horizonte incalculable a las capacidades humanas—, en arte se ha llegado a la imposibilidad de establecer normas estéticas válidas y se difunde el eclecticismo que, en el campo de la moral se traduce en la secularización sin fronteras de los valores, lo que constituye una fuerza subversiva incalculable, con ecos fuera y dentro de los ámbitos académicos.

La Postmodernidad en este contexto, aparece como una “visión del mundo” capaz de explicar los fenómenos dominantes de este tiempo: los medios de comunicación de masas, la aldea global, las catástrofes, el caos, la hiperrealidad y el ciberespacio. Por ello, la realidad artificial es la condición auténtica de la Postmodernidad y la realidad virtual refleja la máxima expresión del desarrollo tecnológico. De aquí que el creciente proceso de cibernización e información de la sociedad actual —expresado de un modo masivo en el uso y difusión de las tecnologías de la comunicación e información— están provocando un cambio, cuya connotaciones son la globalidad, simultaneidad,

atemporalidad y el surgimiento de una nueva visión del entorno socio-cultural como expresión del progreso humano.

Estos avances y cambios tecnológicos están determinando —consciente o inconscientemente— una nueva concepción del hombre y de la sociedad. El reconocimiento de una inteligencia provocada por el avance cibernético y la robótica, los cuales reproducen los esquemas del pensar y el actuar humano, introducen una realidad socio-cultural en el pensar filosófico. Ahora importa la capacidad de comunicación, las estrategias de transferencia de información (red-base de datos-usuario), procedimientos creativos de generación de acceso y navegación en el espacio cibernético, los cuales son sólo algunos ejemplos de la actitud gnoseológica propia del “hombre ciberneticus”.

Sin embargo, como se ha insistido en este trabajo, todo libro o artículo sobre la Postmodernidad comienza con el intento de elaborar una definición que la identifique. Sin embargo, tal caracterización siempre insuficiente y limitada puede ser un reflejo de su herencia moderna: su deseo de alcanzar su propia identidad en relación al espíritu moderno, pero también, el surgimiento de nuevos focos de interés reflejarían la fecundidad conceptual de esta nueva perspectiva histórica, pues el reconocimiento de la complejidad semántica de la Postmodernidad inherente al actual momento histórico, no implica un silencio por parte de sus representantes. Al contrario, la literatura existente acerca de esta temática es abundante y traspasa todos los ámbitos de la cultura y del conocimiento, con una resonancia comunicativa en todos los sectores sociales por lo que no es posible escapar a su influencia.

Hay que agregar que en la actualidad, existe —además de una filosofía postmoderna— arquitectura postmoderna, arte postmoderno, literatura postmoderna, cine postmoderno, educación postmoderna, crítica postmoderna, historia postmoderna, etcétera. Manifestaciones todas, que han sustituido los principios universales, estandarizadores, unificadores, racionalizantes y simplificantes de la Modernidad, por lo que la dimensión de la Postmodernidad se encuentra en la complejidad, ya que ésta se refleja de diferentes maneras y expresiones, ya sea en la emergencia de nuevas temáticas de estudio (feminismo, comunicación, teoría crítica, globalización, micropolítica, aldea global, sociedad de consumo, culturalismo, democracia radical, etcétera.). Las nuevas tendencias estéticas (fauvismo, expresionismo, cubismo, dadá, bauhaus como primeras vanguardias; el arte pop, hiperrealismo, arte cinético y op art como segundas vanguardias y generadores del arte postmoderno) y la cultura popular o elitista como dilema del arte actual (o de la industria cultural), en relación a su proyección social.

El principio de la complejidad ha surgido de los acontecimientos socio-políticos, científico-tecnológicos y técnico-comunicativos que caracterizan este inicio de milenio y que han ido configurando paulatinamente, una nueva era que se podría denominar como la época de la complejidad, en oposición al reduccionismo y la simplicidad moderna.

De esta forma, los estudiosos del futuro y los analistas de la época actual suelen plantear tendencias y megatendencias anticipatorias que, paradójicamente, el presente se encarga de negar, pues lo impredecible del futuro y la incertidumbre del presente son los grandes símbolos de nuestra época que obliga a reexaminar la actual visión de mundo que se tiene, por lo que la búsqueda de nuevos referentes teóricos, complejos y multi-inter y transdisciplinarios puede ser un camino de salida para esta encrucijada histórica. La destrucción de barreras espaciales, la desmitificación de los megarelatos, la interactividad comunicativa, el discurso ecológico, por ejemplo, ofrecen claros ejemplos de las tareas por desarrollar.

Es así como este trabajo se ha constituido como esos primeros pasos transitados por los territorios de la Postmodernidad que han permitido visualizar algunos laberintos y lugares inexplorados a modo de una incipiente cartografía intelectual. Destino futuro de próximas caminatas que también ha reconocido el diseño de una ruta geográfica por algunos sitios remotos que puede ayudar a delinear el horizonte discursivo del discurso postmoderno.

Así, en la primera parte del trabajo se llevó a cabo un paseo con los teóricos postmodernistas, quienes afirman que nos encontramos en una nueva época que se caracteriza por una continua y cada vez más acelerada transformación económica, política y cultural. Todo apunta a que las peculiaridades de esta nueva era se escapan de un marco interpretativo que posibilite una representación ordenada y racional de los acontecimientos humanos. La creencia en el desarrollo ilimitado de la sociedad humana gracias a los descubrimientos de la ciencia y la técnica es vista retrospectivamente como una “gran narrativa”, un relato globalizador que no era nada más que una construcción particular —siempre relativa y contingente— de la verdad, la realidad y la razón.

El pensamiento postmodernista propone una serie de marcos teóricos que intentan mejorar nuestra comprensión de esta transformación continua que por falta de un término más preciso se conoce como “condición postmoderna”. Estos marcos teóricos incluyen conceptos como: “simulación y simulacro” de Jean Baudrillard, “deconstrucción” de Jacques Derrida, el trabajo de Michel Foucault en torno de los mecanismos de control y de poder, el rechazo de Jean-Francois Lyotard de las “metanarrativas”, y las teorías del capitalismo tardío de Frederic Jameson, por mencionar algunas.

También en esta primera parte se trató de interpretar a la Postmodernidad dentro de un mundo que apela a valores inciertos y fragmentarios. Verdad, justicia y democracia se encuentran amenazados conceptualmente y sólo son objeto de preocupación cuando irrumpen en la seguridad de los gobiernos y empresas privadas. Con la Modernidad, el hombre aprendió a enfrentar sus miedos para un futuro que si bien era incierto y temeroso, la esperanza por el mañana lo movía a convertirse en un ser virtuoso, hoy nos enfrentamos a un miedo irremediable por el futuro, el progreso se convierte en el temor a pensar en

el qué pasará, las inseguridades e incertidumbres son una constante en la vida contemporánea, por eso se refugia en sus tradiciones y su pasado ante la desventura de su propia existencia.

En este “paseo” por la Postmodernidad se han querido destacar sus aspectos positivos que ayudarían a delinear su identidad. En este sentido, la superación de sus elementos negativos —rupturales, nihilistas y anárquicos— puede ofrecer nuevas vertientes en la creación filosófica, por lo que la recontextualización del discurso filosófico, sustentado en la tradición del pensar filosófico y en las diferentes concepciones de la racionalidad es una invitación a la reflexión, a la elaboración de nuevas utopías para esta sociedad deshumanizada y caótica, en donde la construcción de nuevos referentes antropológicos y sociales, por ejemplo, darían un nuevo énfasis a la condición humana, los derechos humanos y la práctica social; sin desconocer que su aporte puede dar nuevas luces al quehacer educativo, la acción política y el comportamiento de los sujetos.

Estas afirmaciones deben ser entendidas dentro de la perspectiva de que la Postmodernidad es una cuestión que puede ser abordada desde visiones diferentes y ofrece igual número de lecturas singularmente válidas. A nuestro juicio, mostrar (o enunciar) cómo la reflexión filosófica y estética es afectada por los cambios sociales, científicos y tecnológicos puede ser un factor reorientador de su práctica.

Y ahí encontramos al siglo XXI que se perfila como un futuro incierto, desolado e indeciso. No sólo no sabemos como va a ser, sino tememos pensar en las expectativas vagas que el nuevo panorama ofrece. Asimismo, la utopías de antaño se han agotado y ahora son exhibidas como vestigios de pensamiento que se muestran en una galería, y en su lugar, la sinrazón es adorada como la única fe.

Y es justo aquí donde se ubica a la comunicación que se enfrenta desde la condición de la Postmodernidad al desafío de su disolución o de su multiplicación. Existen dos posiciones en este contexto: la búsqueda de un discurso que tenga un principio de racionalidad científica; y la idea de comunicación como justificación de una práctica clausurable. En la primera propuesta encontramos que las diversas escalas, tamaños, órdenes y dimensiones en los que acontece el fenómeno del comunicar, se le ha hecho aparecer como múltiple, heteromórfico y equívoco, y por lo tanto, objeto de perspectivas diversas. Confundido el comunicar, aparece como insuficiente e incapaz de obtener un estatuto cabalmente científico. Frente a esta carencia, las aspiraciones han terminado a causa de las visiones totalizadoras desde un nivel superior: una teoría de la comunicación en general que trasciende a las demás ciencias sociales. En ambas tendencias, además de ser característica una falta de consistencia teórica, se trasluce la afirmación de que todo es comunicación.

De aquí que a partir de la sociedad y la política se construye y consolida la Postmodernidad que presenta nuevos modelos —la sociedad de la comunicación y la sociedad de la globalización— y se

enfrenta a nuevos desafíos —la sociedad de la indiferencia, la era del vacío y del aburrimiento, el pesimismo y la melancolía social— destino natural de esta nueva era preindustrial (o post capitalista).

Es por ello que los filmes y la televisión han transformado el mundo, las sociedades han sido tocadas por la cámara, el video y las culturas visuales en donde las representaciones de lo real han empezado a ser actuales, viviendo experiencias en donde los discursos visuales estructuran y producen una nueva “videomanía”, un lenguaje de lo visual, de la imagen televisiva y videográfica. Estas nuevas tecnologías de la información turnan la vida de cada día en un espectáculo tétrico; en los sitios donde los dramas se dan alrededor de raza, etnicidad, sexualidad y edad, entre otros temas.

Se puede afirmar, por tanto, que los medios de comunicación tienen un papel primordial. En ellos se mezclan la mitificación de las formas de vida, el triunfalismo, la gloria, el mito, la imitación, el culto, diseñando una vida monótona, resignada, pasiva y la cancelación de formas alternativas propias que provocan despolitización de las sociedades y la frustración de los individuos por adquirir conciencia de los problemas reales y cotidianos y únicamente los convierte en simples espectadores de sus propias condiciones.

En el mundo del arte, diseñar un mapa que permita identificar autores, tendencias, movimientos y obras cumbres que caractericen la Postmodernidad puede ser un excelente ejercicio de crítica estética, además de mejorar la comprensión de la Modernidad en su identidad y diferencia. Importantes son las contribuciones de Ionesco y Beckett (teatro del absurdo), el realismo mágico de Gabriel García Márquez; los procesos de deformación de Pablo Picasso sobre la pintura, las obras de Salvador Dalí como surrealistas; el periodismo científico de Isaac Asimov y Desiderio Papp, entre otros ejemplos destacados.

Sin embargo en nuestro recorrido por la Postmodernidad destacó un medio de comunicación que tiene varias facetas y ha demostrado que ninguna de sus caras es simple: el cine, un campo interesante para percibir esta complejidad conceptual y el tránsito de la Modernidad a la Postmodernidad, pues como otro ámbito de la cultura artística ofrece diversas lecturas que ayudan en la comprensión de esta nueva realidad emergente, pues a través de sus propuestas formales es posible identificar tendencias estéticas y cuestiones sociales, tanto en su forma como en el contenido.

Y es así como llegamos al concepto de cine postmoderno, pues si la arquitectura es el arte tradicional de la Modernidad, el cine es propiamente el arte postmoderno por excelencia, imposible de comprender al margen de la madurez alcanzada por el primer estadio del desarrollo capitalista. El cine es un producto de las formas más refinadas de producción industrial y su paradoja recapitula el desarrollo estético fundamental realismo/arte modernidad/postmodernidad, en el que el cine clásico de Hollywood representa el realismo, el cine europeo de los cincuenta y los sesenta revive odas a las paradojas de la

modernidad y el cine totalmente postmoderno tiene que esperar a los primeros años de la década de los ochenta y noventa.

En el cine actual las distinciones entre gran arte y arte menor se han desvanecido casi por completo y la cultura y la economía atraviesan una y otra vez todos los niveles de ambos terrenos. El cine ofrece, incluso más que cualquier otro medio, si no la forma universal, cuando menos la posibilidad de combinar las tradiciones artísticas más antiguas y locales con las campañas publicitarias más modernas y globales. Es una forma cultural impregnada a todos sus niveles por las prácticas y paradojas del marketing, una práctica postmoderna que oscila entre la reproducción pasiva y la remodelación activa del público. Por ello, si el cine es una de las formas artísticas más postmoderna entonces será también la forma artística en la que podrá analizarse de manera más fructífera el actual inconsciente social.

Es así que después de una revisión exhaustiva sobre la Postmodernidad y su impacto en la sociedad actual —manifestando un especial interés en la cultura contemporánea—, tomando en cuenta conceptos alrededor de los cuales giran las discusiones de filósofos, sociólogos, críticos de arte/literatura, politólogos, historiadores, comunicólogos, etc., es posible retomar al cine considerándolo genéricamente como significador de una manera des-diferenciada, pues ninguna otra forma de representación cultural —ni la pintura, ni la literatura, ni la música, ni siquiera la televisión— significa tan cabalmente con la imagen como lo hace el cine.

Asimismo, la significación cinematográfica es des-diferenciada además, porque describe el proceso primario de las representaciones ya que la experiencia de la escena cinematográfica —la oscuridad, la sucesión de imágenes (la memoria perceptiva), el asombro, la realización del deseo— tiene mucho en común con la experiencia del sueño y de los procesos inconscientes.

El cine se consolida pues como un medio de expresión específico que utiliza imágenes, movimientos, personajes, ritmos, organiza el tiempo y el espacio, crea una forma y como todas las artes, intenta expresar una problemática de una manera adecuada o distinta, y los realizadores son creadores al mismo título que los escritores o los pintores. Tienen una visión del mundo personal, coherente y un estilo que han creado y que es su medio de expresión, como los colores para el pintor o los sonidos para un músico. El cineasta postmoderno no se contenta con repetir lo que otros han hecho y sólo sacar partido de algunos éxitos: busca expresar un contenido auténtico sin preocuparse en saber si está al gusto del día y si el público va a acoger su obra favorablemente.

Por ello, seguramente nada o casi nada en nuestra experiencia cotidiana ocupa tan insistentemente ese lugar delante de nosotros como el cine, pues el hacerse cargo de tal fenómeno no es tan sencillo como parece: posee la contundencia de lo cotidiano, y como sabemos lo cotidiano es

siempre lo más esquivo, pues se esconde tras la aparente evidencia de lo obvio. El cine postmoderno trabaja con lenguajes múltiples y moviliza, en sus diversos mensajes, multitud de códigos preexistentes. De tal suerte que es necesario reconocer el carácter translingüístico y la esencial heterogeneidad de este sistema semiótico que hace imposible toda homologación con el sistema de signos que constituye la lengua verbal. Y, por ello, es necesario renunciar a todo esfuerzo tendente a identificar códigos y signos específicos del sistema cinematográfico.

Asimismo en este trabajo se señaló que sólo tendría sentido hablar de la especificidad del lenguaje cinematográfico en términos no ya de especificidad códica o signica, sino tan sólo de determinada combinación específica de códigos heterogéneos e inespecíficos. Nada se opone, por tanto, a que existan discursos compuestos por un gran número de elementos y que presupongan formas complejas y variadas de articulación enunciativa. Nada se opone, tampoco a que estos discursos se hallen a su vez compuestos por otros discursos. La evidencia del fenómeno de fragmentación a la que el discurso cinematográfico postmoderno somete las unidades que constituyen sus células permite definir éstos, desde la perspectiva de la semiótica textual,

Se inicia pues la experimentación de prácticas culturales como el pastiche, la parodia y las vueltas recurrentes al pasado, el presente y el futuro que conectan las contradicciones del capitalismo tardío. Al mismo tiempo nuevas formas culturales de estilos de vida emergen y llegan a simbolizar adaptaciones para la celebración de la estética que ahora circula en la cultura popular incluyendo el culto al cuerpo, la terapia grupal para víctimas, grupos de adictos al sexo, adictos al alcohol y a las drogas, niños de alcohólicos, compradores anónimos, neuróticos anónimos, consumidores que curan su salud, protestantes antinucleares, abogados de derechos de los animales, activistas de americanos nativos, miembros de la liberación de gays y lesbianas, veteranos de Vietnam, etc.

Y justo entonces se comienza a hablar de la cultura postmoderna y con ella se hace referencia a la vacuidad, lo light, el look, lo rápido, lo efímero y la publicidad. Este sistema de comodidades crea un sistema de consumidores femeninos y masculinos, saludables y hermosos. Se turnan esos objetos en símbolos de la sociedad postmoderna que socializan en el estilo de vida postmoderna. Físicas operacionales y ambientes electrónicos que se apropian de los símbolos existentes, erotismo, poder, individualidad, a través de estilos de cabello, ropa, perfumes, lociones para después de afeitarse, joyería, etc.

Simultáneamente, la Postmodernidad en el cine se manifiesta en una serie de marcadores históricos, como las nuevas tecnologías de información en la edad del simulacro, los estilos culturales, y la estética que domina este momento en las lógicas culturales que organizan el trabajo, la familia, la sexualidad, el racismo, las clases, y lo más importante, las experiencias de vida tanto personal como

públicamente en el siglo XX y XXI. Lo popular define lo popular, lo moderno que define lo postmoderno y lo postmoderno que define lo moderno. En una dialéctica constante, los futuros informes del presente, el pasado que define el futuro y el presente que divaga en medio del futuro y el pasado.

Lo postmoderno es pues una era cinematográfica que se reconoce a sí misma a través de reflexiones que aparecen en la cámara como ojo. Lo voyeurista es lo icónico y de acuerdo con los estudios de la crítica cultural se orientan hacia sí mismas en las imágenes cinematográficas y narrativas que definen la edad. Al mismo tiempo los cambios en estas narrativas ofrecen respuestas simples e ideológicas a preguntas complejas. Los textos subversivos ven al ojo cinematográfico mostrando las distorsiones en los simulacros construidos en un postmodernismo central y crítico, por ello se ha afirmado que los teóricos del postmodernismo son cuentahistorias.

De esta forma, la escenificación de una multitud de temas parciales, constelaciones fragmentarias o esquizoides, se funde a menudo con tendencias y fuerzas del sistema mundial en una situación de transición en la que todavía no ha surgido claramente en ninguna parte una definición de cine postmoderno, aún por construir.

Por ello, la segunda parte del trabajo toma un camino que se convierte en veredas por las cuales se transita descubriendo paisajes, formas de hacer y de decir en apartados que vienen a ser como las estrellas de una nebulosa; un conjunto de constantes temáticas, formales o pragmáticas que no siempre “se cumplen” en todas las películas analizadas, pero que conforman entre todas un determinado clima, parafraseando a Wittgenstein, aunque no siempre concurren simultáneamente, vertiginosidad, implicación sensorial, (re)presentación inmediata, memoria retiniana, simultaneidad e instantaneidad, actualidad, sensación de presente continuo, destotalización, fragmentación, gramática no letrada, sintaxis rota impregnada por la literatura y la música joven, montaje acelerado de los fragmentos, collage, pérdida de lo real como referente y multiperspectividad configuran una especie de “aire de familia” de lo que podríamos denominar el actual régimen de representación.

Es así que encontramos los tres temas recurrentes —irracionalidad, subjetividad, acabamiento— que en la búsqueda adquirieron una gran importancia y aunque no trabajados de la misma forma, pero como el parecido físico entre los parientes, asoman aquí y allá, formando una red de regularidades temáticas y no así de géneros, pues éstos en la Postmodernidad se configuran como géneros cinematográficos híbridos o “no puros” a los cuales se les ha dado en llamar de diferentes maneras inventando y creando nuevos conceptos a través de los cuales acercarse a ellos, camino que no fue seguido en este trabajo y en su lugar sólo se esbozaron sus características.

Así en el primer gran tema, se puede concluir después de revisar la irracionalidad en la Postmodernidad que presentan los filmes *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994), *El libro de*

*cabecera* (Peter Greenaway, 1996) y *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003) que estas cintas reflexionan sobre nuevas formas de escribir historias y verles desde una ruptura de la racionalidad tradicional. Historias que modifican nuestra concepción y expresión del pasado a partir de la crítica de los actuales criterios históricos añadiendo elementos como provisionalidad e indecisión, uniendo sentimiento e intelecto, rompiendo con la idea del tiempo histórico y sustituyéndola por una nueva concepción de la temporalidad, un tiempo rítmico.

En resumen, que no buscan integración, síntesis y totalidad sino que se contentan con fragmentos, por lo que estas películas no muestran la reconstrucción de lo que ha pasado en las diversas fases de la vida, sino un juego continuo con la memoria de esos hechos. Una historia que se expresa no en historias coherentes sino en segmentos y collages.

En la segunda temática, después del análisis de los filmes *Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), y *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002), que muestran a la subjetividad en la Postmodernidad hay que señalar que en todos ellos el sujeto no es considerado en su relación con el deseo de lo absoluto, por lo que se elimina aquella dimensión que lo constituye con capacidad de negar o diferenciarse de las objetivaciones, pues ya no se puede pensar más el sujeto en sentido fuerte, como conciencia transparente o como centro fundante por lo que suele confundir el agotarse de un modo tradicional de concebir al sujeto (aquel cartesiano) con la desaparición del sujeto en sí mismo.

De aquí que para comprender la época de la Postmodernidad de un modo más adecuado a su complejidad y ambivalencia, parecería que debemos plantear la posibilidad que abre esta época para una nueva experiencia de la subjetividad, que vista a través del cine se manifiesta ambivalente: de amor y desamor, de vida y muerte, de oscuridad y luz, pero sobre todo de una búsqueda del hombre hacia el hombre en un proceso integrador del sujeto y sus infinitos nexos con el objeto, el sujeto es el adentro y el afuera, el yo y el otro, el yo y la historia, el presente y el pasado. Se podría decir que en la época contemporánea la subjetividad es el puente entre el principio de contradicción de todas las formas de pensamiento.

Asimismo estos filmes ejemplifican la crisis del individualismo y el humanismo que marcan a la cultura de la postguerra occidental. En la escena intelectual se miran los momentos de los ataques estructuralistas y postestructuralistas del sujeto, acompañado por críticas ideológicas del individualismo occidental y cualquier estado privilegiado del arte y el artista que es reflejado en la teoría del filme y la crítica. En la escena cultural la explosión del consumismo, los medios y las nuevas tecnologías de la información que comienzan a generar una externalización de los sentidos y una internalización de los

medios productores de ambientes para todas las nociones convencionales asociadas con el individualismo —autonomía, creatividad, originalidad, relaciones sujeto-objeto.

Por último, en relación a la temática del fin del mundo, en la cinematografía contemporánea se puede decir que las realidades vividas en los filmes *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001), *El reinado del fuego* (Rob Bowman, 2002), y *El cubo* (Vincenzo Natali, 1997) y su secuela; sólo pueden crecer sobre el suelo de la concepción de un fin que aunque catastrófico, no significa necesariamente la condena e infelicidad. Esa es una de las razones de por qué hoy, en una época de tentaciones y de desesperación, puede parecer necesario presentar ante los ojos una concepción del fin en que una falta de ilusión, total y absolutamente realista, no sólo no contradice a la esperanza, sino que más bien pueden apoyarse y robustecerse mutuamente.

Es así como principalmente en los años noventa la idea de finitud se ha tornado bíblica con un tratamiento sobre la catástrofe y la revelación como términos de visión, la cual es más difícil de articular en un medio con una visión que es inevitablemente ilimitada para la imagen. Porque la imagen siempre tiene un pasado ontológico y el realismo narrativo envolvió y desarrolló sus diferencias históricas con excesos visuales de catástrofe; por lo que ha hecho su entrada triunfal en escena todos los Apocalipsis. Sobre todo el acabamiento espectacular tiene una visión apocalíptica en el cine narrativo en la conjunción que cree en la imagen y cree en la historiografía mítica.

A este respecto, se abrió el panorama del escenario del holocausto, en el neorrealismo italiano que develó al espacio de las ruinas de las ciudades europeas como locaciones exteriores que se constituyeron así mismas como locales familiares. De la misma forma, en los tempranos apocalipsis del expresionismo alemán existía una distinción utópica entre guerra y paz, entre la guerra buscada, la sociedad militarista y la posibilidad de una paz plena, una sociedad justa, distinción que después de 1948 comenzó a incrementarse más y más en su dificultad de ser. El miedo a la guerra nuclear cobró peso cuando se construyó el Muro de Berlín y la crisis de los misiles cubanos en 1962, lo que provocó una respuesta en el cine con un modo de ver apocalíptico que fue extendido por filmes que anunciaban el fin del tiempo, el fin del mundo y el fin del espacio.

Así, como nada hace pensar que la cinematografía de hoy en día esté equivocada, es de suponer que el universo se inició hace aproximadamente 15,000 millones de años a partir de la nada y desde entonces está en continua expansión, pero el detalle importante es que en un momento se generan simultáneamente espacio y tiempo: lo que hace posible imaginar un antes de esa existencia, pero también un después, pues partiendo desde cualquier punto del universo, éste se acaba desde donde nos puede llegar la luz y donde nosotros también estaremos más allá del borde del fin del mundo.

Por ello la Postmodernidad se manifiesta en filmes que despliegan una multiplicidad de temáticas y narrativas en donde la idea del Apocalipsis es recurrente: El fin del mundo, el fin del tiempo, el fin del espacio y la violencia, derivando en una búsqueda frenética del humanismo y la mitología a través de una estética muy particular que se viste de nostalgia por los tiempos pasados, que son contemporáneos a sí mismo en relaciones de tecnología y del capital que lo produce, existiendo una multitud de filmes y de referencias literarias fuera de líneas como complejidad ilusoria, ahistórica y de memoria plagaria que provee una serie de obituarios: la muerte del sujeto, el fin de las grandes narrativas, la reconstrucción crítica de la tradición, la caída de modelos lingüísticos estables, la irrelevancia de la distinción entre alto arte y bajo arte, el fin de la metafísica y la absoluta caída de la teoría.

Se puede ver fuertemente que se argumenta entre comenzar un postmodernismo posicionado en sí mismo en el fin: del modernismo, de la era moderna, del fascismo de elite, del arte elevado, del marxismo, de lo *avant garde*, de la dialéctica del espíritu. Pero el postmodernismo es el fin de algunas cosas viejas y también el principio de algunas cosas diferentes y nuevas que están justo al final (de la inspiración, de la crítica y de la intervención).

Por ello y consiguientemente del último apartado se puede deducir que el cine mexicano postmoderno tienen un carácter de confusión, pues se forja en medio del reflejo de una realidad que lo asfixia y una necesidad de evadir esa verdad, por lo que las cintas mencionadas en este apartado responden a una necesidad del público mexicano y se configuran como una indisoluble expectativa renovada, no retórica ni declaratoria, sino plasmada en obras filmicas que año tras año resurgen como un legendario símbolo artístico.

En términos de su avance cultural y social, el cine mexicano postmoderno ofrece una contemplación aguda, un tanto para animar su imagen y otro poco para alimentarse de modelos universales, lo que operaría, en virtud de su educación sentimental, en la puesta en escena de imaginarios colectivos que procuran su representación e inicia con ello la empresa de hacer un cine diferente, nuevo y extraordinario en una posibilidad de enriquecer alegorías y ficciones propias, de avanzar en la construcción de otros semblantes para un país que empieza a sobresalir en el ámbito de la cinematografía planetaria.

Finalmente se puede recordar una provocativa maldición china que dice: ¡Que vivas en una época muy interesante! Y nosotros que estamos navegando en una de ellas, estamos en condiciones de comprender la ironía de esas sabias palabras. Pero también, y abrevando en las mismas fuentes, podemos tomar a la Postmodernidad como crisis por el lado de la oportunidad y sus desafíos, y no dejar que nos abrume su faceta de riesgo, ya que si bien el espacio conceptual de la Modernidad se correspondía con la geometría euclidiana, que se soñaba como única y soberana. Las coordenadas

cartesianas ofrecieron una grilla tranquilizadora, y la ciencia presentó un universo mecánico, manipulable y predecible. Un mundo domesticado y desencantado. El siglo XX despertó del sueño absolutista con el desarrollo de las geometrías no euclidianas, y fue conmovido por la proliferación de nuevas y extrañas perspectivas. El XXI requiere imperiosamente de otros escenarios donde sea posible desplegar la actividad subjetiva y la transformación del mundo experiencias en un espacio multidimensional para poder comprender y actuar en este agitado e interesantísimo tiempo en que nos toca vivir. La lógica de la simplicidad ha dejado de ser funcional y precisamos herramientas que nos permitan pensar de una manera no lineal, dar cuenta de las paradojas constitutivas de nuestro modo de experimentar(nos), acceder a un espacio cognitivo basado en una “revolución epistemológica”.

Es así como en este trabajo se ha querido dar voz a esos murmullos que se volvieron atronadores, pues ha terminado la civilización que creyó en las certezas definitivas, en el conocimiento absoluto y el progreso permanente y se abren paso nuevos modos de pensar, de sentir, de actuar y vivir en el universo y en este nuevo itinerario nos encontramos con nosotros mismos profundamente unidos al mundo en una interacción compleja y multidimensional en un reencuentro que sólo a través de una mirada nos ha descubierto nuestras limitaciones y nuestras posibilidades, ha eliminado las garantías tranquilizadoras y nos ha abierto las puertas al vértigo de la creación.

# FUENTES DE INVESTIGACIÓN

## BIBLIOGRAFÍA

- Abramoff, Ernesto, *et. al.*, *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, 376 pp.
- Aguilar Romero, Mariflor, *Límites de la subjetividad*, México, Fontamara, 1999, 261 pp.
- Aguilar Viquez, Fidencio, *La comprensión de nuestro tiempo*, México, Edamex y Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 1998, 155 pp.
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 2000, 332 pp.
- Artigas, Mariano, *El desafío de la racionalidad*, Pamplona, Eunsa, 1994, 188 pp.
- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, 193 pp.
- Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Nueva York, Oxford, 1984, 331 pp.
- The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas, 1997, 321 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos filmicos*, México, Posada, 1988, 343 pp.
- Ballesteros, Jesús, *Postmodernidad. Decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989, 145 pp.
- Bandera, Jorge, *El fin*, España, Paidós, 1998, 166 pp.
- Barcellona, Pietro, *Postmodernidad y comunidad. El regreso a la vinculación social*, España, Trotta, 142 pp.
- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia y CajaMurcia, 2000, 164 pp.
- Baudrillard, Jean, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, 239 pp.

- Bauman, Zygmunt, *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2002, 213 pp.
- Barman, Zygmunt, *Intimations of Postmodernity*, London, Routledge, 1992, 232 pp.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, 206 pp.
- “Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo” en *Iluminaciones II*, Londres, Fontana, 1979, 343 pp.
- “Para una crítica de la violencia y otros ensayos” en *Iluminaciones IV*, España, Taurus, 1998, 234 pp.
- Benitez, Laura, *El espacio y el infinito en la modernidad*, México, Cruz O., 2000, 190 pp.
- Berciano Villalibre, Modesto, *Debate en torno a la posmodernidad*, Madrid, Síntesis, 1998, 215 pp.
- Berger Peter y Thomas Luckman, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*, Barcelona, Paidós, 1997, 119 pp.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1991, 386 pp.
- Berlitz, Charles, *Fin del mundo, año 1999*, Barcelona, Planeta, 1981, 216 pp.
- Blanco, Juan Antonio, *Tercer milenio: una visión alternativa de la posmodernidad*, La Habana, 1995, 147 pp.
- Boheemen, Christine van, *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History*, New York, Cambridge University, 1999, 226 pp.
- Bookbinder, Robert, *Las películas de los años setenta*, España, Odin, 1996, 288 pp.
- Búfalo, Enzo del, *La genealogía de la subjetividad*, Caracas, Monte Avila, 1992, 176 pp.
- Bull, Malcolm, *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 346 pp.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, 212 pp.
- El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987, 279 pp.
- Neo-baroque: A Sign of the Times*, Princenton, Princenton University, 1992, 227 pp.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, 326 pp.
- Cahoone, Lawrence, *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*, Oxford, Blackwell publisher, 1996, 733 pp.
- Caparrós Lera, José María, *El cine de nuestros días (1994-1998)*, Madrid, Rialp, 1999, 246 pp.
- Cassullo, Nicolás, *El debate modernidad/posmodernidad*, Argentina, El cielo por asalto, 1995, 395 pp.

- Cervantes Jáuregui, Luis, *Los límites de la modernidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1993, 258 pp.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, 328 pp..
- Corral Quintero, Raúl, *et. al.*, *Posmodernidad: antología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1988, 234 pp.
- Cortes del Moral, Rodolfo, *La filosofía y la racionalidad contemporánea*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2000, 427 pp.
- Cuento, Jun, *Mitologías de la modernidad*, Madrid, Aula abierta Salvat, 1984, 67 pp.
- Dávalos, Federico, *Summa filmica mexicana, 1916-1920*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1980, 187 pp.
- Dellamora, Richard, *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1995, pp.
- Denzin, Norman, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, London, Sage Publications, 1993, 590 pp.
- Descartes, René, *Meditations on First Philosophy*, Inglaterra, University Press, 1980, 160 pp.
- Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Argentina, Biblos, 1999, 157 pp.
- Docker, John, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University, 1994, 234 pp.
- Eagleton, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell publishers, 1996, 148 pp.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, UNAM, 1998, 231 pp.
- Eyal, Amiran y John Unsworth, *Essays in Postmodern Culture*, New York, Oxford University, 1993, 352 pp.
- Fairlamb, Horace, *Critical Conditions: Postmodernity and the Question of Foundations*, Cambridge, Cambridge University, 1994, 275 pp.
- Fernández Aaz, Tomas, *La subjetividad en la historia*, Madrid, Sequitur, 2000, 135 pp.
- Fernández Alba, Antonio, *Neoclasicismo y postmodernidad: en torno a la última arquitectura*, Madrid, H. Blume, 1986, 167 pp.
- Fernández Cox, Cristian, *Modernidad y Postmodernidad en América Latina*, Colombia, Escala, 1991, 110 pp.
- Follari, Roberto, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires, Instituto de estudios y acción social, 1977, 176 pp.

Font, Doménech, *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002, 410 pp.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1971, 276 pp.

*La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 355 pp.

Fullat Genis, Octavio, *El siglo postmoderno, 1900-2001*, Barcelona, Crítica, 2002, 210 pp.

Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Cambridge, Polity Press, 1985, 500 pp.

Gablik, Suzi, *Conversations Before the End of Time*, New York, Thames and Hudson, 1995, 477 pp.

García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1998, 363 pp.

Gare, Arran, *Postmodernism and the Environmental Crisis*, London, Routledge, 1994, 192 pp.

Gellner, Ernest, *Posmodernismo, razón y religión*, Barcelona, Paidós, 1994, 128 pp.

Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, España, Alianza, 1994, 166 pp.

Guiddens, Anthony, *et. al.*, *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1988, 346 pp.

Goldman, Annie, *Cine y sociedad moderna*, Madrid, Fundamentos, 1972, 210 pp.

González Rey, Fernando Luis, *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico-cultural*, México, Internacional Thomson, 2002, 248 pp.

González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, España, Cátedra, 1988, 167 pp.

Gomez-Martínez, José Luis, *Más allá de la post-modernidad: el discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*, Madrid, Miletó, 1999, 223 pp.

Gruner, Eduardo, *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 412 pp.

Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*, Madrid, Taurus, 1989, 462 pp.

Halpern, Paul, *Apocalipsis: una cuenta regresiva*, México, Diana, 2000, 293 pp.

Harrison, Sylvia, *Pop Art and the Origins of Post-modernism*, Cambridge, Cambridge University, 2001, 280 pp.

Harvey, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Argentina, Amorrortu, 1998, 401 pp.

Heller, Agnes, *Una filosofía de la historia en fragmentos*, España, Gedisa, 1999, 334 pp.

- Políticas de la postmodernidad: ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, 1989, 299 pp.
- Hesse, Hermann, *El lobo estepario*, México, Colón, 1946, 264 pp.
- Homs, Ricardo, *El síndrome de la generación sandwich (La generación del cambio)*, México, Planeta, 1991, 210 pp.
- Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 284 pp.
- Ianni, Octavio, *Enigmas de la modernidad-mundo*, México, Siglo XXI, 2000, 268 pp.
- Illescas Najera, María Dolores, et. al., *Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 285 pp.
- Innerarity, Daniel, *Dialéctica de la modernidad*, Madrid, Rialp, 1990, 267 pp.
- Israel Zipper, Ricardo, *Para entender el fin de siglo*, Chile, Andros, 1991, 153 pp.
- Jáidar Matalobos, Isabel, et. al., *Tras las huellas de la subjetividad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2003, 234 pp.
- Janke, Wolfgang, *Mito y poesía en la crisis, modernidad/posmodernidad: postontología*, Buenos Aires, Marca, 1995, 69 pp.
- Jameson, Fredrich, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, España, Paidós, 1991, 120 pp.
- Jameson, Fredrich, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, 340 pp.
- Jameson, Fredrich, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, España, Paidós, 1992, 220 pp.
- Jencks, Charles, *What is Post-modernism?*, London, Academy, 1996, 80 pp.
- Kennedy, Paul, *Hacia el siglo XXI*, Barcelona, Plaza y Janes, 1993, 480 pp.
- Kitses, Jim, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship Within the Western*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, 176 pp.
- Kumar, Krishan, *From Post-industrial to Postmodern Society. New Teories of the Contemporary World*, Oxford, Blackwell publisher, 1996, 253 pp.
- Lagorio, Carlos, *Cultura sin sujeto. El dominio de la imagen en la posmodernidad*, Argentina, Biblos, 1998, 117 pp.
- Lanz, Rigoberto, *El discurso posmoderno: crítica de la razón escéptica*, Caracas, Universidad central de Venezuela, 1996, 220 pp.
- Lash, Scott, *Sociología del posmodernismo*, Argentina, Amorrortu, 1990, 332 pp.

Le Goff, Jacques, *Pensar la historia: modernidad, presente y progreso*, Barcelona, Paidós, 1991, 269 pp.

Lefebvre, Henri, *Introducción a la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1971, 340 pp.

Lipovestky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986, 135 pp.

López Gil, Marta, *Filosofía, modernidad, posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 1998, 222 pp.

Luhmann, Niklas, *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*, Madrid, Trotta, 1998, 257 pp.

Lytard, Francois, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, México, Siglo XXI, 1989, 124 pp.

Lyon David, *Postmodernity*, London, University Press, 1999, 132 pp.

McGuigan, Jim, *Modernity and Postmodern Culture*, Buckingham, Open University, 1999, 177 pp.

McLeish, John, *La teoría del cambio social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 169 pp.

Maliandi, Ricardo, *Dejar la posmodernidad: la ética frente al irracionalismo actual*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, 214 pp.

Marcel, Martin, *La estética de la expresión cinematográfica*, México, Rialp, 1962, 268 pp.

Martin Barbero, Jesús, *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, 303 pp.

Maltby, Richard, *Cultura y modernidad*, Madrid, Aguilar, 1991, 264 pp.

Maldonado, Tomas, *El futuro de la modernidad*, Gijón, Júcar, 1990, 262 pp.

Millán Puelles, Antonio, *La estructura de la subjetividad*, Madrid, Rialp, 1967, 426 pp.

Mires, Fernando, *La revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad (La revolución microelectrónica, la revolución feminista, la revolución ecológica, la revolución política, la revolución paradigmática)*, Venezuela, Nueva Sociedad, 1996, 184 pp.

Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1999, 191 pp.

Natoli, Joseph, *A Primer to Postmodernity*, Malden, Blackwell, 1997, 123 pp.

Nebreda, Jesús, *Muerte de dios y posmodernidad: las largas sombras del dios muerto*, Granada, Universidad de Granada, 1993, 273 pp.

Naviero, Juan Carlos, *El fin de siglo posmoderno*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, 74 pp.

Neale, Stephen, *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge, 2000, 336 pp.

Norberg Schulz, Christian, et. al., *Crisis de la modernidad*, Santafe de Bogotá, Escala, 1992, 51 pp.

Orozco Barba, Humberto, *Posmodernidad en el mundo contemporáneo*, Jalisco, ITESO, 1995, 228 pp.

Orr, John, *Cinema and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1993, 226 pp.

Otxotorena, Juan M., *La lógica del post. Arquitectura y cultura de la crisis*, Argentina, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1992, 166 pp.

Percia, Marcelo, *Una subjetividad que se inventa: diálogo, demora, recepción*, Buenos Aires, Lugar, 1994, 157 pp.

Picó, Josep, *et. al.*, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, 385 pp.

Pieper, Josef, *El fin del tiempo: meditación sobre la filosofía de la historia*, Barcelona, Herder, 1984, 169 pp.

*Sobre el fin de los tiempos*, Madrid, Rialp, 1955, 221 pp.

Poster, Mark, *Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges*, New York, Columbia University, 1997, 173 pp.

Rabade Romeo, Sergio, *Método y pensamiento de la modernidad*, Madrid, Nancea, 1981, 187 pp.

Rabanne, Paco, *El fin de los tiempos. De una era a otra*, España, Circe, 1994, 240 pp.

Racionero i Graus, Luis, *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1980, 187 pp.

Ramírez Velázquez Blanca Rebeca, *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio: un recorrido por los campos de las teorías*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2003, 222 pp.

Rappe, Silvia y Martha Rivero, *Modernidad, posmodernidad: una discusión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, 232 pp.

Ravelo Cabrera, Paul, *El debate de lo moderno-postmoderno: la postmodernidad de J. F. Lyotard*, La Habana, Ciencias sociales, 1996, 97 pp.

Rella, Franco, *La búsqueda del presente: miradas sobre la modernidad*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1995, 80 pp.

Rees, Martin, *Our Final Tour: A Scientist's Warning: How Terror, Error, and Environmental Disaster Threaten Humankind's Future in this Century on Earth and Beyond*, New York, Basic books, 2003, 228 pp.

Ripalda, José María, *De Angelis: filosofía, mercado y posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, 121 pp.

Rittler, Joachim, *Subjetividad: seis ensayos*, Barcelona, Alfa, 1986, 161 pp.

Roa, Armando, *Modernidad y posmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*, Chile, Andrés Bello, 1995, 80 pp.

Rojas María Cristina y Sternback Susana, *Entre dos siglos: una lectura psicoanalítica de la posmodernidad*, Buenos Aires, Lugar, 1997, 188 pp.

Roman, Gubern, *Historia del cine*, México, Lumen, 1985, 456 pp.

- Rosenau, Pauline Marie, *Post-modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Princeton, Princeton University, 1992, 229 pp.
- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, 187 pp.
- Rubert de Ventos, Xavier, *De la modernidad: ensayo de filosofía crítica*, Barcelona, Península, 1982, 314 pp.
- Ruzo, Daniel, *Los profetas del fin del mundo: la clave numérica de las profecías apocalípticas*, México, Grijalbo, 2000, 195 pp.
- Saldaña, Alfredo, *Modernidad y postmodernidad: filosofías de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997, 189 pp.
- Sharret, Christopher (ed.), *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*, Washington, Mazonneuve Press, 1993, 456 pp.
- S/A, *Seminario La Postmodernidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1991, 135 pp.
- Schatz, Thomas, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Nueva York, Random House, 1981, 571 pp.
- Silverman, Hugh, *Postmodernism and Continental Philosophy*, Albany, State University of New York, 1988, 259 pp.
- Sole, Carlota, *Ensayos de teoría sociológica: modernización y postmodernidad*, Madrid, Paraninfo, 1988, 106 pp.
- Stam Robert, et. al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, España, Paidós, 1999, 271 pp.
- Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia, sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de hoy, 1993, 223 pp.
- Sutherland, Stuart, *Irracionalidad: el enemigo interior*, Madrid, Alianza, 1996, 389 pp.
- Tejeda, José Luis, *Las fronteras de la modernidad*, México, Universidad Pedagógica Nacional y Plaza y Valdes, 1998, 231 pp.
- Thompson, Damian, *El fin del tiempo. Fe y temor a la sombra del milenio*, España, Taurus, 1998, 427 pp.
- Thompson, John, *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998, 357 pp.
- Tono Martínez, José, et. al., *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Libertarias, 1986, 326 pp.
- Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, Madrid, Temas de hoy, 1993, 502 pp.

- Turner Bryan, *Theories of Modernity and Posrmodernity*, London, Sage, 1991, 184 pp.
- Tyler, Parker, *Cine underground: historia crítica*, Barcelona, Planeta, 1973, 256 pp.
- Vattimo, G., et. al., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, 170 pp.
- Vattimo, G., *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995, 161 pp.
- La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, 172 pp.
- El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986, 159 pp.
- Villegas López, Manuel, *La nueva cultura*, España, Taurus, 1981, 150 pp.
- Weber, Max, *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos, 1985, 192 pp.
- Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993, 162 pp.
- White, Stephen, *Political Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University, 1991, 153 pp.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: postmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, 158 pp.
- Zeraoui, Zidane, *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y valores*, México, Limusa 2000, 264 pp.

## HEMEROGRAFÍA

- Cazes, Daniel, “Agosto 6, 1945: desesperanza y posmodernidad” en *Siempre*, Año 6, No. 35, 50 pp.
- Díaz Fernández, Ángel, “El cine de Almodóvar”, *El universal*, 23 de Enero de 2001.
- Fernández Santos, Angel, “Nuevo cine: nuevas realidades: González Iñarritu”, *El país*, 25 de Diciembre de 2003.
- Follari, Roberto, “Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?” en *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna, Tenerife, Noviembre 2000, Año 3, No. 35.
- Fukuyama, Francis, “Debate sobre el fin de la historia” en *Facetas*, No. 89, Marzo de 1990.
- Kleiman, George, “The cube: Natali”, *The Herald*, 6 de Marzo de 1997.
- La Croix*, Henry Rabine a propósito de *Vivre sa vie*, de Godard, 29 de Septiembre de 1962.
- Oliver Stone, Entrevista realizada por Esteve Riambau, *Dirigido por...*, No. 228, Octubre de 1994.
- Paz, Octavio, “El romanticismo y la poesía contemporánea” en *Vuelta*, No. 127, México, Junio de 1987.
- Robles, Xavier, “Rescate patrimonial cinematográfico” en *Estudios Cinematográficos*, Edit. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, No. 14, Año 4, 78 pp.
- Rosete, Julieta, “Una entrevista a Pedro Almodóvar”, *El Financiero*, 26 de Febrero de 2001.
- Sean, Walter, “Tim Burton”, *Washington Post*, 25 de Abril de 2002.

## FILMOGRAFÍA

### **21 GRAMOS (21 Grams)**

USA, 2003.

Dirección: Alejandro González Iñárritu.

Productor: Alejandro González Iñárritu y Robert Salerno.

Guión: Guillermo Arriaga.

Fotografía: Rodrigo Prieto.

Montaje: Stephen Mirrione.

Diseño de producción: Brigitte Broch.

Duración: 125 minutos.

Intérpretes: Sean Penn (Paul), Benicio Del Toro (Jack Jordan), Naomi Watts (Christina), Charlotte Gainsbourg (Mary Rivers), Melissa Leo (Marianne Jordan), Clea DuVall (Claudia), Danny Huston (Michael), Carly Nahon (Katie), Claire Pakis (Laura), Marc Thomas Russo (Freddy), Teresa Delgado (Gina).

### **CIUDADES OSCURAS**

México, 2002.

Dirección: Fernando Sariñana.

Producción: Veneno Producciones, Altavista Films, Foprocine, Fernando Sariñana.

Guión: Enrique Rentería y Fernando Sariñana.

Fotografía: Salvador Cartas.

Música: Eduardo Gamboa.

Edición: Roberto Bolado.

Duración: 113 minutos.

Actores: Alejandro Tomassi (“El Rubio”), Alonso Echánove (Casimiro), Bruno Bichir (“Satanás”), Demián Bichir (barman), Dolores Heredia (Lola), Zaide Silvia Guitiérrez (Zezé), Jimena Ayala (Susana), Odiseo Bichir (“Javo”), Jesús Ochoa (Riquelme), Roberto Sosa (Vicente), Diego Luna (Fede), Héctor Suárez (“Pollo”).

### **EL CUBO (The Cube)**

Canadá, 1997.

Dirección: Vincenzo Natali.

Producción: Trimark Pictures y The Feature Film Proyect Cube Libre Production.

Fotografía Derek Sanders.

Editor John Sanders.

Música Mark Korven.

Guión: Andre Bijelic, Vincenzo Natali y Graeme Manson.

Actores: Nicole de Boer (Leaven), Nicky Guadagni (Hellen Holloway), David Hewlett (David Worth), Andrew Miller (Kazan), Wayne Robson (Rennes), Maurice Dean Wint (Quentin).

### **EL CUBO 2 (Cube 2: Hypercube)**

USA, 2002.

Dirección: Andrzej Sekula.

Producción: Imagen Lion's Gate Films.

Guión: Ernie Barbarash y Lauren McLaughli.

Edición: Mark Sanders.

Duración: 95 min.

Actores: Kari Matchett (Kate), Geraint Wyn Daviesm (Simon), Grady Grace Lynn Kung (Sasha), Matthew Ferguson (Max), Reisler Neil Crone (Jerry Whitehall), Barbara Gordon (Mrs. Paley), Lindsey Connell (Julia).

### **EL PLANETA DE LOS SIMIOS (Planet of the Apes)**

USA, 2001.

Dirección: Tim Burton.

Producción: 20th Century Fox / Zanuck Company.

Productores: Richard D. Zanuck.

Guión: William Broyles Jr., Lawrence Konner y Mark Rosenthal.

Fotografía: Philippe Rousselot.

Montaje: Chris Lebenzon.

Música: Danny Elfman.

Duración: 120 min.

Actores: Mark Wahlberg (Leo Davison), Tim Roth (Thade), Elena Bonham Carter (Ari), Michael Clarke Duncan (Attar), Paul Giamatti (Limbo), Estella Warren (Daena), Lisa Marie (Nova), Kris Kristofferson (Padre de Daena), Charlton Heston (Padre de Thade).

### **HABLE CON ELLA**

España, 2001.

Dirección: Pedro Almodóvar.

Guión: Pedro Almodóvar.

Fotografía: Javier Aguirresarobe.

Montaje: José Salcedo.

Música: Alberto Iglesias.

Actores: Javier Cámara (Benigno), Leonor Watling (Alicia), Darío Grandinetti (Marco), Rosario Flores (Lydia), Geraldine Chaplin (Catarina Bilova), Mariola Fuentes (Rosa), Roberto Álvarez (Doctor), Chus Lampreave (Consuegro), Fele Martínez (Alfredo), Elena Anaya (Ángela), Lola Dueñas (Matilde), Ana Fernández (Hermana de Lydia), Marisa Paredes (Huma Rojo), Paz Vega (Amparo), Adolfo Fernández (Niño de Valencia), Loles León (Presentadora de TV), Helio Pedregal (Padre de Alicia), José Sancho (Agente del Niño de Valencia), Fernando Guillén Cuervo (Doctor), Caetano Veloso (Él mismo), Agustín Almodóvar (Sacerdote), Cecilia Roth (Manuela Coifman), Beatriz Santiago (Enfermera).

### **EL REINADO DEL FUEGO (Reign of Fire)**

Reino Unido e Irlanda, 2002.

Producción: Gary Barber, Roger Birnbaum, Lili Fini Zanuck y Richard D. Zanuck.

Dirección: Rob Bowman.

Guión: Gregg Chabot, Kevin Peterka y Matt Greenberg; basado en un argumento de Gregg Chabot y Kevin Peterka.

Fotografía: Adrian Biddle.

Música: Edward Shearmur.

Montaje: Thom Noble.

Duración: 105 min.

Actores: Christian Bale (Quinn), Matthew McConaughey (Van Zan), Izabella Scorupco (Alex Jensen), Gerard Butler (Dave Creedy), Scott Moutter (Jared Wilke), David Kennedy (Eddie Scax), Alexander Siddig (Ajay), Ned Dennehy (Barlow), Rory Keenan (Devon), Terence Maynard (Gideon), Doug Cockle (Goosh).

### **A.I. INTELIGENCIA ARTIFICIAL (A.I. Artificial Intelligence)**

USA, 2001.

Producción: Kathleen Kennedy, Steven Spielberg y Bonnie Curtis.

Dirección: Steven Spielberg.

Guión: Steven Spielberg; basado en una historia de Ian Watson a partir del relato de Brian Aldiss '**Supertoys Last all Summer Long**'.

Fotografía: Janusz Kaminski.

Música: John Williams.

Montaje: Michael Kahn.

Duración: 145 min.

Actores: Haley Joel Osment (David Swinton), Jude Law (Gigolo Joe), Frances O'Connor (Monica Swinton), Sam Robards (Henry Swinton), Jake Thomas (Martin Swinton), Brendan Gleeson (Lord Johnson-Johnson), William Hurt (profesor Hobby), Jack Angel (voz original Teddy), Ben Kingsley (v.o. narrador), Robin Williams (v.o. Dr. Know).

### **ASESINOS POR NATURALEZA (Natural Born Killers)**

USA, 1995.

Producción: Oliver Stone.

Dirección: Oliver Stone.

Guión: Quentin Tarantino y David Speed.

Duración: 120 min.

Actores: Juliette Lewis (Mallory Knox), Woody Harrelson (Mickey Knox), Tommy Lee Jones (Scagnetti), Rodney Dangerfield (Papá de Mallory), Everett Quinton (Wurlitzer), Robert Downey Jr (Wayne).

**EL LIBRO DE CABECERA (The Pillow Book)**

France, United Kingdom, Netherlands, 1996.

Producción: Kees Kasander.

Dirección: Peter Greenaway.

Guión: Peter Greenaway.

Fotografía: Sasha Vierny.

Montaje: Chris Wyatt, Peter Greenaway.

Duración: 126 min.

Actores: Vivian Wu (Nagiko), Yoshi Oida (el editor), Ken Ogata (el padre), Hideko Yoshida (la tía y la criada), Ewan McGregor (Jerome), Judy Ong (la madre), Ken Mitsuishi (el marido), Yucata Honda (Hoki).

# **ANEXOS**

# ANEXOS I

## a) *CRISIS DE PARADIGMAS*

### CIENCIA

PARADIGMA ANTIGUO	PARADIGMA NUEVO
Separadas en especialidades	Interdisciplinario y global
La naturaleza es comprensible	La realidad no es aprehensible, es incontrolable
Espacio-temporal	Espacio-tiempo continuo-discontinuo
Mecanicista	Indeterminada
La evolución es orden y estabilidad	La inestabilidad y el caos son creativos
Evolución gradual	Evolución por saltos
Leyes físicas inmutables	La complejidad cambia las leyes naturales
Ajena a la metafísica	Incorpora la metafísica
Materialista, reduccionista, determinista	No materialista, no reduccionista ni determinista
Ajena a la sociedad	Integrada a la sociedad (tecnología)

### EDUCACIÓN

PARADIGMA ANTIGUO	PARADIGMA NUEVO
Aprenderlo todo	Conocer
Rigidez	Flexibilidad
Externa, dirigida al aprendizaje	Interna, dirigida al interior del sujeto
Racional	Intuitiva
Normativa	Libre
Tecnología humanizada	Supertecnológica
Jerárquica: El profesor enseña	Participativa: Todos aprenden
Educación para tener	Educación para ser
Ajena a la naturaleza	Volcada a la naturaleza

### POLÍTICA

PARADIGMA ANTIGUO	PARADIGMA NUEVO
Pensamiento local, acción local	Pensamiento global, acción local
Sistema autoritario	Sistema consensuado
Sistema institucional	Redes no gubernamentales
Sistema de partidos	Sistema apartidista
Poder centralizado	Poder descentralizado
Dominio social	Cooperación social

El hombre es el centro del universo	Es hombre es parte de la biosfera
Programas externos de desarrollo	Desarrollo del individuo
Ética	Falta de valores morales
Gestión a largo plazo	Gestión a corto plazo
Poder masculino	Poder masculino/femenino
Dictadura/Democracia	Síntesis de los nuevos valores
Estado-Nación	Disolución de fronteras
Revolución social	Conspiración de la conciencia

## SOCIEDAD

### PARADIGMA ANTIGUO

### PARADIGMA NUEVO

Asociacionismo de clase e ideología	Asociacionismo libre
Valores materiales	Valores ecológicos
Gran dimensión	Pequeña dimensión
Lazos contractuales	Lazos comunitarios
Rígida en costumbres	Flexible en costumbres
Confianza en la ciencia	La ciencia tiene límite
Racionalidad de los medios	Racionalidad de los fines
Separación pensamiento-sentimiento	Integración pensamiento-sentimiento
Objetivos parciales	Gran objetivo común: dar el salto de paradigma

## ECONOMÍA

### PARADIGMA ANTIGUO

### PARADIGMA NUEVO

Dominio del capital	Dominio del factor humano
Calidad de consumo	Consumista
Economías regionales	Economía mundial
Modelo de producción normativo y disciplinar creativo	Modelo de producción flexible
División de funciones aisladas en departamentos	Intercompartimental
Enriquecimiento económico	Enriquecimiento material y espiritual
Interés general	Fuerza del mercado
Seguridad	Incertidumbre
Cooperativo	Competitivo
Responsabilidad personal	Responsabilidad colectiva
Trabajo rígido	Trabajo lúdico

**b) COMPARACIÓN DE CONCEPCIONES  
MODERNIDAD/POSTMODERNIDAD**

*Ihab Hassan*

<b>MODERNISMO</b>	<b>POSTMODERNISMO</b>
Romanticismo/simbolismo	Parafísica/dadaísmo
Forma (conjunta/cerrada)	Antiforma (dislocada, abierta)
Propósito	Juego
Diseño	Azar
Jerarquía	Anarquía
Maestría/logos	Agotamiento/silencio
Objeto de arte/obra terminada	Proceso/performance/happening
Distancia	Participación
Creación/totalización/síntesis	Destrucción/deconstrucción/antítesis
Presencia	Ausencia
Centramiento	Dispersión
Género/frontera	Texto/intertexto
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Metáfora	Metonimia
Selección	Combinación
Raíz/profundidad	Rizoma/superficie
Interpretación/lectura	Contra la interpretación/equívoco
Significado	Significante
Legible	Escribible
Relato/ <i>grande histoire</i>	Anti-relato/ <i>petit histoire</i>
Código maestro	Multicodificación
Síntoma	Deseo
Tipo	Mutante
Genital/fálico	Poliformo/andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origen/causa	Diferencia-diferencia/huella
Dios Padre	Espíritu Santo
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

**MODERNIDAD**

**POSTMODERNIDAD**

Identifica los desarrollos institucionales que producen la sensación de fragmentación y dispersión	Entiende las actuales transiciones en términos epistemológicos o como la disolución de la epistemología
Ve la culminación de la Modernidad como un conjunto de circunstancias en las que la dispersión va dialécticamente conectada con las profundas tendencias hacia la integración global	Se centra en las tendencias centrífugas de las transformaciones actuales y su carácter dislocante
Ve al "yo" como algo más que el punto de fuerzas interseccionales. La Modernidad hace posible activos procesos de reflexión y autoidentidad	Percibe el "yo" disuelto o desmembrado por la fragmentación de la experiencia
Afirma que los rasgos universales de pretensiones a la verdad, nos han sido impuestos en forma irresistible, dada la supremacía de problemas de índole global. La reflexividad de la Modernidad no imposibilita el conocimiento sistematizado sobre esos desarrollos	Discute la contextualización de las pretensiones a la verdad y las conceptualiza como "históricas"
Analiza la dialéctica de pérdidas y adquisición de poder en términos tanto de experiencia como de acción	Teoriza la impotencia que sienten los individuos frente a las tendencias globalizadoras
Ve la vida cotidiana como un complejo activo de reacciones a los sistemas abstractos, que implican tanto la reapropiación, como la pérdida	Ve el "vaciamiento" de la vida cotidiana como resultado de la intrusión de los sistemas abstractos
Considera el compromiso político coordinado tanto posible como necesario; en el ámbito local como en el global	Considera que el compromiso político coordinado queda imposibilitado por la supremacía de la contextualidad y la dispersión
Define la Postmodernidad como posibles transformaciones que "van más allá" de las instituciones de la Modernidad	Define la Postmodernidad como el final de la epistemología, del individuo y de la ética.

## ANEXO II

### A MANERA DE METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

La elección de un método depende de factores que no suelen ser discutidos con la frecuencia que sería deseable. Hay criterios de fondo que tienen que ver con cuestiones básicas de epistemología, visión del mundo y filosofía, pero también existen criterios mucho más pragmáticos. En el caso de un estudio del cine habría que preguntarse si las películas que serán analizadas constituyen el objeto central de la investigación o si, por el contrario, serán usadas sólo como fuentes para el estudio de un tema; si se va a analizar una película o varias; si el análisis se ocupará de películas enteras o sólo de algunas secuencias de una o más películas, así como se deberá tomar en cuenta el tipo de películas de que se trata, puesto que el lenguaje cinematográfico ha conocido un gran número de variaciones de acuerdo a epocalidades que no pueden dejar de influir en la elección de los métodos de estudio.

Este anexo metodológico tiene pues un objetivo doble: 1) presenta con algún detalle, aunque en forma necesariamente resumida, una opción metodológica dada: el recorte de un método derivado de la Postmodernidad; y 2) al justificar éstas y otras elecciones y formas de trabajar se tratará también de abordar cuestiones más amplias, tales como temática y géneros cinematográficos de la Postmodernidad en el cine.

De esta forma, la metodología de trabajo que se sugiere se basa en la realización de preguntas a los filmes objetos de análisis. Éstas no deben limitarse a definir, calificar o a enumerar los elementos que están presentes en las películas, pues lo que se capta en un texto es siempre una parte, ya que casi nunca se logra captar el todo y siempre existe la posibilidad de que surjan nuevos enfoques, lecturas y puntos de vista acerca de ese texto. De aquí que para desarrollar el análisis sea necesaria una estrategia que, apoyada en procedimientos de acercamiento e indagación permitan trabajar con el texto objeto de análisis.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vid. Anexo III.

Fredrich Jameson, teórico de la Postmodernidad, sostiene una dicotomía muy cercana a la estética y la filosofía,<sup>2</sup> pues la teoría cinematográfica reciente ha aportado interesantes análisis de la relación entre la mediación de la máquina filmica y la construcción de la subjetividad del espectador; esta última, aún estando despersonalizada, tiene a la vez una fuerte motivación para restablecer las falsas homogeneidades del ego y de la representación.

De esta manera, por una parte la estética da cuenta de la parte de la estructura visual de los filmes con la denominación del “Objeto-imagen”, y por otra, la filosofía arroja luz sobre el contenido de los mismos con la denominación de “Imágenes en el mundo”. La primera nos devuelve a la cuestión del referente, a través de un conjunto de materiales componentes, los elementos visuales, sonoros, la estructura estética de la imagen, que se van hilando a su vez en un discurso ordenado de formas y figuras —discurso ordinal cinematográfico—, mientras que en la segunda acepción la referencia ha sufrido un desplazamiento de la forma al contenido y con ello se hace necesaria la interpretación temática; es decir, la búsqueda del significado de la obra, que no es la única operación hermenéutica concebible, pero a través de la cual es posible acercarse a los significados de las mismas —discurso virtual cinematográfico.<sup>3</sup>

Asimismo, ambos conceptos comparten un campo denominado universo espectacular en el cual podría desarrollarse un sistema axiológico, en cuyo nombre se pudieran afirmar las secuencias de *collages* y estereotipos mediáticos.

Es así como Jameson propone que este tipo de análisis: a) afina la percepción para hacer distinciones útiles y relevantes, que remiten a ambas vertientes teóricas o disciplinares —Estética y Filosofía—, y b) favorece las síntesis articuladoras e integrativas de la películas sometidas a análisis. De esta forma, se podría decir que en el momento del análisis se procurará conocer cada film en sus diversas partes —segmentación mental— mientras que en el momento de la síntesis se tratará de comprender el mismo film ya como un todo articulado —vinculación elemental—.<sup>4</sup> También aquí cabe señalar a la llamada distancia crítica, una especie de desapego para y con la obra, lo que permite cierta objetividad en el momento de su análisis. cuerpos extraños, rodeándolos y neutralizándolos con una especie de cuarentena espacial, un alejamiento crítico o cordón sanitario...<sup>5</sup>

Asimismo es necesario tomar en cuenta que el cine es un lenguaje que combina diversos tipos de significantes (imagen, música, ruidos o efectos sonoros, texto y palabra, entre otros), lo que manifiesta la clara dificultad de establecer un único código común, de lo cual se desprende la opción de postular una

---

<sup>2</sup> Vid. Anexo III.

<sup>3</sup> Vid. Anexo III.

<sup>4</sup> Vid. Anexo III.

<sup>5</sup> Jameson, Fredrich, *Op. cit.*, pág. 131.

pluralidad de códigos, y al mismo tiempo una convergencia en el plano de la significación de los mismos. De este modo, la diversidad de códigos se unifica en un único resultado final, pudiendo éstos superponerse o interactuar sin orden aparente, estableciendo una única gran particularidad, la que está relacionada con el modo en que cada film mezcla todos sus componentes en la denominada Postmodernidad.

Toda esta gran variedad de códigos puede hacernos pensar que por el sólo hecho de estar todos al interior de lo cinematográfico, sean todos códigos cinematográficos; sin embargo es necesario hacer una distinción entre los códigos que son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico (códigos cinematográficos), y los códigos que, aunque dotados de un rol determinante, no están de hecho relacionados con el cine en cuanto tal y pueden manifestarse también en su exterior (códigos filmicos prestados), que se consideran realidad cinematográfica sólo cuando están presentes en una película.

Así, sin pretensiones de exhaustividad, distinguiremos siete elementos base divididos en dos grandes campos denominados Juegos de Construcción;<sup>6</sup> el primero dedicado a la Forma-Estética, y los segundos, Juegos de Construcción de Contenido-Filosofía. Ambas disciplinas se complementan y permiten realizar una serie de cuestionamientos a los filmes en donde se discute la naturaleza de la imagen cinematográfica como “centrífuga”, puesto que el cine cuenta con técnicas que crean la ilusión del movimiento y le permiten al rectángulo de la pantalla una tensión hacia el espacio exterior al campo que en el momento se está mostrando. Esto tiene consecuencias para el gran “efecto de realidad”.

De esta forma, Fredrich Jameson propone en su vertiente epistemológica sobre el discurso de la Postmodernidad una búsqueda de información a través de la formulación de preguntas. En ella se parte de la estructura paradigmática basada en el método interrogativo socrático y el proceso de investigación científica, especialmente en un contexto estético-filosófico.

### 1. *Juegos de Construcción (Forma-Estética).*

a) *Fragmentación.* Aquí es necesario distinguir tres elementos base: el prólogo, el inicio y el final del film. Las preguntas a responder serían: ¿Cuál es la función del inicio?, ¿Cómo se relaciona este con el final?, ¿Qué sentido tiene el final?, ¿Cómo se relaciona el final con el resto del film?, ¿Cómo se relaciona el inicio del texto con el inicio del film? y ¿Cómo se relaciona el final del texto con el final del film?

---

<sup>6</sup> Jameson no utiliza este término; sin embargo tomando en cuenta la tipología de análisis en cuanto a sus múltiples codificaciones, es necesaria la integración en categorías articuladoras. Los Juegos de Construcción permiten crear diversas y distintas lecturas en una situación sintetizadora, integradora y conciliadora siempre en movimiento; de ahí su conceptualización lúdica.

b) *Imagen narrativa*. En este apartado es necesario distinguir tres elementos base: el espacio de la historia, los elementos de identificación de personajes y el tiempo de la historia. Aquí las preguntas a responder serían: ¿Cómo son las imágenes de la película?, ¿Cuál es el punto de vista y cómo el uso de la cámara?, ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?, ¿Qué función cumplen los silencios?, ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?, ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias? ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia? ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

c) *Análisis textual*. En este apartado es necesario distinguir cuatro elementos base: elementos que permiten entender la historia, situación de la narración temporalmente en relación con la historia, estilo narrativo y presencia y ausencia del narrador del relato. Las respuestas a responder serán: ¿Qué elementos permiten entender la historia?, ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?, ¿Cómo se sitúa la narración temporalmente en relación con la historia?, ¿Es anterior, posterior, simultánea o intercalada?, ¿Es o no interna a la diégesis del film?, ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?, ¿Hay elementos visuales ideológicos en la película?, ¿Cuál es el grado de presencia del narrador del relato?

d) *Relaciones intertextuales*. Aquí es necesario ubicar las relaciones intertextuales explícitas, las relaciones intertextuales implícitas y finalmente las estructuras sociales y su interacción en la narración. Los cuestionamientos a responder serían: ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?, ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?, ¿Qué relaciones de similitud tiene con otros filmes?, ¿Qué relaciones tiene la estructura con la de otros filmes?, ¿Qué relaciones tiene el tratamiento del film respecto a otros filmes?

Así, en este primer apartado podemos asumir las historias como el sistema resultante de interacciones entre sus elementos (intersubjetividad), autoexploraciones y conflictos (intrasubjetividad) y —en algunos casos— evoluciones (transubjetividad). En cierto modo, este primer Juego de Construcción pueden parecer el más elemental, pues requiere hacerse cargo del soporte (imágenes cinematográficas) y del carácter artístico de lo analizado; de hecho, reducida a sus anécdotas y a las secuencias de interacción, cualquier película puede en principio coincidir con lo que un observador cualquiera pudiera haber vivido u observado en la vida real (digamos, en una esquina de su barrio y no en la pantalla del cine).

## 2. *Juegos de Construcción (Contenido-Filosofía)*.

a) *Tematización*. En este apartado es necesario distinguir cuatro elementos base: Tematización del título del film, tematización de la naturaleza discursiva del film y los materiales naturales y artificiales. En este apartado las preguntas a responder serían: ¿Qué sugiere el título del film?, ¿Qué relación tiene con el resto del film?, ¿Se tematiza la naturaleza discursiva del film?, ¿Se juega con la naturaleza discursiva del film?, ¿Qué categorías de oposición se presentan en el film?, ¿Qué categorías de simultaneidad de códigos excluyentes se presentan en el film?

b) *Relaciones culturales*. En este apartado destacan las relaciones temáticas con otros filmes. Las cuestiones a resolver aquí son: ¿Cómo son las relaciones del film con otros films y códigos?, ¿Qué elementos de los textos mantienen continuidad temática y estructural en el film?

c) *Producción, visión del mundo y lectura*. Los tres elementos integrativos de este apartado son: Propuesta de visión del mundo del film como totalidad, contexto y condiciones de producción del film y contexto y condiciones de interpretación del film. Finalmente aquí los cuestionamientos son: ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?, ¿En qué contexto y condiciones se produce el film?, ¿En qué contexto y condiciones se produce la interpretación del film?

En este segundo apartado denominado Juegos de Construcción Contenido-Filosófico se asume que la película se presenta e impone en su condición de obra de arte y de ficción (incluso cuando se trata de una “historia verídica” o muy realista). En este caso nos resultará inexcusable atender al contenido que nos comunica; asimismo, en su búsqueda de trascendencia y de universalidad, las películas suelen también valerse de diversos y variados signos analógicos de segundo orden, que pueden ir desde emblemas aislados hasta alegorías complejas y completas; en cualquier caso, con o sin tales simbolismos, un film siempre implica algún tratamiento estético de sus distintos componentes (argumento, guión, actuación, vestuario, escenografía, fotografía, música, efectos de sonido o de filmación, etc.).

Como se ha podido observar en esta propuesta metodológica intervienen las estructuras de sobredeterminación del proceso (aparatos ideológicos del estado) religioso, familiar, político, sindical y de información de los medios. Éstos funcionan predominantemente mediante la ideología, expresada en actitudes y comportamientos, pero siempre regulada por códigos; por ello, el análisis sugerido podría derivar en una atomización del todo en innumerables partes y aún en partículas. Así, para conjurar el fantasma de una vivisección tal, la interpretación debe asumir de entrada un compromiso: enriquecer la recepción y el goce de la película –estético, intelectual y espiritual, no a expensas de su globalidad, sino precisamente respetando la unidad en un plano superior a cada uno de los siete segmentos ya descritos; es decir, en un plano suprasegmentario.

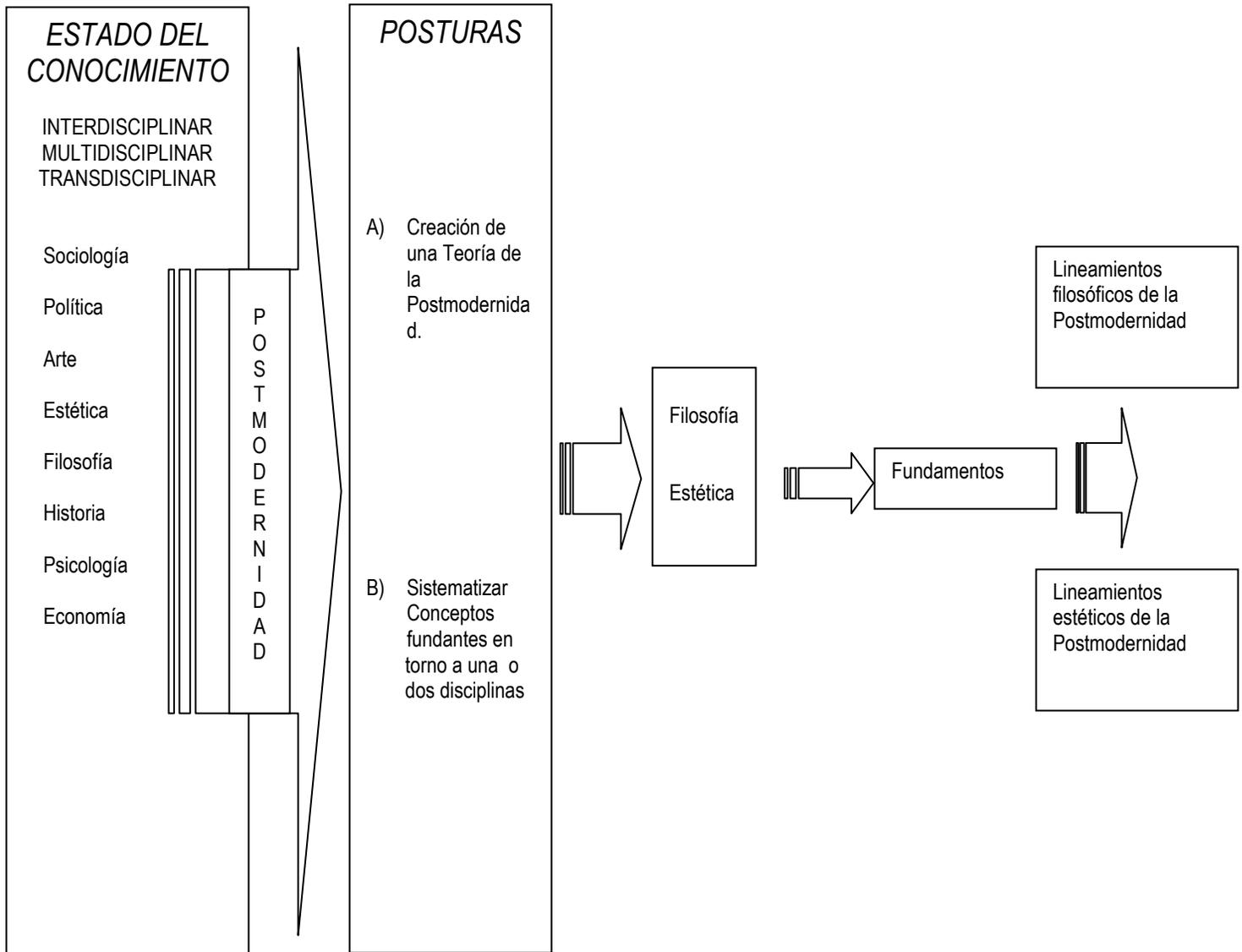
Además es necesario subrayar que nada obliga a efectuar la interpretación siguiendo estrictamente el orden antes sugerido; de hecho, ni siquiera es forzoso distinguir todos y cada uno de esos planos, y además es posible explorar otros planos de análisis (histórico, ético, religioso, ecológico, etc.), pues es necesario recordar que la Postmodernidad es concebida como una epocalidad con toda una serie de manifestaciones éticas, estéticas, filosóficas, culturales, políticas y sociales.

Por otro lado, el orden o estrategia a seguir quedan librados al gusto y al estilo cognitivo en cada película en particular, pues las interpretaciones serán básicamente analíticas distinguiendo los planos uno por uno e integrándolos después, mientras que habrá otros abordajes que ya desde el inicio darán cuenta de las articulaciones que sostienen al film como un todo. De cualquier modo, preservar la globalidad del film constituye un propósito insoslayable, y a ese fin debería subordinarse cualquier análisis verdaderamente sensible de una obra de arte. Ya se ha adelantado que, en términos operacionales, una manera de apuntar a esa meta es atender a las articulaciones entre un nivel y otro, y que tales articulaciones deberían estar presididas por las divisas de distinguir sin separar y distinguir para unir.

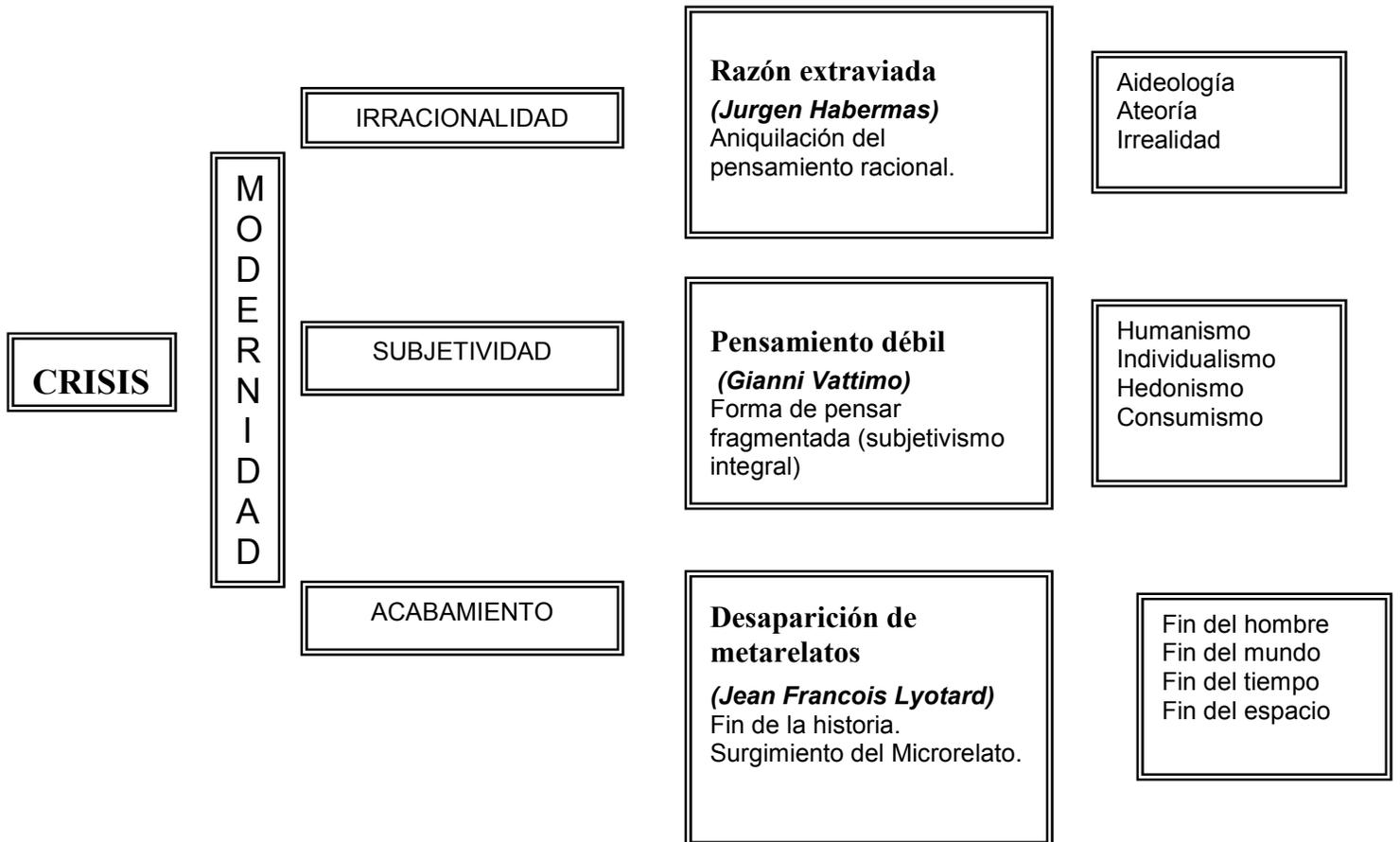
De esta forma ver cine de modo comprensivo puede ser entonces una aventura transformadora, porque el verdadero arte proviene de la vida y vuelve a ella, con mayor razón si está hecho de diversas esencias. Expresa nuestros deseos, pero también satisface una de nuestras necesidades más profundas y olvidadas: buscar un sentido en medio del sin sentido, la esencia de la época actual.

# ANEXOS III

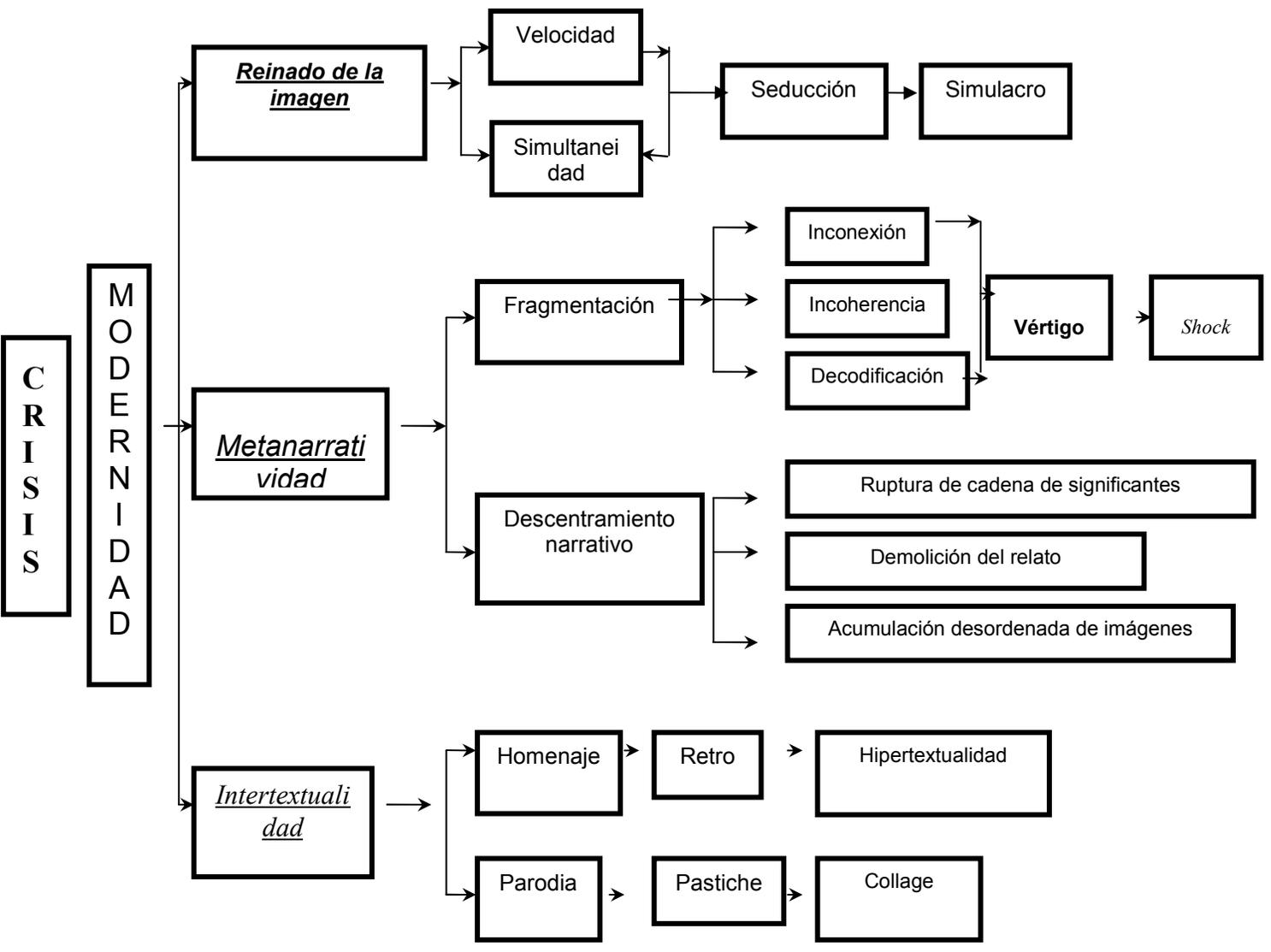
## a) MAPA ANALÍTICO DE LA CONFORMACIÓN DEL MARCO TEÓRICO PARA EL ABORDAJE DE LA POSTMODERNIDAD



## ***b) FUNDAMENTOS DE LA TEORÍA FILOSÓFICA DE LA POSTMODERNIDAD***

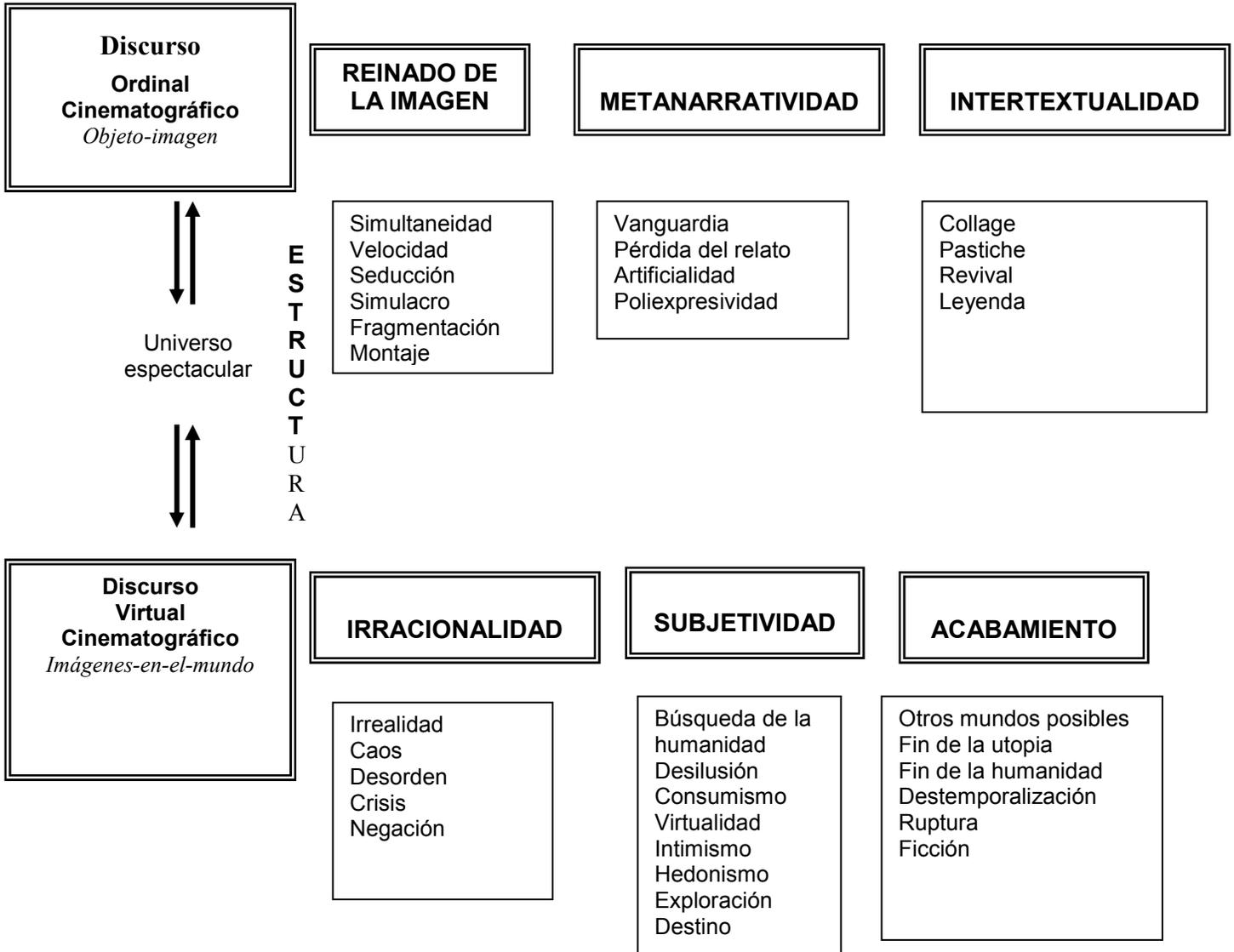


**c) FUNDAMENTOS DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA POSTMODERNIDAD**



**d) ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DISCURSIVA DE LA POSTMODERNIDAD EN EL CINE**

**PLANOS**



## *e) METODOLOGÍA DE ANÁLISIS POSTMODERNIDAD EN EL CINE*

**PLANO  
DISCURSO  
ORDINAL  
CINEMATOGRAFICO**

**FILME**

**PLANO  
DISCURSO  
VIRTUAL  
CINEMATOGRAFICO**

**JUEGOS DE  
CONSTRUCCIÓN**

**DISTANCIA CRÍTICA**

**JUEGOS DE  
CONSTRUCCIÓN**

### **FRAGMENTACIÓN**

Función del inicio.  
Relación inicio-final.  
Función del final.

### **IMAGEN NARRATIVA**

Espacio de la historia.  
Elementos de identificación de personajes.  
Tiempo de la historia.

### **ANÁLISIS TEXTUAL**

Elementos que permiten entender la historia.  
Situación de la narración temporalmente en relación con la historia.  
Estilo narrativo.  
Presencia y ausencia del narrador del relato.

### **RELACIONES INTERTEXTUALES**

Relaciones intertextuales explícitas.  
Relaciones intertextuales implícitas.  
Estructuras sociales y su interacción en la narración.

**S  
E  
G  
M  
E  
N  
T  
A  
C  
I  
Ó  
N**

### **TEMATIZACIÓN**

Tematización del título del film.  
Tematización de la naturaleza discursiva del film.  
Materiales naturales.  
Materiales artificiales.

### **RELACIONES CULTURALES**

Relaciones temáticas con otros filmes.  
Relaciones estructurales con otros filmes.  
Elementos visuales ideológicos.  
Proceso histórico reflejado.

### **PRODUCCIÓN, VISIÓN DEL MUNDO Y LECTURA**

Propuesta de visión del mundo del film como totalidad.  
Contexto y condiciones de producción del film.  
Contexto y condiciones de interpretación del film.

## *f) TEMÁTICA POSTMODERNIDAD EN EL CINE*

