

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES**

*Estética de los discursos de transgresión
en el cine mexicano contemporáneo.*

Tesis
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

Presenta:
María Alejandra González Aguilar

Tutor: Dr. Vicente Castellanos Cerda

México, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Agradezco de todo corazón a la Universidad Nacional Autónoma de México por todas las oportunidades y el camino de crecimiento que me ha brindado. Sin ella mi formación profesional, como la de miles de mexicanos, sería sencillamente impensable.

Es un honor para mí, y un compromiso, formar parte de una entidad que está a la altura de lo que México merece y necesita. Espero corresponder con creces a los beneficios recibidos de esta noble institución.

Mi más sincero reconocimiento al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, por el inestimable apoyo que me ha concedido en la amable persona de su directora, la Dra. Guadalupe Curiel Defossé; del Mtro. Salvador Reyes Equiguas, Secretario Académico, así como del Lic. Carlos Juárez Uribe, Secretario Técnico. En particular, agradezco a la Dra. Belem Clark de Lara, Coordinadora de la Biblioteca Nacional de México, cuya comprensión ha sido fundamental para la culminación de este trabajo. Estoy en deuda con el don de gente, el profesionalismo y la generosa labor que todos ellos proyectan en el IIB y la BN.

Valoro enormemente el respaldo que en todo momento he recibido de la División de Estudios de Posgrado, FCPYS, encabezada por la Dra. Judit Bokser Misses; así como la encomiable entereza de la Dra. Susana González Reyna, Coordinadora de la Maestría en Comunicación.

La guía y el apoyo incondicional de mi tutor, el Dr. Vicente Castellanos Cerda, así como las valiosas aportaciones de los honorables miembros del jurado, Dr. Francisco Peredo Castro, Mtro. Felipe López Veneroni, Dr. Daniel González Marín y Dr. Ignacio Pérez Barragán. Las apreciaciones de todos y cada uno de ellos constituyen el verdadero incentivo que anima las miras de este trabajo.

∞∞∞∞

Agradezco, en fin, el especial esmero con que Karla Estrada cuidó la presentación final de esta tesis.

ÍNDICE

PREFACIO	13
INTRODUCCIÓN	17
I.- EL CINE: UN MODO ESPECÍFICO DE LO SENSIBLE	47
1.1. <i>Conciencia-tiempo</i> : de la identidad a la diferencia.	51
1.2. <i>Conciencia-realidad</i> : una relación estética.	61
1.3. Imagen-realidad: ¿qué puede el cine en este orden de ideas?	64
II.- CINE Y EXPERIENCIA ESTÉTICA	71
2.1. El cuerpo como territorio de lo sensible.	77
2.2. Comunicación estética y cine: la dimensión dialógica de los filmes.	83
2.3. A manera de saga: placer estético vs. arte ascético.	90
III.- CINE Y TRANSGRESIÓN	97
3.1. La transgresión como principio estético.	102
3.2. Convención y transgresión estética en el cine: el nivel formal.	109
3.3. Más allá del discurso: la dimensión simbólica.	125
IV.- INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS FÍLMICO (UN BREVE PREÁMBULO)	137
V.- ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO	147
5.1. El cine mexicano contemporáneo.	149
5.2. Transgresiones de identidad y género en <i>Y tu mamá también</i> .	154

5.2.1. De las transgresiones de identidad.	157
5.2.2. De las transgresiones de género.	161
5.3. Transgresiones de espacio en <i>El crimen del padre Amaro</i> .	168
5.3.1. De las transgresiones de espacios simbólicos.	171
5.4. Transgresiones formales y proxémicas en <i>Temporada de patos</i> .	177
5.4.1. De las transgresiones formales	179
5.4.2. De las transgresiones proxémicas.	183
CONSIDERACIONES FINALES	187
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	199

PREFACIO

El presente ensayo es una indagación acerca de la transgresión como fuerza vital y la manera en que se despliega en el quehacer artístico, específicamente en el arte cinematográfico. En este sentido supone, por un lado, un trabajo reflexivo acerca de la *dimensión estética* de la existencia, respecto de la cual el arte sería la forma más acabada y la poética cinematográfica una manifestación específica. Por otro lado, implica una tarea teórico-práctica de interpretación y análisis fílmico enfocada en un ámbito particular, el del cine mexicano contemporáneo.

Observamos que, tras varias décadas de estancamiento y crisis recurrentes, el cine mexicano resurgió en los últimos años tanto en la opinión de la crítica especializada y los festivales de cine, como en la afluencia de espectadores a las salas de exhibición dentro y fuera de México; existe, por tanto, cierto consenso en que el cine mexicano comienza poco a poco a recuperar un público. Sin menoscabo de las circunstancias históricas que condicionan, favorecen o limitan tal resurgimiento (y en las que intervienen factores políticos, económicos, sociales y culturales que ameritan un estudio serio) resulta pertinente analizar tal resurgimiento desde el punto de vista de las formas expresivas propias del cine; esto es, ¿qué recursos, prácticas y

condiciones entran en juego al nivel de la *estética* para vislumbrar, como promesa al menos, un nuevo auge para esta cinematografía?

Más que una respuesta a la pregunta anterior, este trabajo implica la construcción de una perspectiva teórica en torno a la *transgresión* como *principio estético*, es decir, como un recurso creativo en la renovación de las formas fílmicas y un ingrediente fundamental para el enriquecimiento de la comunicación estética que el cine propicia. Nuestra premisa es que dicho principio constituye un elemento decisivo, sin el cual ni los apoyos en financiamiento ni las condiciones de producción resultan suficientes para garantizar el desarrollo de una determinada cinematografía.

Cabe precisar, entonces, que aquí enfocamos el fenómeno fílmico menos desde un dominio sociológico que desde el ámbito de la *experiencia estética primaria*, entendida como una relación de posibilidad –de goce y aprendizaje– que encuentra el espectador al producir significados a partir de un filme. Con base en esta premisa, nos hemos propuesto realizar una lectura interpretativa de algunos filmes del cine mexicano contemporáneo teniendo como eje el principio de transgresión, tanto en el discurso (nivel semiótico) como al nivel de las formas simbólicas encadenadas con éste. Dicho enfoque se justifica, en primer lugar, por la necesidad de estudios académicos sobre estética del cine mexicano y sobre comunicación estética como un campo de estudio más amplio.

Al respecto, es evidente que al cine mexicano se le ha estudiado sobre todo desde las perspectivas histórica y sociológica, que enfatizan los aspectos de producción, distribución y exhibición. Por otro lado, en cuanto al análisis cinematográfico propiamente dicho, ha transitado desde las teorías del «cine de autor» hacia una aproximación más sociológica del cine como *reflejo* de la realidad y, de ahí, hasta el análisis ideológico en búsqueda de la intención oculta de la película; pasando por el análisis estructural denso y minucioso que parece perderse en el detalle. Sin embargo, pese a la proliferación de teorías y modelos de análisis, aún está pendiente una mayor exploración desde una perspectiva estética.

Ahora bien, ¿por qué la transgresión? Porque, insistimos, se trata de un principio estético imprescindible para abrir nuevos caminos a la expresión cinematográfica y puede llegar a ser un enfoque útil para la interpretación de determinados textos fílmicos. Además, es una categoría íntimamente relacionada con las transformaciones sociales y culturales; las condiciones de

incertidumbre, inseguridad y fragilidad; el cruce y reacomodo permanente de las fronteras materiales y simbólicas en que se manifiesta la complejidad social. Digamos, entonces, que estudiar el principio de transgresión en algunos discursos del cine mexicano contemporáneo también es una manera de acercarnos a la forma en que el cine en general, y este cine en específico, participan en el reconocimiento y *reconfiguración* de dicha complejidad.

Con ello no anticipamos ninguna tesis en el sentido de que el cine mexicano actual constituya –en su conjunto– un «cine transgresor» o que esté rompiendo convencionalismo con propuestas originales. Este tipo de aseveraciones categóricas, además de zanjar un terreno pantanoso, distan mucho de los propósitos de este trabajo. A lo que se aspira es a generar algún conocimiento en torno a las formas fílmicas del cine mexicano contemporáneo, aludiendo a su contexto de producción, así como a una serie de consideraciones extracinematográficas que podrían ayudar a entender mejor dichas manifestaciones. Así, más que hallar respuestas, nos ha resultado más enriquecedor dar con nuevas preguntas alrededor de esta cinematografía y de las líneas de investigación aquí perfiladas.

Por todo lo anterior, se entiende que el trabajo adopte las modalidades de un ensayo, compuesto en este caso por cinco secciones organizadas de la siguiente manera: una extensa introducción que esboza la perspectiva más amplia de cual partimos, misma que supera la noción clásica de la estética como estudio de lo bello y la potencializa como una forma de conocimiento, de pensamiento y de discurso. Las aportaciones idóneas para este trance las encontramos en el proyecto filosófico de Friedrich Nietzsche, el cual de algún modo nos sirve de guía para *reconstruir* una línea de pensamiento que nace en el mundo presocrático, se actualiza en la filosofía hedonista de Epicuro y se extiende hasta los albores del cristianismo, interrumpiéndose precisamente ahí. Si bien el nuestro no es un estudio filosófico, nos pareció ineludible tal *atrevimiento* toda vez que partimos de un enfoque estético; por lo demás, al no ser especialistas en el tema, la extensión de la parte introductoria simplemente refleja nuestra sorpresa y gusto ante los pensadores heterodoxos que enriquecieron el planteamiento inicial de este trabajo.

Arropados con dicho marco, en el primer capítulo vinculamos nuestra perspectiva estética con el estudio del cine como un modo específico de lo sensible; aquí enlazamos al pensamiento de Nietzsche los desarrollos de Henri Bergson acerca del conocimiento intuitivo y la incursión filosófica de Gilles Deleuze en torno a las imágenes cinematográficas, así como las

reflexiones de Jacques Rancière sobre el régimen estético del cine. Por otro lado, el segundo capítulo constituye una especie de puente entre la parte teórica-filosófica y la fenomenología de la experiencia estética a través del cine; con esta finalidad incorporamos los planteamientos de Mijaíl Bajtín, Maurice Merleau-Ponty, Susan Sontag y Hans Robert Jauss, entre otros autores.

El tercer capítulo aborda la coordinación entre cine y transgresión, por lo que constituye el planteamiento teórico central de nuestro trabajo; su desarrollo implicó un estudio de las formulaciones de Deleuze, André Bazin, Teresa De Lauretis y Roland Barthes, entre otros; y, principalmente, una revisión somera de algunas películas de diversas épocas y lugares, a fin de categorizar la transgresión como principio estético e ilustrar la manera en que ésta se despliega en el ámbito de la cinematografía.

Las secciones cuarta y quinta constituyen la parte teórico-práctica de interpretación y análisis. Respectivamente, ofrecen algunas consideraciones preliminares sobre la metodología, así como el resultado del análisis propiamente dicho; éste consistió en la exploración del principio de transgresión semiótica y simbólica en el siguiente corpus de películas del cine mexicano contemporáneo: *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera y *Temporada de patos* (2004) de Fernando Eimbcke. Además de la recopilación de algunos datos puntuales sobre la circulación, exhibición, clasificación y/o censura de estas películas; así como de las opiniones del equipo realizador y otras informaciones que permitieran enriquecer el análisis.

INTRODUCCIÓN

¿Por qué algunas veces –según la película, el contexto o nuestro estado de ánimo– salimos del cine sintiéndonos sutilmente distintos, como si algo hubiera cambiado en nosotros tras aquella sesión frente a la pantalla? ¿Será que esta experiencia en particular constituyó algo más que una evasión o un simple consumo de imágenes proyectadas? Tal vez, más allá de lo que somos capaces de explicar en términos racionales por medio de palabras, se removieron en nosotros fibras cuya índole no comprendemos del todo pero *sentimos* y, más importante aún, han cambiado nuestra *manera de ver* las cosas.

Entre todas las facetas que el cine representa en la variedad de horizontes socioculturales, económicos y políticos constituye primordialmente un *objeto estético*, pues siempre que un filme participe de la experiencia es posible establecer con él una relación estética, si entendemos por estética un modo de pensamiento y de discurso que se despliega lo mismo en el ámbito de la producción fílmica (como práctica artística) que en el de la interpretación (como creación de sentido). De modo que, superando la dicotomía entre cuerpo y mente, se puede hablar del cine como de una aventura sensorial y cognoscitiva, un cruce de caminos a través del cual aprendemos algo de nosotros mismos, de

nuestro entorno y de las relaciones que establecemos con otras personas; además de estremecernos o gozar –y precisamente por ello–siempre salimos enriquecidos del encuentro con el cine. Este trabajo, entonces, parte de un enfoque integral del fenómeno fílmico, en el cual la experiencia estética –como forma de reconocimiento– filtra todas las etapas, desde la producción hasta la interpretación. Ya en la producción los realizadores (director, guionista, fotógrafo, etc.) no sólo expresan visiones del mundo, también aprehenden el mundo sensiblemente en el proceso de confección del filme. Por otra parte, el ámbito de la apropiación e interpretación incluye también, en cierta forma, los propios estudios sobre cine; acercarse a éste como objeto de análisis implica, por tanto, una aventura en la cual el pensamiento no necesariamente cancela el placer de la experiencia primigenia de *ver películas*. Ésta es una condición de la reflexión teórica pues aquí, como en otros campos de estudio, nos interesamos por conocer aquello que nos atrae o inquieta. A la inversa, es difícil no gozar estéticamente con la actividad reflexiva sobre aquello que nos ha conmovido, cuyo conocimiento resultante, a su vez, modifica nuestra sensibilidad y actualiza nuestra manera de ver aquello que experimentamos como objeto estético. En fin, pensamiento y sensibilidad no se excluyen; no se trata de dos esferas separadas, sino en mutua referencia e inspiración.

Pero ¿en qué consiste y cómo se lleva a cabo el conocimiento que nos aporta la sensibilidad? Desde luego, un camino válido para responder a esta pregunta lo ofrecen las tesis de Immanuel Kant acerca de la *facultad sensible* como una faceta de la racionalidad humana. Sin embargo, como veremos más adelante, la estética kantiana nos lleva de cabeza a la tradición idealista que desde Platón hasta Friedrich Hegel condiciona la justificación del arte a la verdad del concepto filosófico dejando de lado, precisamente, la experiencia del arte. De ahí que prefiramos arriesgarnos por un camino alternativo, menos transitado, cuyos umbrales se vislumbran en el proyecto filosófico que Friedrich Nietzsche plantea a finales del siglo XIX y que, a nuestra manera de ver, constituye una especie de puente entre algunos pensadores de la Grecia antigua, incluidos los llamados filósofos *pre-socráticos*, y propuestas más cercanas como las de Henri Bergson, Gilles Deleuze y Mijaíl Bajtín, entre otros autores que revisaremos en el desarrollo del presente ensayo.

Por ahora, se trata de esbozar una perspectiva filosófica desde la cual mirar la experiencia estética como proceso de comunicación, goce y conocimiento. Luego entonces podremos reflexionar acerca del cine como un modo específico de lo

sensible; además de revisar las condiciones que hacen posible la experiencia estética en este ámbito, incluidas aquellas situaciones específicamente cinematográficas que, por decirlo así, aumentan la carga comunicativa enriqueciendo la experiencia misma.

El sustrato presocrático.

No es propósito aquí revisar propiamente las influencias y resonancias particulares que tienen los presocráticos en el pensamiento de Nietzsche, baste observar que éste, a lo largo de su producción, revalora y anima la lectura de aquellos pensadores de la antigüedad. Algunas de esas influencias, por otra parte, se distinguirán en el desarrollo mismo de la argumentación, en diferentes momentos de este trabajo.

Por lo demás, es aceptada la asociación del pensamiento nietzscheano con algunos de esos filósofos. En tal sentido, el mismo Martin Heidegger sitúa a Nietzsche dentro de la historia de la estética entre aquellos presocráticos que, a su juicio, carecen de una reflexión conceptual del pensamiento sobre el arte. Según Heidegger, tanto Nietzsche como los presocráticos, en vez de experimentar el arte a través de conceptos o del pensamiento, lo experimentan en «la oscura ebullición de una experiencia que no está mancillada por conceptos y por el conocimiento»¹. Para Heidegger, es a partir de Platón y Aristóteles, “a medida que surge la filosofía, cuando se forman los conceptos básicos que en el futuro definirían el círculo en el que se habrían de fundar todas las cuestiones concernientes al arte”².

Lo que refleja la opinión de Heidegger es, por un lado, una cierta inclinación por considerar a los filósofos anteriores a Sócrates como *prefilósofos*, carácter al que aluden términos como *pequeños socráticos* o *socráticos menores* con

¹ Citado por DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta, 2004 (Estructuras y procesos; Filosofía). p. 24.

² *Ibidem*. p. 606.

los que también se les conoce convencionalmente. Sin embargo, como advierte Michel Onfray:

En su mayoría, los pensadores anteriores a Sócrates no sólo no eran en absoluto inferiores a éste, sino que tal vez tuvieran incluso algo de lo que Sócrates carecía: la aspiración a la totalidad. Los presocráticos no son prefilósofos, sino filósofos diferentes de los seguidores de Platón. Muchos de ellos piensan la realidad a partir de ella misma y no buscan su principio en otra parte. El fuego, el aire, el agua, el impulso vital, el éter, son otros tantos principios físicos que se oponen a las opciones pitagóricas de la cifra y el número o de la lógica platónica de las ideas³.

Por otra parte, como veremos más adelante, el movimiento que subyace en el proyecto estético de Nietzsche no va en contra del conocimiento o la racionalidad, sino en aras de otro tipo de *racionalidad*. Esto es, de una filosofía del arte que tome en cuenta la experiencia del arte y de una estética que, lejos de reducirse a la lógica filosófica, atienda a la intuición creadora. En este sentido, algunas tradiciones inauguradas en el mundo presocrático proporcionan esa corriente de pensamiento alterna que sirve como telón de fondo para una estética nietzscheana y, por extensión, para los temas que trataremos en los primeros capítulos de este trabajo.

Como es sabido, en la tradición filosófica de occidente, desde Platón hasta la ilustración europea del siglo XVIII, las cuestiones estéticas se centraron casi de manera exclusiva en el arte (más específicamente en las bellas artes), conformándose como el estudio de la belleza o perfección y partiendo casi siempre del concepto platónico de belleza. Recordemos que para Platón la belleza pertenece al *mundo de las ideas*, donde residen las formas verdaderas, inmutables y eternas frente a las cuales el mundo material es sólo un reflejo o *imitación* imperfecta y decadente; al primero de estos mundos se accede por medio de la inteligencia y en ello radica el conocimiento verdadero; mientras que el mundo cambiante y múltiple que nos ofrecen los sentidos, el mundo de las *apariencias*, nos deja cuando mucho en el terreno de la opinión. Según este

³ ONFRAY, Michel. *Las sabidurías de la antigüedad: contrahistoria de la filosofía* I. Tr. Marco Aurelio Galmarini. 2a. ed. Barcelona, Anagrama, 2008 (Argumentos; 361). p. 57.

arreglo, las cosas bellas del mundo material, ya sean naturales o artificiales, lo son sólo en la medida en que participan de lo *bello-en-sí* como idea verdadera e inherente a los objetos, independientemente de si éstos son admirados o no. Es por eso que Platón descalifica al arte en sus manifestaciones miméticas (poesía, pintura, escultura, etc.), por considerarlas una imitación de segunda generación: el artista es, en estos términos, sólo un imitador de apariencias⁴. Aristóteles, por su parte, no acepta la teoría platónica de las ideas pues considera que los conceptos generales son *sustancias* secundarias, sin existencia física, a los cuales llegamos por un proceso de abstracción o analogía. Sin embargo, deposita en la realidad material formas o *esencias* que son *propias* de las cosas que nos rodean; a partir de aquí plantea su teoría de la clasificación y la definición que, basándose en géneros y especies, subordina cada cosa a su *nombre propio*. Lo que subyace en esta clasificación es un mundo ordenado previamente en *correspondencia* con un sistema lexical codificado, cuya *adecuación* determina la verdad filosófica⁵. Como observa Gustav Gerber –para quien el lenguaje es esencialmente metafórico– al considerar el pensamiento en sí mismo, tanto Platón como Aristóteles, toman los conceptos como si fueran la *estructura* propia de la realidad y olvidan que éstos son también *imágenes* que tienen su origen en las sensaciones⁶.

En ese sentido, una perspectiva distinta y más o menos contemporánea al idealismo platónico y a la lógica aristotélica la brinda Epicuro⁷, quien considera

⁴ Cfr. PLATÓN. *La república*. Versión, introd. y notas Antonio Gómez Robledo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971 (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana). [V-VII y X] pp. 156-278, 347-365.

⁵ Cfr. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Introd., tr. y notas Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 2006 (Biblioteca clásica Gredos; 200). [I 9, III 3-6 y IV 1-4] pp. 107-118, 141-186. Según Aristóteles, la esencia de una cosa estaría contenida en su propia definición, puesto que la esencia no puede estar separada y fuera de la cosa misma; de ahí que en las cosas individuales radique la identidad entre sujeto y esencia.

⁶ Gerber plantea dicho cuestionamiento en *El lenguaje como arte*, obra en dos volúmenes publicada entre 1871 y 1872; como veremos más adelante, Nietzsche se apoyará en las tesis de Gerber sobre el origen del lenguaje para destacar que la relación entre lenguaje y realidad es ante todo una relación estética. Cfr. DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* pp. 385, 418-419.

⁷ Epicuro nace en Samos en 341 a. C.; su llegada a Atenas y la creación de su famosa escuela del Jardín coincide con la muerte de Aristóteles. De su vasta obra casi todo se ha perdido; sólo quedan tres cartas (a Heródoto, a Meneceo y a Pítocles), algunas máximas y varios fragmentos;

que todas nuestras ideas proceden de las sensaciones pero, una vez formuladas, las ideas generales o abstractas devienen una impresión petrificada que no corresponde ya con aquellas. De ahí que *la belleza* en abstracto no exista, pues ante todo es *algo que se siente*, se adquiere mediante la asociación y en ella juega un papel fundamental el placer de quien la experimenta; por esto –advierte– no debemos fiarnos demasiado de las ideas abstractas. Al igual que Aristóteles, Epicuro sostiene que el conocimiento verdadero es el que parte de la experiencia; a diferencia de Aristóteles, sin embargo, no cree que en las cosas existan formas o esencias a las cuales puedan adaptarse las ideas abstractas a fin de entender el mundo. Por lo demás, la filosofía empirista y hedonista de Epicuro es la versión más refinada de una corriente iniciada un siglo antes por Leucipo de Mileto y Demócrito, arbitrariamente considerado *presocrático* por la historiografía convencional⁸. A estos filósofos se asocia la teoría atomista que representa el primer planteamiento materialista y determinista de la historia occidental: en pleno siglo V antes de la era cristiana Leucipo, observando la danza de partículas en suspensión en un rayo de luz, intuye que la naturaleza está conformada por *átomos* imperceptibles a simple vista que se organizan en el vacío y constituyen la sustancia material de toda realidad: “A los ojos de Leucipo quedaba con ello resuelto de la manera más simple el problema de lo uno y lo múltiple: las partículas elementales, cuya homogeneidad era absoluta, proporcionaban así la unidad requerida por el pensamiento racional y permitían igualmente una

además de eso, con ciertos matices, el pensamiento de Epicuro se conoce gracias a *De la naturaleza de las cosas*, escrito por Lucrecio en el s. I a. C.

⁸ El término presocráticos, en sentido estricto, se refiere a pensadores que ejercieron su actividad antes de Sócrates (469-399 a. C.), ya sea por fecha de nacimiento o de apogeo. Aunque en el caso de Leucipo los registros son borrosos, es probable que naciera hacia 480 a. C. y que escribiera su obra capital (el *Gran sistema del mundo*) alrededor de 440. a. C. En cuanto a Demócrito, sin embargo, se sabe que es diez años menor que Sócrates y le sobrevive entre treinta y cuarenta años. Esta clasificación imprecisa de Demócrito como presocrático, más que a un descuido, Onfray la atribuye al hecho de que la actividad de Demócrito en alguna etapa coincidió con la de Platón, frente a quien mantuvo posiciones teóricas opuestas; tal circunstancia se traduciría en desprestigio y confinación para la obra de Demócrito y, por añadidura, para las de Epicuro y Lucrecio, sobre todo con el advenimiento del cristianismo y la subsecuente vigorización de la ideología platónica. Cfr. ONFRAY, M. *Op. cit.* pp. 53-59, 177-180, 245-251.

multiplicidad infinita, con la que se daba completa satisfacción al testimonio de los sentidos”⁹.

De acuerdo con ello, los átomos se disponen de una manera determinada y producen *simulacros* (Leucipo les llama *ídolos*): películas imperceptibles, tenues agregados de átomos que emanan de los objetos como resultado de las compresiones del medio circundante –y por la propia *vibración* de los átomos, añade Epicuro–; dichos simulacros se introducen en el cuerpo a través de los ojos, la nariz, la boca, los oídos o los poros de la piel de manera que todos los olores, los sabores, las imágenes, las impresiones táctiles y los sonidos son percepciones que se valen de estas estructuras en movimiento. Según este planteamiento, por cierto, toda percepción se deriva del tacto; ¿es esto tan absurdo como lo encuentra Aristóteles? Quizás no, por lo menos no en los términos de una teoría para la cual la realidad consiste en los átomos y el vacío, y donde sensación y pensamiento son procesos análogos que se reducen en definitiva a una forma de contacto; esto es, se producen cuando los átomos esféricos del alma sufren el impacto de partículas congruentes del medio exterior¹⁰. Ahora bien, aunque las cualidades que los objetos presentan no existen en ellos en sentido estricto –ya que dependen de las alteraciones cuantitativas de sus átomos–, las impresiones que producen en nuestros órganos

⁹ LEUCIPO. *Fragmentos*. [Por] Leucipo y Demócrito; tr. del griego, estudio preliminar y notas Juan Martín Ruiz-Werner. Buenos Aires, Aguilar, 1964 (Biblioteca de iniciación filosófica; 91). p. 17. Recordemos que medio siglo antes (hacia 500 a. C.) Heráclito y Parménides (desde teogonías opuestas –movimiento y *cambio perpetuo* para uno, inmovilidad e *inmutabilidad del ser* para el otro–) coinciden en que el conocimiento verdadero proviene de la razón, mientras que el conocimiento que aportan los sentidos es un conocimiento falso. Para Leucipo, en cambio, la evidencia sensible es un factor indispensable para la comprensión y, aunque hay aspectos de la realidad física demasiado sutiles para captarlos directamente por nuestros sentidos, es posible inferirlos mediante la observación y la reflexión.

¹⁰ Por ejemplo, la asimilación del sentido de la vista al tacto no resulta tan obvia, más Demócrito la explica de la siguiente manera: «la imagen visual no se produce directamente en la pupila, sino que el aire que hay entre el ojo y el objeto de la visión queda moldeado al ser comprimido por el objeto y por el observador». Es decir, la imagen óptica resulta de las emanaciones que parten del observador y del objeto observado, cuyo encuentro hace que se contraiga el aire intermedio y se forme en él una *impresión* densa que, al entrar luego en la pupila, provoca la visión. “No son, pues, los *simulacros* emanados de los cuerpos los que penetran directamente en el ojo, sino la huella que dejan marcada en el aire como sobre un trozo de cera. Más aquí también, es en última instancia el contacto físico lo que da cuenta de la sensación”. *Cfr. Ibidem*. pp. 51-52, 89-90.

sensoriales son tan válidas como puede serlo la actividad intelectual, la cual también opera en virtud de los choques mecánicos de los átomos. «La verdad yace en las apariencias», dice Leucipo; la apariencia por lo tanto no es falsedad, en todo caso insuficiencia.

A partir de ahí Demócrito plantea una teoría relativista del conocimiento que no distingue entre la verdad y la representación de un objeto: el conocimiento tiene su origen en los sentidos y en lo que éstos captan. El fenómeno y la sensación constituyen el primer punto de acceso a la verdad y son tan efectivos como el pensamiento; así, puesto que la conformación de los átomos determina la naturaleza de las impresiones sensoriales y de los pensamientos, fuera de esa relación de tipo particular (sujeto-objeto) por medio de los simulacros no es posible el conocimiento. El monismo filosófico que de ello resulta proclama que sólo existe la materia, organizada de distintas maneras pero con arreglo a las mismas leyes atómicas¹¹. Y esto aplica incluso para el alma, la cual también estaría compuesta de átomos: según esta concepción, las funciones psíquicas de motricidad, sensibilidad y pensamiento proceden de los átomos sutiles del alma que se encuentran esparcidos por todos los órganos de los sentidos y se asocian siempre con átomos más densos de naturaleza somática, con los cuales interactúan para dar lugar al movimiento, la percepción y la reflexión. Dicha “alternancia de cuerpo y alma en la materia hace imposible una localización del alma: ésta no reside en un lugar específico del cuerpo, como el cerebro o la cabeza, sino en todas partes y en ninguna, diseminada allí donde se encuentra la materia”¹². Como se aprecia, esta propuesta clausura la dualidad cuerpo-alma y nos reintegra una misma instancia corporal comprendida en dos niveles: uno más denso, otro más sutil, que sólo por un artificio del lenguaje se ha dado en diferenciar.

¹¹ Son admirables las tempranas intuiciones de los atomistas griegos frente al ulterior desarrollo de la ciencia; basta señalar algunas premisas: «Nada se engendra de lo no existente, nada se destruye en lo no existente», con esto Demócrito anuncia un postulado que, hasta nuestros días, sigue siendo la clave de toda consideración científica de la naturaleza: la materia ni se crea ni se destruye. «Por necesidad están preordenadas todas las cosas que fueron, son y serán»; aquí Demócrito parte del concepto de *necesidad* (usado por Leucipo para indicar que el comportamiento de los átomos obedece a leyes internas y naturales), pero va más lejos pues reclama un estricto determinismo para el cosmos «a través de un encadenamiento inevitable de causas y efectos». Esto, que no deja lugar para el azar, lo replantea más tarde Epicuro por sus implicaciones físicas y éticas. *Cfr. Ibidem.* pp. 64-66.

¹² ONFRAY, M. *Op. cit.* p. 68.

¿Cuáles son las implicaciones éticas de todo esto? Epicuro las advierte y sistematiza de la siguiente manera. Ninguna denigración del cuerpo en oposición a un alma supuestamente incorpórea e inmortal: los átomos del cuerpo y del alma se dispersan en la atmósfera cuando sobreviene la muerte y se reintegran al eterno movimiento de la materia; por lo tanto, no hay que temer la muerte ni castigo alguno después de la muerte¹³. Asimismo, nada de fatalismo: el cuerpo (el alma en la materia) también elige. Aquí el estricto determinismo de Demócrito es puesto al día ya que, junto al principio de *necesidad*, Epicuro intuye una contingencia en la naturaleza y la explica en su famosa teoría de la declinación, el *clinamen*, que es la capacidad de los átomos de desviarse de su curso¹⁴. Con esto se introduce el componente de libertad necesario para delinear una moral hedonista que sólo es factible si el alma tiene la capacidad de elegir, de *inclinarse* hacia el placer; y ¿qué es el placer?, la *ausencia de dolor*. Frente al descrédito del cuerpo que sugiere Platón y al culto del dolor por parte de los estoicos, el hedonismo epicúreo despliega una intransigencia absoluta ante todo lo que es perjudicial para el cuerpo y para el alma: ningún placer es verdadero si conlleva el sufrimiento y la opresión. Luego el trabajo consciente en uno mismo, la armonía interior, el equilibrio, la salud y la serenidad, la construcción de un alma y de un cuerpo alegres forman parte del placer de estar *en sí*, del soberano goce de sí mismo. El placer epicúreo es *ataraxia*, ausencia de turbación y de temor ante el

¹³ Cfr. *Epístola a Heródoto*, 63-65 y *Epístola a Meneceo*, 125, en EPICURO. *Obras completas*. Ed. y tr. José Vara. 7a. ed. Madrid, Cátedra, 2007 (Letras universales; 221). pp. 62-63, 88. Aquí Epicuro se opone nuevamente a Platón, quien en el *Fedón* preconiza la inmortalidad del alma de modo que, tras la muerte y según se haya obrado en vida, el bueno reencarna en *sacerdote* o *filósofo* y el malo en un animal detestable. En la misma tónica, Epicuro advierte que no hay razón para temer a los dioses, ni a su ira, pues cualquier cosa que se entienda por divinidad existe como materia sutil e indiferente a las vicisitudes humanas: en la cosmogonía epicúrea, los dioses viven en los *intermundos* y están provistos de átomos especialmente inestables por lo que gozan del *puro placer de existir*. La propuesta epicúrea, que no es precisamente ateísta, es abiertamente antirreligiosa contra todo aparato religioso, político o ideológico que –en nombre de lo divino– legitime la opresión, el terror y la esclavitud en cualquiera de sus formas. Cfr. ONFRAY, M. *Op. cit.* pp. 186-191.

¹⁴ Cfr. *Epístola a Heródoto*, 43. *Op. cit.* p. 53. Como advierte José Vara en la introducción, el término *clinamen* aparece por primera vez en *De la naturaleza de las cosas*, de Lucrecio y, al parecer se trata de la traducción al latín de la forma griega «parénklesis» usada por Epicuro para indicar que algunos átomos «retienen su propio impulso [en su caída vertical] si coinciden estar *inclinados* sobre el entramado de átomos o recubiertos por los lazos de éstos».

turbulento estado del mundo¹⁵. Y puesto que no existen los placeres del cuerpo separados de los placeres del alma (ya que todo es experimentado por la misma subjetividad corporal), la apuesta es por una filosofía viva, practicada con el cuerpo entero.

“Mucho antes de Nietzsche, que experimenta y teoriza esta evidencia en el prefacio de *La gaya ciencia*, Epicuro afirma que se filosofa con un cuerpo y que la sabiduría no se adquiere a partir de cualquier estado corporal. Una fisiología de la filosofía en pleno siglo IV a. C...”¹⁶ que toma en cuenta el cuerpo, *un cuerpo*, que reflexiona y comprende en condiciones históricas específicas; una fisiología que, por cierto, también libera pues revela la naturaleza atomista del sufrimiento, lo mismo que del goce (ambos proceden de la conciencia, la cual supone una organización singular y provisional de la materia: a mayor agitación desordenada de partículas, más turbación y sufrimiento; a mayor vibración armónica, mayor conciencia y restablecimiento de la paz y la alegría, por lo tanto, del placer).

Como terapia filosófica integral, sabiduría práctica de cara a la vida y a la muerte, la influencia del Jardín trasciende las fronteras de Grecia y alcanza el mundo romano, enriqueciéndose en el camino con importantes matices. Así se manifiesta en los filósofos y poetas latinos Filodemo de Gadara y Lucrecio, quienes representan dos variantes del epicureísmo en el siglo I a. C.¹⁷; ambos

¹⁵ De frágil constitución física y socialmente desarraigado, Epicuro se desenvuelve en una época de decadencia política y social; el desmoronamiento del mundo griego se expresa en miseria, pobreza generalizada y delincuencia. Epicuro compra el Jardín en la periferia de Atenas y lo transforma en espacio de resistencia, en realización práctica de su pensamiento: ahí filosofan por igual mujeres y hombres, ciudadanos y esclavos, amparados por la amistad como único contrato posible. «Cuando el mundo se hunde... el epicureísmo se expande en una época en ruinas. La construcción de sí mismo como única y solitaria respuesta a la desintegración de un mundo». Cfr. ONFRAY, M. *Op. cit.* pp. 175-176.

¹⁶ *Ibidem.* p. 171.

¹⁷ Filodemo nace en Gadara, una ciudad de Siria, en 110 a. C. y se forma con Zenón de Sidón en los principios epicúreos. Bajo el amparo de Pisón, cónsul romano en el año 58, funda una comunidad epicúrea en una villa de Herculano, donde reúne una formidable biblioteca compuesta por mil 838 rollos de papiro (varios de su autoría) preservados, irónicamente, gracias a la erupción del Vesubio que sepultó Pompeya y Herculano en el año 79 d. C. Por lo que respecta a Lucrecio, prácticamente no existen datos biográficos, únicamente se sabe que vivió entre los años 90 y 50 a. C. y que, como mencionamos en una nota anterior, escribió *De la naturaleza de las cosas*, poema filosófico del que se conocen seis libros y en el cual expone la teoría atomista de Epicuro.

conservan lo primordial de la doctrina (la física atomista, la fundamentación empírica, la ética hedonista, la sabiduría terapéutica) pero superan la propuesta en algunos aspectos. Por ejemplo, flexibilizan la original austeridad de Epicuro y construyen un hedonismo menos ascético; el placer ya no se define de manera negativa (ausencia de dolor o de turbaciones), sino que alcanza una dimensión positiva: “se desea por la satisfacción que produce, en la medida en que ésta no ponga en peligro el capital de paz y serenidad acumulado”¹⁸.

Así, mientras Epicuro considera que las bellas artes no son útiles ni necesarias para lograr la serenidad (pues enaltecen las pasiones humanas que perturban), Filodemo poeta –al igual que Lucrecio– celebra la poesía, la música y las manifestaciones culturales en general por ser ocasión de alegría, de placer indiscutible y tan edificantes como el trabajo filosófico¹⁹. De esta manera, Filodemo sitúa el arte en el terreno de las satisfacciones que produce e incorpora la disposición estética interior como elemento genuino en la construcción de uno mismo; es decir, valora el arte en su potencialidad propia –en el marco de su relación con el sujeto– y no como instrumento de causas extra artísticas (sus propias consideraciones acerca de la poesía, por cierto, se basan en su experiencia poética personal; reflexión y sensibilidad no se excluyen). En este tenor, plantea una teoría pionera acerca de la recepción de la música, en la cual aborda la cuestión del placer acústico y la manera en que los sonidos pacifican cuerpo y alma gracias a las sensaciones y emociones que producen²⁰.

Por lo que respecta a Lucrecio, su interés se encauza sobre todo a la física atomista y sus implicaciones; en este sentido, desarrolla la idea del clinamen –apenas mencionada en la obra conocida de Epicuro– y la presenta como un postulado ontológico, una desviación infinitesimal e imperceptible de los átomos sin la cual no habría *encuentros* ni *choques* ni existiría, en fin, el mundo tal como

¹⁸ *Ibidem*. p. 240.

¹⁹ Extrañamente Epicuro coincide con Platón en excluir el arte del seno de su sistema, toda vez que no tiene la finalidad de eliminar los temores y reducir las turbaciones; sin embargo, no alcanza a ver –como sí lo hace Filodemo– el carácter terapéutico del arte que, para su filosofía hedonista, resulta más un aliado que un obstáculo.

²⁰ *Cfr. Ibidem*. pp. 236-237. Si bien Pitágoras y Platón se interesan también por la música, se ocupan exclusivamente de la armonía (es decir cifra y número) y no del goce de la música.

lo conocemos²¹. Espontánea como es, esta ligera desviación sólo puede tener fundamento en la *voluntad*, energía capaz de resistirse un poco, «nada más que una pequeñez», a la fuerza de gravedad. Y, en fin, no es que la declinación explique la voluntad, sino que el clinamen es una constatación de la voluntad. Existe, por lo tanto, una potencia creadora que preside toda agregación o disolución de partículas; esta potencia es el *impulso vital* (idea central que Henri Bergson retomará en el siglo XX) y que Lucrecio entiende como el principio generador, el *aliento vital* que mueve todas las cosas (un *calor*, un *viento* fecundante que produce las distintas organizaciones de la materia y, en sus infinitas posibilidades, impulsa toda la diversidad del mundo)²². Este factor del movimiento, esta *fuerza inefable*, es un elemento novedoso y complementario a cualquier concepción puramente materialista o determinista del universo. Aquí encontramos que los mundos se constituyen a partir de un encadenamiento de inclinaciones e integraciones de átomos, pero que nada sería posible sin la persistencia y perseverancia de algunas formas o combinaciones singulares. Por lo tanto, el impulso vital es voluptuosidad y persistencia. Esta es la principal aportación lucreciana a la teoría atomista; pues lo que en Epicuro es libertad, noción aún ligada a la dimensión moral, en Lucrecio se ha transformado en *voluntad*, perspectiva más amplia que abarca el ímpetu de la vida en sus infinitas posibilidades. Dicha noción está más cercana a lo que Nietzsche entenderá más tarde como *voluntad de poder* (la potencialidad de la vida como promesa y posibilidad) y lo que Bergson pensará como *duración* (la voluntad de perseverar en el ser). Pero estas son cuestiones que revisaremos más adelante; lo que

²¹ Cfr. LUCRECIO Caro, Tito. *De la naturaleza de las cosas*. Tr. e introd. René Acuña. 2ª. ed. México, UNAM, 1981 (Nuestros clásicos; 54). [II] pp. 59-60. Es decir, el movimiento de los átomos presenta dos modalidades: el movimiento vertical hacia el vacío, por virtud de su propio peso, y el movimiento de inclinación para combinarse con otros átomos.

²² Cfr. *Ibidem*. [III] pp. 101, 104-107. A diferencia de lo que Platón llama unas veces dioses y otras veces Dios (causa creadora de «todo lo que deviene», «el padre y hacedor de todo este universo [que] está más allá de la comprensión»); o bien del Dios que Aristóteles concibe como el «motor inmóvil» («aquello por lo que todas las cosas se mueven cuando quieren, conscientemente o no, realizar su propio fin y su propia perfección»), Lucrecio concibe un *impulso vital* lejos de toda idea de perfección o modelo de perfección que se considere ajeno a la materia; se asocia más bien con el placer sexual, el júbilo corporal y la dicha espiritual; se trata, por lo tanto, de la *divina voluptuosidad* que como *fuerza ciega* «opera en el epicentro de la materia». Para la referencia a Platón y Aristóteles Cfr. XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México, UNAM, 2009. 13ª. ed. (Textos universitarios). pp. 67-68, 87-90. Para la referencia a Lucrecio Cfr. ONFRAY, M. *Op. cit.* pp. 262, 272.

importa destacar ahora es que la cardinal noción de voluntad ya se encuentra en Lucrecio y es el componente que hace posible no sólo la conformación de los mundos naturales, sino también la intersubjetividad propia de la construcción social del mundo.

De modo que, como observa Onfray, en Lucrecio nos encontramos ante un *materialismo vitalista* que exige abandonar cualquier acepción fosilizada y mutuamente excluyente de ambos términos. Efectivamente, la visión lucreciana da cuenta del eterno movimiento de la materia-vida en un universo infinito, sin comienzo, sin centro; a la vez uno y múltiple, coherente, impredecible y en perpetua transformación; comprometido plenamente en una dialéctica continua de construcción y destrucción: las fuerzas vitales de la organización, el crecimiento y la expansión actuando simultáneamente con las fuerzas que presiden las disoluciones. La muerte anunciada en el instante mismo de creación y la vida latente en el curso de las descomposiciones y disgregaciones. Nada se interrumpe entre los acontecimientos y los procesos: orden y caos coexisten.

Dicha perspectiva dialéctica, por otro lado, no es del todo original; ya Heráclito, hacia el s. VI a. C., piensa el devenir como la síntesis de la lucha de contrarios, la constante tensión entre elementos opuestos; también él concibe el mundo como una constante sucesión dentro de un ciclo constante (ley del eterno retorno) donde lo único permanente es el cambio. Esto no quiere decir –como impugnara Platón en su momento– que *nada perdure*, sino que lo único permanente es el proceso como forma de lo real; tanto en Heráclito como en Lucrecio el devenir es aquello que permanece y es la unidad de lo múltiple. La diferencia estriba, quizás, en cómo uno y otro conciben el principio del devenir. Para Heráclito, el devenir es *racional* puesto que está regido por *logos*, una inteligencia sustancial inherente a todas las cosas, que dirige, ordena y da unidad al cambio permanente; es decir, en última instancia hay una armonía o unidad de los opuestos; y esta síntesis se realiza en Dios como disolución de todas las contradicciones²³. Por otra parte, en Lucrecio no encontramos un logos sino –como ya vimos– un impulso vital que lo abarca todo, incluso la divinidad, situada al nivel físico de los átomos; aquí nada escapa a la materia excitada por la voluptuosidad de la vida y regulada por la

²³ Cfr. XIRAU, R. *Op. cit.* p. 33. Heráclito piensa en Eón, un dios niño que juega, para quien es «bello todo y bueno y justo». Nietzsche, que hará de *afirmación e inocencia* un paradigma, tomará esta imagen para fundamentar la justificación estética de la vida. Por lo demás, la síntesis que plantea Heráclito como realidad última se halla en el núcleo de la experiencia mística documentada en culturas de diferentes épocas y latitudes.

necesidad de la muerte: esta es la síntesis que pone orden al caos. Pese a esta diferencia, sin embargo, hay una coincidencia fundamental: tanto el Dios de Heráclito como el impulso vital lucreciano crean sin finalidad, sin implicaciones morales, redentoras o *egoicas*; ciertamente, más allá del bien y del mal.

¿Cuál es el balance de todo este itinerario, desde aquella primera intuición de Leucipo en el resplandeciente verano griego? Conservando la expresión de Onfray, tenemos un *materialismo vitalista* que desde una época temprana *energiza* la materia, o da materialidad al espíritu, como se quiera ver, anunciando la síntesis de *materia-energía* que hará el siglo XX; dicha ontología no niega la dimensión espiritual, pero no la concibe como una disposición general o una armonía fuera de la materia. En este sustrato están los rastros de una línea de pensamiento que rechaza la separación entre un mundo sensible y un mundo inteligible y, en consecuencia, desmantela el dualismo cuerpo/alma. Una perspectiva que dignifica el cuerpo y encuentra en las sensaciones un hilo conductor epistemológico, pero también emancipador; que nos permite habilitar la estética en un proyecto existencialista y, en tal sentido, instaurar la experiencia del arte nada menos que en el ámbito del placer, máximo capital de la existencia. Ahora bien, no son tan importantes las teorías o explicaciones específicas que aquí hemos revisado como la particularidad de que nos encontramos en un territorio donde se es capaz de pensar en términos inmanentes, en lo indeterminado, en el caos y el azar, en el ser y no ser, en la incertidumbre.

Parece claro, entonces, que sobre ese territorio Nietzsche apoyara un pie para articular su crítica de la metafísica platónica y la moral cristiana e, inusualmente, vislumbrar una justificación estética de la existencia. Este es un aspecto que no se destaca lo suficiente en los estudios sobre este autor, pero después de él la estética ya no será solamente una parcela de reflexión filosófica sobre el arte y lo bello, sino un *modo de pensamiento y de discurso*, una indagación acerca de lo sensible más allá del propio razonamiento. Sin duda Kant advierte esa dimensión sensible, pero se encalla en el problema de la validación moral-universal; Nietzsche allana esta dificultad en la medida en que –como señala Luis Enrique de Santiago Guervós– define un nuevo modelo de racionalidad, la *racionalidad estética*, con el cual se opone a la lógica de la identidad²⁴.

²⁴ Cfr. DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* pp. 20-21.

Nietzsche: hacia una racionalidad estética.

Desde luego, resulta complejo hablar de estética –o de cualquier otra cuestión– en la obra de Nietzsche, la cual se nos presenta como un horizonte abierto donde difícilmente encontraremos un orden sistemático, pero sí una pauta que pone en movimiento los conceptos fundamentales. De cualquier modo, Nietzsche es un referente obligado para los términos de este trabajo por la riqueza de perspectivas con las cuales reenfoca la estética, pero también –y más importante quizás– porque obra en propia vida una evolución de pensamiento en el curso de su particular experiencia estética. En otras palabras, si Nietzsche –artista y filósofo– se convence de la precedencia del crear sobre el conocer, es porque encarna el arte como camino dinámico de aprendizaje y vislumbra la liberación de éste frente a la tutela de la moral, la religión o la filosofía (en el sentido escolástico del término). En términos prácticos, en fin, la lectura de su obra nos ofrece un territorio donde relacionar arte, experiencia y transgresión desde un proyecto filosófico unitario con énfasis en la comunicación estética. Por otra parte, las ideas estéticas de Nietzsche se comprenden mejor en relación con las de Kant y Arthur Schopenhauer, autores que revisaremos someramente en las páginas que siguen.

Como sabemos, a finales del siglo XVIII, Kant formula una teoría estética dentro de un sistema filosófico al que denomina *idealismo trascendental*: si tanto el racionalismo como el empirismo centran su interés en el objeto como fuente de conocimiento, Kant intenta –según señala– dar un *giro copernicano* a la filosofía estudiando al sujeto como la fuente que construye el conocimiento; desde esta perspectiva, el conocimiento se concibe *trascendental*, es decir, estructurado a partir de una serie de principios *a priori* (independientes de toda percepción sensible y, por consiguiente, *universales y necesarios*) impuestos por el sujeto para ordenar la experiencia procedente de los sentidos; resultado de la intervención del entendimiento humano son los fenómenos (la forma de percibir los objetos), mientras que la *cosa en sí* (diríamos, lo real) es por definición incognoscible²⁵. Así, cuando en la primera parte de su *Crítica de la razón pura*

²⁵ Kant observa que lo percibido no es todo: hay una vastedad de aspectos que escapan al rango de percepción natural del ser humano, pero se sabe de su existencia por los efectos que

(1781), “Estética trascendental”, define a ésta como la ciencia de los principios *a priori* de la sensibilidad, hace una distinción entre aquello que desde Alexander Gottlieb Baumgarten se venía desarrollando a manera de *crítica del gusto*²⁶ y una estética propiamente dicha, la cual consistiría –para Kant– en la ciencia del *conocimiento sensible*:

...todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica... las cosas que intuimos no son en sí mismas tal como las intuimos, ni sus relaciones tienen en sí mismas el carácter con que se nos manifiestan... si suprimiéramos nuestro sujeto o simplemente el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales, incluso el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían. Como fenómenos, no pueden existir en sí mismos, sino sólo en nosotros. Permanece para nosotros absolutamente desconocido qué sean los objetos en sí, independientemente de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad. Sólo conocemos nuestro modo de percibirlos...²⁷

producen; a esa totalidad Kant la llama *numeno* o *cosa en sí*, concepto que ha pasado a sustituirse por la categoría más actual de *lo real*.

²⁶ Baumgarten tiene el mérito de utilizar por primera vez (1735) el término *estética* (del griego *aisthe* «percepción o sensibilidad», el sufijo *thes* «agente o sujeto» e *ica* «relativo a») para designar una forma particular de conocimiento, el *conocimiento sensible* (*scientia cognitionis sensitivae*); sin embargo, hace una extrapolación del racionalismo deductivo de René Descartes para *medir* la *claridad extensa* de un poema y fundamentar la crítica poética, con lo que no termina de perfilar una estética propiamente dicha; se queda en el intento de tratar en términos cartesianos una cuestión que desborda tal parámetro. Cfr. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Tr. del latín, pról. y notas de José Antonio Míguez. Buenos Aires, Aguilar, 1964 (Biblioteca de iniciación filosófica; 27). § CXVI, p. 88.

²⁷ KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Pról., tr., notas e índice de Pedro Ribas. México, Santillana/Taurus, 2006 (Taurus Pensamiento). p. 82. Desde luego, Kant no considera a los objetos una mera *aparición*: en la percepción esos objetos, «e incluso las propiedades que les asignamos, son siempre considerados como algo realmente dado. Pero, en la medida en que, en la relación del objeto dado con el sujeto, tales propiedades dependen únicamente del modo de intuición del sujeto, establecemos una distinción entre dicho objeto en cuanto *fenómeno* y ese mismo objeto en cuanto objeto *en sí*». El hecho de que, por ejemplo, sea imposible pensar un objeto sin colocarlo en el espacio no indica nada acerca de la naturaleza de los objetos, sino de la mente que los piensa. *Ibidem*. p. 88.

Ese modo de percibir, esa *receptividad de nuestra facultad cognoscitiva*, dice Kant, se llama *sensibilidad o intuición pura*; sus principios o formas *a priori* son el espacio y el tiempo, su materia es la *sensación*; las primeras son previas a toda percepción efectiva y, por tanto, son inherentes a la sensibilidad humana, sean cuales sean las sensaciones que los sujetos experimenten. Esto significa que las formas de espacio y tiempo afectan el origen y contenido propios de la experiencia y el conocimiento; se imponen al material percibido y modelan la experiencia. Dicho planteamiento trae consecuencias fundamentales para la estética. Por un lado, afianza al sujeto como el centro del fenómeno estético y, con ello, re-enfoca el campo de estudio; aquí ya no importa clasificar objetos bellos, conocer su naturaleza o postular y defender determinados juicios acerca de los mismos, sino entender el modo de intuir, sometido siempre a las condiciones de espacio y tiempo inherentes al sujeto. Por otro lado, confiere a la sensibilidad una dignidad cognoscitiva cuando advierte que todo pensar hace referencia –directa o indirectamente– a intuiciones y, por consiguiente, a la sensibilidad, pues ningún objeto se nos da en otra forma²⁸.

No obstante, Kant parece detenerse en el camino cuando somete a un examen minucioso los planteamientos anteriores en su tercera crítica, *Crítica del juicio* (1790). En la primera parte, titulada “Analítica de lo bello”, advierte que para decidir si algo es bello referimos la representación por medio de la imaginación y no mediante el entendimiento del objeto. “El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva”²⁹. Es decir, Kant reconoce que en los juicios de gusto siempre está encerrada una relación con el entendimiento, pero restringe la función cognoscitiva de este tipo de juicios pues –según él– no cumplen con las exigencias de necesidad y *universalidad* de los conceptos producidos por el razonamiento lógico, a los cuales considera juicios sintéticos *a priori* en la medida en que proporcionan información nueva y extensiva. El juicio estético –señala– sólo justificaría su exigencia de universalidad si se lograra demostrar que las condiciones presupuestas en él no se limitan a quien lo emite, sino que pueden atribuirse a *todos* los seres racionales. Obviamente, esto resulta problemático y Kant concluye que tales juicios no implican ningún concepto determinado ni constituyen conocimiento

²⁸ Cfr. *Ibidem*. p. 65.

²⁹ KANT, I. *Crítica del juicio*. Tr. Manuel G. Morente. Madrid, Victoriano Suárez, 1958 (Colección de filósofos españoles y extranjeros). p. 160.

alguno de los objetos, por lo cual no entrañan universalidad lógica aunque sí *validez común*³⁰.

Aquí se perfilan ya los límites en que se enfrasca el planteamiento kantiano, cuyo punto de partida es una noción *ideal* de sujeto en tanto *ser humano* destinado al razonamiento y a la acción moral; esto constriñe los fenómenos del entendimiento a la *experiencia común* y convierte en especulación todo cuanto rebasa este horizonte ideal. Kant pretende, por cierto, justificar la supremacía del conocimiento científico y marcar distancia respecto del dogmatismo metafísico; sin embargo, al mismo tiempo, recoge de la metafísica la exigencia de universalidad, la cual resulta problemática no sólo para la estética, sino para la ciencia misma. Las formas *a priori* del conocimiento y la intuición sólo resultan factibles como marcos de referencia que se construyen y reformulan históricamente por un sujeto que también resulta ser un constructo histórico³¹.

Así, pese a la subjetividad de los juicios estéticos, Kant intenta resolver el problema de la validez general que éstos reclaman pero su propuesta, paradójicamente, prolonga la dependencia de la estética con respecto a la moral y a la verdad absoluta. Si bien quiere probar que la satisfacción determinante del juicio de gusto es totalmente «desinteresada» e independiente del deseo o del conocimiento, en la segunda parte de la *Crítica del juicio* (“Análítica de lo sublime”) explica esa especie de gozo como un efecto de la *nobleza de la razón* y la predisposición moral del hombre (algo *suprasensible* –el inteligible substrato de la naturaleza, fuera de nosotros y en nosotros– como cosa en sí misma³²). Lo sublime –dice– surge cuando nos enfrentamos en la naturaleza con algo de tal vastedad (*sublime matemático*) que nuestra imaginación fracasa en la tarea de abarcarlo cuantitativamente y nos hacemos conscientes de la supremacía de la

³⁰ Cfr. *Ibidem*. pp. 178-184.

³¹ Nietzsche ya entiende esto cuando escribe en 1885: «... ha llegado el momento de reemplazar la pregunta de Kant: “¿Cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*?”, por esta otra pregunta: “¿Por qué es necesario creer en esta clase de juicios?” Debemos recordar que la conservación de los seres de nuestra especie necesita de estos juicios que deben ser tenidos como verdaderos, lo que no impide por supuesto que puedan ser *falsos*». NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*, en *Obras inmortales*. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols. Tomo II, p. 764.

³² Cfr. KANT, I. (1958) *Op. cit.* p. 430. Curiosamente, Kant suena como Lucrecio pero completamente despojado de la voluptuosidad; en lugar de ésta, hay en la naturaleza una predisposición moral.

razón la cual, en cambio, sí comprende ideas sobre lo infinito; también se presenta cuando una fuerza abrumadora (*sublime dinámico*) nos hace tomar conciencia de nuestra fragilidad material y, por contraste, de nuestra dignidad en cuanto seres morales³³. Luego, la experiencia de lo bello y de lo sublime depende de la contemplación de los objetos y fenómenos como si fueran producto de una razón absoluta (empeñada en hacerlos inteligibles ejerciendo cierta violencia sobre la mera sensibilidad), por lo que esos valores estéticos responden, en última instancia, a un propósito y a una necesidad morales que los validan. De este modo el juicio estético, según Kant, encuentra en la moral un principio *a priori* subjetivo y, sin embargo, de validez universal³⁴. Esta faceta de la crítica kantiana alimentó la concepción de lo artístico como una esfera que flota por encima de la historia. Eso que años más tarde Nietzsche llamaría el *dogma de la inmaculada percepción* dominó gran parte del pensamiento estético del siglo XIX, sobre todo bajo la influencia del sistema idealista planteado por Hegel, quien estudiara el arte como una forma de manifestación de la *idea* en lo bello (la idea se encarna en formas materiales y lo material es espiritualizado a través del arte)³⁵. Aun cuando Hegel ya aprecia el fenómeno artístico desde una perspectiva de desarrollo histórico, lo concibe realizando valores trascendentes a partir de la idea absoluta. Más tarde, sin embargo, el materialismo histórico dará cuenta de que “...el arte no es una forma del espíritu absoluto que se manifiesta y resuelve en contenidos históricos, sino una forma histórica a través de la cual se manifiestan y resuelven contenidos reales”³⁶.

³³ Cfr. *Ibidem*. pp. 259-273.

³⁴ «... como el gusto, en el fondo, es una facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales... y como de esa facultad... se deriva el placer, que el gusto declara valedero para la humanidad en general y no sólo para el sentimiento privado de cada cual, resulta que... la verdadera propedéutica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, puesto que sólo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e incambiable forma.» *Ibidem*. pp. 451-452.

³⁵ Hegel desarrolla este planteamiento en las lecciones impartidas entre 1820-1829, cuyas notas fueron publicadas en 1835 bajo el título de *Filosofía de las bellas artes*.

³⁶ PERNIOLA, Mario. *L'alienation artistique*. París, Unión Generale D'Editions, 1977. Citado por EDER, Rita [et al.]. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. México, UNAM, 1986. p. 17. Si bien Hegel adopta una visión dialéctica y establece los principios de la *lógica de la contradicción*, lo hace de una manera idealista que paradójicamente compromete el método dialéctico al considerar que el Estado, por ejemplo, es la materialización social perfecta de la *Idea Absoluta* y la más alta meta de la humanidad. En los tres volúmenes de *El Capital* (1867-

Contemporáneo a Hegel, en Schopenhauer encontramos un intento por plantear la cuestión de otra manera, según se ve en *El mundo como voluntad y representación* (1819), donde propone una solución al dualismo kantiano al interpretar la *cosa en sí*, el mundo *noumenal*, como la *voluntad de vivir* (la afirmación exuberante de la vida) y el mundo fenomenal como la objetivación (*representación*) de aquella. Con la frase inicial «El mundo es mi representación», Schopenhauer asume que todo aquello de lo que se tiene conocimiento cierto e inmediato se haya dentro de la conciencia; que los *objetos* (seres naturales orgánicos e inorgánicos) *carecen de existencia real* fuera de esa *representación* pues se encuentran condicionados o determinados por las formas *a priori* kantianas. Pero mientras Kant niega la posibilidad de conocer la *realidad última* de las cosas, Schopenhauer sostiene que mediante la introspección (intuición) es posible acceder al conocimiento esencial del yo, que es el mundo de la voluntad de vivir como fundamento de carácter metafísico presente en todos los estratos del mundo natural, desde una piedra hasta el ser humano, en quien alcanza su grado máximo conforme deseo incesante. Parece resonar Lucrecio cuando Schopenhauer señala que, en sí mismo, este principio no es más que un incansable resorte, un *impulso irracional*, la ciega voluntad que se presenta como *impulso de vivir*. De ahí que resulte inexplicable y, a la vez, fundamento y base de toda explicación posible, ya que “... lejos de ser una pura palabra sonora como el Absoluto, lo Infinito, la Idea y otras expresiones similares, es lo más real de todo, lo que conocemos, el núcleo de la realidad misma”³⁷. La *voluntad de vivir* es, entonces, la “esencia en sí de todas las cosas del mundo pero como algo totalmente real y dado empíricamente”³⁸.

Ciertamente encontramos aquí reminiscencias del *impulso vital* de Lucrecio, pero en Schopenhauer aparece más ascético, pues si bien es claro que intenta

1894), en cambio, Karl Marx y Friedrich Engels hacen un despliegue ejemplar del método dialéctico al derivar las contradicciones centrales que subyacen al intercambio y la transformación (trabajo-salario-dinero-mercancía) dentro del sistema capitalista.

³⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación II: complementos*. Tr. Pilar López de Santa María. Madrid, Trotta, 2005 (Clásicos de la cultura; 24). p. 396. Se trata de los elaborados y extensos comentarios que Schopenhauer hizo a los cuatro libros que componen la primera edición de su obra y que publicó como un segundo tomo en la edición de 1844.

³⁸ *Ibidem*. p. 394.

deslindarse del idealismo hegeliano, no lo consigue del todo. Por un lado, retoma de Kant los doce principios *a priori* del entendimiento y los reduce a uno solo: el *principio de razón suficiente*, o causalidad, como regulador de la conciencia práctica y cognoscitiva del ser humano; por otro lado, incluye los objetos del mundo fenomenal en una jerarquía de tipos o grados que encarnan –dice– ciertos universales o ideas platónicas que las obras de arte nos presentan para su apreciación³⁹. Así, puesto que la idea es eterna, su *contemplación desinteresada* nos liberaría de la sujeción al principio de razón suficiente y, por lo tanto, de la continua presión de la voluntad⁴⁰; según esto, en el estado puro de carencia de voluntad, se perdería la individualidad y se evitaría el dolor inherente de la vida. Aquí se revela el contacto de Schopenhauer con el pensamiento filosófico de oriente, al propugnar la auto-negación del yo –una suerte de *nirvana*– mediante la vida ascética.

Como su maestro, Schopenhauer influyó y perduró hondamente en Nietzsche, aún si sólo se destaca la idea de la *intuición* como vía de conocimiento; sin embargo, pronto el pensamiento nietzscheano trazó su propia y apasionada trayectoria estimulando, de algún modo, la detonación de perspectivas que a partir del siglo XX se presentarían tanto en la estética y el arte, como en la propia noción del lenguaje.

Desde sus primeros escritos Nietzsche se interesa por el arte, aunque entonces –influenciado aún por Kant y Schopenhauer– manifiesta una concepción metafísica del mismo. En *El origen de la tragedia* (1871), por ejemplo, afirma que la evolución progresiva del arte es resultado del “espíritu apolíneo” y del “espíritu dionisiaco” en perpetua lucha, como dos fuerzas *emanadas* de la propia naturaleza, prácticamente sin la intervención del artista humano:

Apolo y Dionisio, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dionisio... ese antagonismo que la denominación “arte”... no hace más que enmascarar, hasta que, al fin, por un admirable acto

³⁹ Cfr. SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*. Tr. Eduardo Ovejero y Maury. 6a. ed. México, Porrúa, 2000 (Sepan cuantos; 419). [III] pp. 141-211.

⁴⁰ Cfr. *Ibidem*. pp. 313-315.

metafísico de la “voluntad helénica”, aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisiaca y apolínea, de la tragedia antigua⁴¹.

Años más tarde, en su “Ensayo de autocrítica” (1886), lamentaría “haber tratado de expresar trabajosamente, con ayuda de fórmulas kantianas y shopenhauerianas, opiniones nuevas e insólitas que eran completamente opuestas tanto al espíritu como al sentimiento de Kant y Shopenhauer”⁴²; es decir, intentaba revelar una visión del arte en defensa de la vida y contra la moral cristiana, a la que encontraba abiertamente hostil hacia la vida y el arte. Por eso, una vez abandonada la concepción metafísica, conservó la idea de dos impulsos opuestos pero complementarios en la actitud artística: el primero se expresaría en una gozosa aceptación de la existencia (impulso dionisiaco) y el segundo en la necesidad de orden y configuración (impulso apolíneo). En ulteriores escritos, manifiesta una visión del arte en la cual predomina el impulso dionisiaco; insiste, por ejemplo, oponiéndose a Shopenhauer, en que la tragedia no tiene el propósito de inculcar resignación ante lo ineludible del sufrimiento, sino afirmar la vida misma en todas sus aflicciones –en todo cuanto tiene de problemática y extraña–, expresar la *superabundancia de voluntad de poder* del artista. Más que un simple estímulo o redentor, el arte es un gran *sí* a la vida; aquello que constituye, precisamente, la fuerza o *potencia* propia de la vida en tanto promesa y posibilidad. No se puede suprimir o suspender la voluntad porque es lo propio de la vida: su natural impulso hacia la complejidad. Si Schopenhauer elogia la belleza como redentora del feroz de la *voluntad* y la sexualidad (pues en lo bello ve la negación del genio de la reproducción)⁴³, la visión de Nietzsche –más cercana a la voluptuosidad lucreciana– fundamenta el arte en el cuerpo, la fisiología, el placer, los instintos y el juego, como se aprecia en este extracto de un fragmento escrito en 1887: “En el *origen del arte* no se ha de partir de estados estéticos y cosas por el estilo; éstos son resultados posteriores, lo mismo que el

⁴¹ NIETZSCHE, F. *El espíritu de la música, origen de la tragedia*, en *Obras completas*. Tr. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen. Buenos Aires, Aguilar, 1961-63 (Biblioteca filosófica). 5 vols. Tomo V, p. 40.

⁴² NIETZSCHE, F. “Ensayo de autocrítica” [prefacio –Nietzsche le llama *posfacio*– a *El origen de la tragedia*], en *Obras inmortales*, vol. III. *Op. cit.* p. 1168.

⁴³ *Cfr.* NIETZSCHE, F. *El crepúsculo de los ídolos*, en *Ibidem*. p. 1342.

artista. El hombre, como el animal, busca el placer, y en esta búsqueda se muestra inventivo... la huída del tedio es la madre de las artes”⁴⁴.

Asimismo, advierte que no hay cosa más condicional y limitada que nuestro sentido de la belleza, pues cualquier representación de lo bello abstraído del placer humano *pierde pie* de inmediato: “Lo bello en sí no es más que una frase, ni siquiera una idea. El hombre se figura que el mundo está por sí mismo lleno de bellezas, y se olvida de que es él mismo la causa de estas bellezas... se refleja en las cosas y todo aquello que le ofrece su imagen le parece bello; su juicio de lo bello es la vanidad de la especie”⁴⁵. Y más adelante: “Nada es bello, solamente el hombre es bello, sobre esta simpleza descansa toda la estética; tal es su primera verdad. Agreguemos en seguida la segunda: nada es feo más que el hombre que *degenera*, con lo cual queda circunscrito el dominio de los juicios estéticos”⁴⁶.

Como hiciera frente al juicio moral y al juicio religioso (a los que sitúa en un *grado de ignorancia* en que la *distinción entre lo real y lo imaginario* no existe todavía), Nietzsche encuentra que el juicio de lo bello se convierte en exigencia moral en cuanto pretende la verdad absoluta. Sin embargo, no por ello el juicio estético pierde pertinencia en su sentido histórico y social, puesto que no hay valores eternos ni sanciones definitivas, sino fuerzas en lucha y organizaciones siempre provisionales. No hay «hechos» –advierte– sólo interpretaciones, fábulas, producciones simbólicas que se configuran a partir de determinadas jerarquías de valores; ciertas interpretaciones se mantienen como *verdaderas* y se convierten

⁴⁴ NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos: una selección*. Ed y pról. Günter Wohlfart, tr. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Abada, 2004 (Lecturas de filosofía). [fragmento de 1887] 23 [81]. pp. 55-56. Se trata de una antología de los textos y apuntes (notas, proyectos, planes, etc.) que Nietzsche escribiera entre 1869 y 1889. La selección de Wohlfart sigue los textos de los tomos 7-13 de la edición crítica *Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe*, publicada por Giorgio Colli y Mazzino Montinari en 1980. La recopilación de Colli y Montinari sigue un estricto orden cronológico y renuncia a toda ordenación sistemática; su publicación puso en evidencia la falsificación que representó *La voluntad de poder*, dudosa edición de la obra póstuma de Nietzsche aparecida por primera vez en 1906 y en la cual se mutiló, dispersó y ordenó arbitrariamente el material original. Hoy sabemos que “La voluntad de poder” fue un proyecto literario que nunca llegó a realizarse pero al que Nietzsche planeaba titular «La voluntad de poder: ensayo de una transvaloración de todos los valores». En los fragmentos que van de 1885 a 1889 es posible rastrear algunas consideraciones generales de ese proyecto.

⁴⁵ NIETZSCHE, F. *El crepúsculo de los ídolos*. *Op. cit.* p. 1340.

⁴⁶ *Idem.*

en normas, pero esto es precisamente un acto de fuerza y el síntoma de un impulso dominante⁴⁷. Por este juego de fuerzas que late detrás de toda configuración simbólica es posible ver el mundo como «una obra de arte» conforme un principio descodificador –un *sentido crítico* y *genético*, incluso– de las jerarquías de valores y apreciaciones bajo las cuales vive un sujeto o un grupo históricamente determinado⁴⁸.

Así, puesto que toda vida descansa en *apariencia* y *perspectiva*, la única actitud plausible frente a lo real es un *comportamiento estético*; esto es, un proceder creativo de embestida, desde nuestros impulsos y emociones hacia el mundo externo. Es por demás aclarar que Nietzsche no apunta con esto a una ordenación racional y técnica de la realidad⁴⁹, sino a una *racionalidad estética*; una suerte de libertad de espíritu y fuerza transformadora; una *forma de pensamiento* que se sabe relativo, provisorio y fabulador, no porque mienta deliberadamente sino porque asume que todo pensamiento es metáfora y perspectiva. La racionalidad estética es el desafío de pensar por encima de la razón (la nuestra propia) para mirarla como hija de su tiempo y superar sus

⁴⁷ «Una «cosa en sí», algo tan retorcido como un «sentido en sí» un «significado en sí». No hay ningún «hecho en sí», sino *que un sentido siempre tiene que ser primero establecido para que pueda haber un hecho.* / El «¿qué es esto?» es una *posición de sentido* vista desde otra cosa. La «*esencia*», la «*entidad*» es algo perspectivista y presupone ya una pluralidad. En la base hay siempre un «¿qué es esto para mí?» (para nosotros, para todo lo que vive, etc.)». NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [fragmento de 1886] 2 [149], p. 156.

⁴⁸ Gilles Deleuze, a quien se debe una revaloración de Nietzsche desde la pasada década de los sesenta, considera que éste reivindica el proyecto crítico que Kant traicionaba y concebía a un tiempo: la dialéctica instaurada por Kant y reproducida desde Hegel hasta Feuerbach «evita cuidadosamente plantear la cuestión previa: ¿Quién debe conducir la crítica...? Se nos habla de la razón, la conciencia de sí mismo, del espíritu, del hombre; pero, ¿*de quién* se trata en todos estos conceptos?... La crítica de Kant no ha sabido descubrir la instancia realmente activa, capaz de conducirla. Se agota en compromisos: nunca nos permite superar las fuerzas reactivas que se expresan en el hombre, en la conciencia de sí mismo, en la razón, en la moral, en la religión. Ofrece en cambio el resultado inverso: hace de estas fuerzas algo un poco más «nuestro» todavía». DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Tr. Carmen Artal. 7a. ed. Barcelona, Anagrama, 2002 (Argumentos; 17). pp. 125-126.

⁴⁹ Contra la interpretación que hiciera Martin Heidegger en torno a la voluntad de poder como la «extrema manifestación de la organización racional y técnica de la realidad», Cfr. VATTIMO, Gianni. «La voluntad de poder como arte», en *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Tr. Juan Carlos Gentile. 2ª ed. Barcelona, Edicions 62/Península, 1990 (Historia, ciencia, sociedad; 197). pp. 85-107.

limitaciones: abrirnos a la existencia en todas sus *posibilidades* e inventar, en ese impulso, nuevos caminos para la vida. “Esta general afinidad, en Nietzsche, no sólo aparece como el secreto pre-socrático por excelencia, sino también como la esencia del arte”⁵⁰; luego pensar no necesariamente exige eliminar el instinto ni el deseo, como aconseja Sócrates, sino asumir el impulso creativo en todas sus dimensiones.

En consecuencia, Nietzsche explora otra manera de filosofar fuera de las categorías lógico-discursivas y, al mismo tiempo, abre el pensamiento hacia infinidad de temas que antes no se consideraban pertinentes, haciendo de cualquier cuestión humana objeto de la reflexión filosófica⁵¹. Gracias a esta comprensión pragmática y existencial del arte, da un nuevo sentido a la filosofía y desborda el campo de la estética hacia la esfera total de la vida. Con esto, por un lado, desmantela la *estética idealista* y la noción de una obra de arte pura y sin finalidad; la supuesta objetividad, la suspensión de la voluntad o la búsqueda de una simple imitación de la naturaleza son, desde esta óptica, estados no artísticos. Por otro lado, ofrece una respuesta al nihilismo y al pesimismo de su época: el sentido de la existencia no se encuentra en la moral, tampoco en la religión ni en la razón, sino en la vida misma y en la potenciación que de ella *puede ser y hacer* cada sujeto. El arte es el ámbito dionisiaco que justifica la existencia, pues a través de él es posible recuperar el placer significativo y creativo por el cual, literalmente, vale la pena vivir. En este sentido, aunque comparte con Kant y Schopenhauer cierto escepticismo frente al conocimiento científico, Nietzsche supera esta *desilusión* rehabilitando el *mito* ya no desde la ciencia, la moral o la religión, sino desde la estética pues, en definitiva, todas aquellas pueden considerarse formas del arte. Luego éste no es cualquier mentira, acaso una mentira consciente al servicio de la vida que virtualmente

⁵⁰ DELEUZE, G. (2002) *Op. cit.* p. 143. «Y es que pensar no es nunca el ejercicio natural de una facultad. Nunca el pensamiento piensa sólo y por sí mismo... Pensar depende de las fuerzas que se apoderan del pensamiento. Mientras nuestro pensamiento está ocupado por fuerzas reactivas, mientras halla su sentido en las fuerzas reactivas, hay que confesar que todavía no pensamos... Pensar, como actividad, es siempre una segunda potencia del pensamiento... un acontecimiento extraordinario para el propio pensamiento». *Ibidem.* p. 152.

⁵¹ «Aristóteles piensa que el sabio... es aquel que se ocupa sólo de lo importante{,} maravilloso{,} divino. El fallo está en la dirección toda del pensamiento. Pasa por alto lo pequeño{,} débil{,} humano{,} ilógico{,} defectuoso{,} cuando sólo se puede llegar a ser sabio a través del cuidadoso estudio de todo esto». NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [fragmento de 1876] 23 [5], p. 54. [Llaves {} del editor]

recrea y transforma la realidad. Así, a diferencia de Platón, quien ve en el arte una falsificación negativa, la ficción estética nietzscheana adquiere una connotación positiva como la suprema expresión de la vida creadora, con lo cual nos plantea otra opción: “considerar la ciencia con la óptica del artista y el arte con una nueva óptica de la vida...”⁵².

En definitiva, se concede al arte una importancia vital y se reexplora, ciertamente, una dimensión metafísica que parece contradecir la crítica nietzscheana del idealismo trascendental; sin embargo, estamos de nuevo frente a una transmutación pues, como bien señala de Santiago Guervós, la metafísica aquí deja de ser cualquier contemplación de la verdad y se convierte en *pura creación de ficciones*, en una *metafísica de artista*⁵³. No se trata ya de una ilusión moral o religiosa con pretensiones de verdad, sino de una ilusión artística consciente de su carácter aparente. Esto resulta claro en el siguiente extracto correspondiente al “Ensayo de autocrítica”:

...el arte, y no la moral, es lo que se considera como actividad esencialmente metafísica del hombre... la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético... no [se] reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea y la intención de un artista; de un “dios”, si se prefiere, pero seguramente de un dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnipotente; que se saca de encima, al crear los mundos, el tormento de su plenitud y de su “plétora”; que se emancipa del sufrimiento de las contradicciones acumuladas en sí mismo⁵⁴.

Parece clara la referencia a Eón, la síntesis de Heráclito, el dios niño que crea el mundo desde un *juego de tablero* y al margen de cualquier implicación moral⁵⁵. El

⁵² NIETZSCHE, F. “Ensayo de autocrítica”. *Op. cit.* p. 1163.

⁵³ *Cfr.* DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* p. 193.

⁵⁴ NIETZSCHE, F. “Ensayo de autocrítica”. *Op. cit.* 1166.

⁵⁵ *Cfr.* también prólogo a la ed. española de NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* pp. 9-10. Ahí Wohlfart observa la correspondencia entre el fragmento 2 [130] (de entre 1885-1886) que Nietzsche concluye con estas palabras: «‘el juego’, lo inútil, como ideal de lo rebosante de fuerzas, como lo ‘infantil’, ‘la infantilidad de Dios’, *país paizon*», y el fragmento B 52 de Heráclito:

máximo paradigma, entonces, es *el crear* como en un juego infantil divino, sin finalidad, según se aprecia también en las «tres transformaciones del espíritu» que Nietzsche plantea en *Así hablaba Zaratustra*: en camello, de camello en león y de león en niño⁵⁶. La tercera y suprema transformación, el niño que juega, representa la inocencia del devenir y en ella se fundamenta la justificación estética de la existencia, como se expresa en la siguiente cita: “la educación es todo lo que queda de esperanzador, y todo lo que queda de consolador se llama arte. *Educación es amor a lo producido*, un exceso de amor que va más allá del amor así mismo. Religión es *«amar más allá de nosotros»*. La obra de arte es la *copia de un amor semejante más allá de sí mismo, y una copia perfecta*”⁵⁷.

¿Se debe entender aquí que este estadio supremo es exclusivo del *artista* en tanto productor de obras de arte? No; si queremos transitar esta mística estética, debemos partir de otra premisa: todo sujeto es un dios-niño, es decir, una voluntad, una mirada y un mundo; por ende, el estado de perfección al que se invoca es ese momento de integración y plenitud del sujeto quien –solo y alineado consigo mismo en todos sus aspectos y posibilidades– no encuentra sombra alguna, ni siquiera la de sí mismo; el *medio día* nietzscheano es la superación del ego como un resultado práctico alcanzable a través de una actitud y una racionalidad estéticas; es aquí donde se debe buscar el arraigo de la noción de *superhombre*, el sujeto que se trasciende así mismo en una suprema e íntima reconciliación. En este sentido, el artista no es tanto el que produce obras de arte, sino quien produce su propia vida, quien convierte su existencia en un *fenómeno estético*.

«El tiempo de la vida (o de la fuerza) es un niño que juega, que juega a un juego de tablero y de él es la realeza».

⁵⁶ Cfr. NIETZSCHE, F. *Así hablaba Zaratustra*, en *Obras inmortales*, vol. II. *Op. cit.* pp. 500-502. El camello representa el estado de abnegación del espíritu ante la pesada carga que imponen los valores establecidos de la religión y la moral (el «tú debes»). El león representa la rebelión ante esos valores, es un «santo ¡no!» que cambia el «tú debes» por un «yo quiero», necesario para recuperar la libertad. El niño, por fin, simboliza la creación de nuevos valores, para lo cual no sólo se necesita la fuerza del león (el ego), sino la inocencia y la afirmación del niño (superación del ego): «Es el niño inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que echa a girar espontáneamente, un movimiento inicial, un santo decir ¡sí!».

⁵⁷ NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [del fragmento de 1875] 5 [22], p. 48.

Con los elementos expuestos hasta aquí, queda esbozado un extenso umbral por donde mirar el *arte* como *la experiencia de la vida* y la *estética* como una *forma de pensamiento y de discurso*. Ahora es posible ir al encuentro de otros autores que, colateralmente, podemos asimilar con las grandes pautas trazadas por Nietzsche para abordar cuestiones más específicas y propias de nuestro objeto de estudio. Desde luego, el basamento planteado hasta ahora también permite tomar postura respecto a la teoría en general y a las teorías del cine en lo particular. Sobra advertir que aquí se apuesta por una orientación perspectivista para abordar con cierta libertad la problemática de estudio; por eso mismo, más que aplicar los conceptos de un modelo definido o derivar una teoría del cine, nos hemos propuesto una incursión o travesía estética que deje lugar a la reflexión y adaptación personales, *so pre-texto* del análisis fílmico. En tal sentido, estamos de acuerdo con Jacques Rancière, para quien la estética no es un saber de las obras, sino un modo de pensamiento que se despliega sobre ellas y las pone por testigos de una cuestión; a saber, la “que se refiere a lo sensible y a la potencia del pensamiento que lo habita antes del pensamiento, a espaldas del pensamiento”⁵⁸:

la estética es no solamente la «teoría», sino el régimen del pensamiento en el cual las artes son liberadas de normas de la representación, es decir, de ese sistema de equivalencias, jerarquías y correspondencias que distinguía a los sujetos nobles o vulgares, las formas que les correspondían y los tipos de situaciones y expresiones que se les adaptaban... El arte es así tendencialmente la vida, es el pensamiento hecho forma sensible de la vida, ritmo de la comunidad, cuando no mito colectivo. El modo estético de la comunidad es el modo de una comunidad que piensa lo que siente y siente lo que piensa⁵⁹.

Ambas citas de Rancière tienden un puente idóneo entre el pensamiento de Nietzsche y ciertas líneas de investigación en los estudios sobre cine. Al respecto, una llamada a la estética –tal como ha quedado delineada aquí– nos aporta referencias distintas a los enfoques que en torno al cine se han desarrollado con mayor frecuencia dentro de las ciencias de la comunicación. Como veremos más adelante, hay aspectos del fenómeno fílmico que no se explican con un enfoque

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. Citado por LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y Jean-Louis Leutrat, en *Cómo pensar el cine*. Tr. Manuel Talens. Madrid, Cátedra, 2003 (Signo e imagen; 77). p. 60.

⁵⁹ *Ibidem*. p. 59.

estructuralista o, en el otro extremo, con uno meramente sociológico, pues con frecuencia se ha pasado por alto lo que el propio Rancière advierte, que el cine es *un modo específico de lo sensible*, noción que orienta nuestro primer capítulo.

CAPÍTULO I

EL CINE:

UN MODO ESPECÍFICO DE LO SENSIBLE

El cine es un camino hacia esta supervisión del arte que sobrepasa al arte y que es la vida.

LOUIS DELLUC

En sus estudios sobre cine publicados en dos partes –*La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985)– Deleuze propone pensar al cine en su singularidad, es decir, al mismo tiempo como práctica artística y pensamiento. Esto atañe a la producción de situaciones *puramente* ópticas y sonoras que colocan a los sentidos en una relación directa con el tiempo y el pensamiento; es decir, *hacen sensibles* el tiempo y el pensamiento, los vuelven visibles y sonoros⁶⁰.

⁶⁰ DELEUZE, G. *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Tr. Irene Agoff. Barcelona, Paidós Ibérica, 2004 (Paidós Comunicación; 26. Cine). p. 32.

Según ese planteamiento, las situaciones puramente ópticas y sonoras dan lugar a *signos* que sirven de intercambio entre lo físico y lo mental; dichos signos, por lo tanto, son “los rasgos de expresión que componen a estas imágenes, las combinan y no cesan de recrearlas, llevadas o arrastradas por la materia en movimiento”⁶¹. Como compuestos de las imágenes cinematográficas, los signos:

constituyen una «materia signalética» que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos)... Pero, aun con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente⁶².

Es decir, los signos aseguran los *pasajes* y las *conversaciones* entre lo real y lo imaginario, hasta un punto en que ambas esferas se vuelven indiscernibles (aunque no se confunden). De manera que algunas imágenes cinematográficas “Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo”⁶³. Siendo el ojo materia y la luz conciencia, la imagen es *materia-luz* en movimiento; por lo tanto, las imágenes no son los duplicados de las cosas, son las cosas mismas. De ahí que Deleuze decida ensayar una monumental clasificación de los signos y las imágenes cinematográficas, a la manera de la *historia natural*⁶⁴. No es propósito de este trabajo ceñirnos a dicha clasificación, pero sí retomar la

⁶¹ *Ibidem.* pp. 54-55.

⁶² *Ibidem.* p. 49.

⁶³ *Ibidem.* p. 30.

⁶⁴ Cuando apareció *La imagen-movimiento*, Deleuze declaró: «Se trata de clasificar los tipos de imágenes y los signos correspondientes, como se clasifica a los animales», como los lobos de una *jauría*. DELEUZE, G. *Pourparlers*, París, Minuit, 1990, p. 67. Citado por LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leurat. *Op. cit.* p. 88.

síntesis que hace Deleuze en su noción general de las imágenes cinematográficas.

Por cierto que en *La fábula cinematográfica*, Rancière critica el afán de Deleuze de tratar las imágenes como *cosas en sí*, con una existencia natural independiente⁶⁵; en términos generales, coincidimos con esta crítica, pero no sabemos si la sugerencia de Deleuze, de que las imágenes constituyen *la realidad*, es tan radical o descabellada como supone Rancière. Lo que salta a la vista es que Deleuze condensa en su propuesta algunas ideas y planteamientos filosóficos, e incluso científicos, que vale la pena revisar, así sea someramente, para retomar con nuevos matices la concepción deleuziana de las imágenes cinematográficas. En las páginas que siguen intentaremos desmenuzar el bagaje en el que gravita tal concepción; como veremos, este redondeo nos acercará al pensamiento de Bergson y nos remitirá nuevamente a Nietzsche a través una serie de tanteos que, por lo demás, constituyen un pasaje apasionante de las relaciones entre la filosofía y la ciencia. En este recorrido, el planteamiento de Deleuze será el *leit-motiv* para que la reflexión acerca del arte y la vida nos arroje luz sobre el fenómeno estético y comunicativo que acontece a través del cine.

1.1. Conciencia-tiempo: de la identidad a la diferencia.

Efectivamente, Deleuze apoya su concepción de las imágenes cinematográficas en las ideas que Bergson expone en *Materia y memoria* (1896) y *La evolución creadora* (1907) en las cuales subraya la selectividad del cerebro humano y define la mente como energía pura –el *élan vital* o *impulso vital*, responsable de toda la evolución orgánica–, con lo cual revoca la oposición entre el mundo físico del movimiento y el mundo psicológico de la imagen. Lo que realmente está en oposición –advierte Bergson en clara alusión a Lucrecio⁶⁶– es la materia inerte frente a la vida orgánica (es el

⁶⁵ Cfr. RANCIÈRE, J. “¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine”, en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Tr. Carles Roche. Barcelona, Paidós Ibérica, 2005. (Paidós Comunicación; 159. Cine). pp. 129-146.

⁶⁶ Cfr. en el apartado introductorio de este trabajo los planteamientos de Lucrecio acerca del *impulso vital*.

impulso de vida el que se esfuerza por conseguir la libre acción creadora), por ello destaca la relevancia de la intuición sobre el intelecto: la realidad última es un *impulso vital* comprensible sólo por la *intuición*⁶⁷. Bergson expone estas ideas como réplica a la ciencia positivista de su época y coincide en ello con la formulación de las teorías relativistas de Albert Einstein que suprimen, a su vez, la separación entre materia y energía al proponer que la *moción* (o sea la energía) es el modo de existencia de la materia. Aquí también resuena Lucrecio como precedente de este y otros planteamientos que, eventualmente, llevarían a la ciencia a alejarse del determinismo causal de la mecánica newtoniana hacia el indeterminismo probabilístico de la mecánica cuántica⁶⁸. Como sabemos, de las teorías físicas de Isaac Newton (basadas en la geometría clásica de Euclides y que dominaran la ciencia de los siglos XVIII y XIX) surge la noción de *tiempo absoluto*, una escala ideal de tiempo que, junto con la abstracción del espacio, simplifica las leyes de la mecánica al desligar el tiempo y el espacio de la materia. A principios del siglo XX, sin embargo, Einstein revela el carácter relativo de aquellas abstracciones al observar que espacio y tiempo son inseparables de la materia; apoyándose en la geometría que Hermann Minkowski desarrollara en 1907, advierte que el espacio no puede existir sin algo que lo llene y ese algo es la materia y la energía que lo condicionan⁶⁹. La geometría del espacio –asegura Einstein– está determinada

⁶⁷ Cfr. BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Tr. Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2007 (Perenne). pp. 257-275.

⁶⁸ Al respecto, en 1905 Einstein sugirió que la luz –que hasta entonces se creía era una onda– se comporta como una partícula (se curva bajo el efecto de la fuerza de gravedad); su *teoría de la relatividad especial* explica simplemente que masa y energía son equivalentes. Después, Louise de Broglie planteó que la luz –que se creía estaba formada por partículas– también se comporta como una onda. Hoy por hoy, la síntesis de la física cuántica es la *dualidad onda-partícula*: toda forma de energía tiene una masa asociada y toda materia es energía *en reposo*; materia y energía no son simplemente intercambiables, se trata de un mismo constituyente. Otro elemento de resonancia con los planteamientos insinuados por Epicuro y Lucrecio es la teoría de la declinación, el *clinamen*, que ya hemos mencionado y que actualmente constituye uno de los fundamentos para indagar la naturaleza discontinua en la materia.

⁶⁹ En la geometría clásica de Euclides las líneas paralelas nunca se encuentran ni divergen y los ángulos de un triángulo siempre suman 180°, pero en la geometría que Minkowski –al tratar con superficies curvadas– los ángulos de un triángulo pueden no sumar 180° y las líneas paralelas pueden cruzarse o divergir; y es que a las tres dimensiones básicas (largo, ancho y alto) Minkowski agrega una cuarta coordenada, *el tiempo*, obteniendo un medio continuo tetradimensional llamado *espacio-tiempo*. Esto ayudó a Einstein a culminar su teoría de la relatividad general con la ley de la gravitación y su noción del *espacio-tiempo curvo*.

por la materia que contiene, por eso se puede decir que con la presencia de cuerpos muy pesados, el *espacio se curva*. La curvatura del espacio es sólo una manera de expresar una propiedad de la materia que *llena* el espacio; la evidencia de que los rayos de luz se *doblan* bajo la influencia de los campos gravitatorios de los cuerpos espaciales ayuda a entender la gravedad –más que como una *fuerza* que actúa sobre los cuerpos– como una *relación* dinámica entre cuerpos materiales y, por ende, una propiedad del espacio. En esto radica el carácter relativista de las teorías de Einstein, que cambian radicalmente la manera de observar el universo, catapultando la eficacia predictiva de la ciencia y haciendo más apremiante la reflexión filosófica sobre el tiempo, la existencia y la vida, pues revelan que las predicciones de la ciencia labran su camino a ciegas⁷⁰. No obstante, aunque Einstein muestra el elemento subjetivo y arbitrario de la medición del tiempo, toda su concepción está necesariamente inmersa en el mismo enfoque técnico-matemático de la representación temporal como una yuxtaposición de momentos iguales e indiferentes entre sí. Esto que, por lo demás, constituye la base de la predicción científica, supone el tiempo como una serie reversible de instantes homogéneos que permiten pronosticar el estado de un sistema en cualquier punto de su línea de tiempo; según esto, las mismas leyes físicas regirían por igual cada acontecimiento dentro de ese sistema. Por eso Einstein considera que la distinción entre pasado, futuro y presente no es más que una *ilusión* y que la idea de un tiempo *irreversible* no tiene cabida en la física lo que, necesariamente, conlleva a la noción de un universo en el que todo está dado de una vez y para siempre. Frente a esto, Bergson opone la idea de un tiempo real como un flujo de instantes conscientes, entremezclados e ilimitados, pero diferentes unos de otros; de modo que cada momento es original e imprevisible pues nace como un empuje desde el interior. El tiempo, por tanto, es *invención* inagotable e irreversible⁷¹.

⁷⁰ Einstein simplemente inauguró un método de predicción más preciso que el de Newton, quien había decretado que la masa de un objeto en movimiento no aumenta con la velocidad (en realidad sí lo hace, pero al nivel de lo que apreciamos a simple vista en la vida diaria resulta imperceptible). Einstein, en cambio, predijo que a velocidades cercanas a la de la luz (como las que observan las partículas subatómicas) la masa de un objeto se incrementaría 3 1/6 veces. En 1945, en Hiroshima y Nagasaki, esa predicción se cumplió dramáticamente, quedando un registro fehaciente de la inmensa reserva de energía encerrada en el átomo (la radioactividad no es más que la liberación de una *pequeña* parte de esa energía).

⁷¹ Lo que en Heráclito y Lucrecio es *movimiento*, para Bergson es el concepto más contemporáneo de *tiempo*; no obstante, ambos conceptos son representaciones del devenir, del cambio continuo.

Bergson observa que las predicciones de la física tratan el futuro como algo dado, pues suponen que no puede surgir nada verdaderamente nuevo. Sin embargo –dice– aun cuando la ciencia puede prever el futuro y, en cierta medida, dominar el tiempo, no puede captar el flujo mismo de la *duración*; esto es, el hecho de que las cosas *duran* en su continuo devenir y dan cuenta de la existencia de un *tiempo real* que no es meramente una ilusión. Veamos, Bergson toma a la *conciencia en continuo devenir* como primer objeto de meditación y –en la inclinación intuitiva de Heráclito y Schopenhauer– considera que si nos volvemos sobre nosotros mismos y logramos atravesar las diversas capas de representaciones *crystalizadas* con que la conciencia se nos presenta, *observaremos* el flujo incesante de nuestro estado interior; veremos que pensamientos, emociones, sentimientos y percepciones se suceden unos a otros ininterrumpidamente y que nuestro *auténtico estado* es el cambio continuo (algo «haciéndose» –para decirlo en palabras de Nietzsche–, en oposición a «lo ya hecho» que descarta toda posibilidad de «llegar a ser»); es decir, lo que justo ahora se percibe no es lo mismo que se percibió hace un instante; aún cuando se tratara de la contemplación despreocupada en torno a un objeto inmóvil, cada momento conserva la memoria del anterior y sólo por eso ya es distinto a cualquier otro. Como único e irrepetible, cada instante es portador de algo nuevo e implica una transformación activa; pero a la vez todos los instantes están unidos por una vida en común (una configuración singular de la materia-energía), durante la cual se mezclan e interpenetran de tal manera que ningún instante se pierde cuando pasa; esta *persistencia de la existencia* es la duración.

La concepción del tiempo como duración se opone no sólo al tiempo homogéneo, cuantitativo y reversible de la metafísica moderna, sino también al tiempo como degradación de la eternidad, propio de la metafísica platónica⁷².

⁷² Cfr. SANTANDER, Jesús Rodolfo. “El tiempo irreversible”, en *Elementos: revista de ciencia y cultura*. Publicación trimestral. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla. Vol. 5, no. 33, ene-mar, 1999. pp. 20-21. Como observa Santander, Platón pone el verdadero *ser* en las *formas* y coloca por debajo de ellas a la realidad sensible (temporal y espacial); más las formas pertenecen a la *duración*, según Bergson («Lo real es el cambio continuo de forma: la forma no es más que un instante tomado sobre una transición»); por lo tanto, si las formas pertenecen a la duración, ya no duran cuando se las separa y se las pone en conceptos, pues se corta el hilo que las unía al tiempo; es así como Platón llega a considerar a las formas como la esencia eterna e inmóvil de la realidad y a no ver en el devenir más que la degradación de aquellas. *Idem*. p. 18.

Ambas visiones rechazan la idea de *una realidad que se va creando*, con lo cual niegan el tiempo pues, como observa Bergson, para una y otra “la realidad, como la verdad, estaría integralmente dada en la eternidad”⁷³. Recordemos que el mundo de las *ideas* platónicas designa formas de conocimiento *universales*, separadas de la materia, y que subsisten independientemente de todo soporte material. Para Bergson, en cambio, la forma no existe sin la materia y no existe fuera del devenir, pues es precisamente la vida orgánica la que se esfuerza por abrirse camino frente a la materia inerte. De modo que la continuidad en el flujo de la conciencia no está garantizada por un “yo” *fijo* que, como imagen estructurada de una vez, no cambia y, por tanto, no perdura; lo que realmente hace posible el devenir de la conciencia es el *impulso vital*, la realidad última a la que se accede por medio de la intuición porque la intuición es, en cierto sentido, *la vida misma*⁷⁴.

Entonces, el que cada instante se conserve y sobreviva en el instante que le sigue no depende sólo de la memoria entendida como facultad psicológica, sino de lo que Bergson llama *memoria profunda*, que aseguraría la conservación subconsciente del pasado como una propiedad general de la duración⁷⁵; dicha memoria profunda –dice– es independiente de la memoria psicológica que se ejerce de manera discreta como la atención y, por lo tanto, es selectiva y práctica, dejando mucha información fuera de la conciencia; sin embargo, así sea de manera inconsciente, todo instante que pasa se conserva y actúa sobre el presente⁷⁶. Si nos preguntamos, por ejemplo, para jugar un

⁷³ BERGSON, H. (2007) *Op. cit.* p. 352.

⁷⁴ *Cfr. Ibidem.* p. 272.

⁷⁵ *Cfr. BERGSON, H. Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Tr. Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2006 (Perenne; 2). pp. 90-95.

⁷⁶ Esta noción de *memoria profunda* remite de inmediato a lo que actualmente se sabe de la profusión del cerebro humano y su compleja red neuronal: miles de millones de neuronas, interconectadas mediante puntos de transferencia, capaces de almacenar billones de *bits* de información por centímetro cúbico. Hoy se plantea que la memoria es una modificación más o menos permanente de las vías neuronales, producto del diálogo profundo entre las moléculas de ADN y ARN; mas se trata de una memoria que no está confinada al cerebro ni es estrictamente mental, ya que se encuentra presente en el ADN de todas las células del cuerpo y se codifica en forma de mensajes químicos. Se cree, asimismo, que el ADN es el compuesto químico más estable del cuerpo, ya que codifica toda la información necesaria para crear y sostener la vida humana; esa estabilidad hace posible la transferencia de los rasgos genéticos de una generación a otra.

poco con esta idea, ¿por qué actualmente podemos tener una lectura más abierta de Nietzsche que sus contemporáneos? Se dirá que por la *distancia* y la *perspectiva* que otorga el tiempo; pero, más que una metáfora, ¿ese tiempo y esa distancia no implican acaso la acumulación de lecturas y reminiscencias en la línea genética de quien hoy lee a Nietzsche? Esta conservación automática del pasado ¿no explica también aquellos casos en que la persona que sufre de amnesia después de un traumatismo de pronto, en su nueva vida, se descubre con habilidades y talentos que antes no tenía (como hablar perfectamente algún idioma extranjero o tocar el piano)? Para la memoria profunda, en fin, el tiempo no pasa inútilmente y es en su ámbito material-energético donde habríamos de encontrar el capital de conocimiento humano que Platón deposita en formas inmutables y etéreas.

Por otra parte, y a propósito de la amnesia, una consecuencia primordial de la conservación del pasado en el presente es la *irreversibilidad* del tiempo; esto es, la imposibilidad de vivir dos momentos idénticos (lo que Heráclito ya había sentenciado, que «nadie se baña dos veces en el mismo río»); lo cual, otra vez, no significa que nada perdure, pues la irreversibilidad permite retener *lo que pasa* el tiempo suficiente para imaginar *lo que viene*; sin ella no habría conciencia ni continuidad; o mejor dicho, la conciencia comenzaría y acabaría a cada instante: “Una conciencia que tuviera dos momentos idénticos sería una conciencia sin memoria”⁷⁷. Ahora bien, es fácil captar la irreversibilidad del tiempo en la experiencia inmediata de nuestra conciencia, de nuestra propia vida y en todos los niveles de la existencia biológica, pero Bergson la aplica también para entender la duración de un universo que evoluciona en su conjunto de manera continua, creadora, y cuyo futuro no puede determinarse en función del presente. Según esto, la irreversibilidad jugaría un papel constructivo también al nivel de los procesos físicos más generales, puesto que el universo no se limita a repetir eternamente ciertos movimientos: junto a un movimiento repetitivo, *descendente* (la dispersión y extensión de la materia que se multiplica), Bergson distingue en el universo un movimiento *ascendente* para la elaboración continua de lo absolutamente nuevo; es el impulso vital que se bifurca, el tiempo que transcurre como evolución creadora.

⁷⁷ BERGSON, H. *Introducción a la metafísica*, en *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*. Tr. M. Héctor Alberti. Buenos Aires, Leviatán, 1956. p. 21.

Así, aunque la concepción bergsoniana del tiempo suena irreconciliable con el tiempo *reversible* de Einstein, en el fondo, sin embargo, y más allá de las respectivas posturas ideológicas y esquemas de pensamiento, parecería que la relatividad y la irreversibilidad convergen en esto: el tiempo es simplemente una manera de expresar el movimiento y el estado cambiante de la materia⁷⁸. Y aunque Bergson insiste en separar el tiempo del espacio en aras de hacer más *visible* su unidad, esto no es necesario para entender la existencia de un tiempo real; en todo caso, lo que no se ha de perder de vista es la unidad indisoluble y congruente de tiempo, espacio, materia y movimiento. En este tenor tiene sentido la noción que, sobre las imágenes cinematográficas, Deleuze extrae del planteamiento bergsoniano: la imagen como pliegue y despliegue de la conciencia-materia, del tiempo-duración. Por eso (y dejando de lado toda separación entre tiempo y espacio), la concepción del tiempo como duración se acerca más a las consecuencias profundas de las teorías relativistas que no la propia noción del tiempo *reversible* de Einstein quien, pese a lo revolucionario de sus teorías, en el fondo permaneció –como Newton– atado a la noción de un universo estático y armonioso.

Los actuales planteamientos de la termodinámica, en cambio, reconocen al tiempo una eficacia propia y advierten que en un sistema físico puede surgir lo nuevo. La segunda ley de la termodinámica expresa la idea de que en la naturaleza existe una cantidad que cambia siempre en el mismo sentido en todos los procesos naturales. En termodinámica clásica, esto se interpreta como la tendencia irreversible hacia la desorganización (*entropía*), por lo que el tiempo aquí implica degradación y muerte. Sin embargo, una interpretación más reciente y menos pesimista se acerca a la idea de duración y a un proceso permanente de *auto creación*, por medio del cual la materia-energía se transforma infinitamente, abarcando el fenómeno de la vida, con su tendencia inherente hacia la organización y complejidad creciente⁷⁹.

⁷⁸ En 1922, durante una sesión de la Sociedad Francesa de Filosofía, Bergson y Einstein discutieron sus ideas pero ninguno entendió cabalmente los planteamientos del otro: Bergson apelaba a la intuición subjetiva de la duración como evidencia de la irreversibilidad del tiempo y negaba las abstracciones de la ciencia; Einstein, invocando la experiencia y la evidencia *objetivas* de la ciencia, desconocía la experiencia vivida: «ninguna experiencia vivida –dijo entonces– puede salvar lo que la ciencia niega».

⁷⁹ En 1877 Ludwig Boltzmann redefinió la segunda ley de la termodinámica como «la flecha del tiempo»: ésta asume que el tiempo es real y que el universo está en un proceso de cambio continuo, pero también afirma que las cosas, *dejadas así solas*, tienden a un incremento de la entropía; de modo que el estado más probable a disposición de un sistema

Por otro lado, habría que reconocer que dividir el tiempo en pasado, presente y futuro es, en definitiva, tan arbitrario como dividirlo en horas, minutos y segundos, ya sea para comprenderlo o para dominarlo. El *pasado* es una metáfora del tiempo que usamos para entender el tiempo-movimiento, que es continuo e indivisible; por eso el pasado no tiene existencia material mas que como huella en el presente; tampoco permanece intacto o *fijo* cual registro inalterable pues se puede recrear, comprender, actualizar e interpretar infinitamente desde el presente y en ello radica también la eficacia del tiempo. De modo que la imagen que usa Bergson para explicar la duración (como un rollo que de un lado se desenrolla y de otro se enrolla) y en razón de la cual el pasado «se engruesa sin cesar con el presente que recoge en el camino», resulta insatisfactoria, como él mismo reconoce⁸⁰. El pasado es una huella en el presente; es éste el que en todo caso se *engrosa*, enriqueciéndose y multiplicándose, a cada instante más diverso y complejo. En cuanto al futuro, tiene una existencia *latente* pero sólo como posibilidad (incluso en un sentido material, a la manera en que una planta se anuncia en la semilla de la cual crecerá o en que la energía se encuentra encerrada en la materia); como energía latente, sin embargo, el futuro es una proyección *indeterminada* que se potencia desde el presente. Por eso el devenir no se experimenta aferrándose al pasado o al futuro. No se puede *vivir* en el pasado ni el futuro y quien lo intenta pierde el *tiempo*: el instante en que palpita la vida y en el cual es posible la creación que tanto importa a Bergson. Sólo el presente hace del devenir una afirmación y sólo se crea lo que se afirma. Pero aquí ya no tratamos con el presente en estricto sentido (o no con el presente de lo efímero), sino con algo más denso que exige integración.

es aquel en el cual una multiplicidad de acontecimientos simultáneos se anulan los unos a los otros y, en este punto de equilibrio, llega la *muerte* del sistema. Más recientemente, en la pasada década de los sesenta, Ilya Prigogini –uno de los principales exponentes de la teoría del caos– advirtió que en realidad átomos y moléculas casi nunca están “dejados así solos”. Todas las cosas afectan a todas las cosas; átomos y moléculas están expuestos al flujo de energía y material externo; por todas partes, la naturaleza muestra no sólo «desorganización y decadencia» sino, simultáneamente, el proceso opuesto de «crecimiento y auto-organización espontánea».

⁸⁰ Cfr. BERGSON, H. (1956) *Op. cit.* pp. 20-23. Aquí Bergson sugiere otra imagen que se acerca un poco más a su idea de duración: si, estirando un elástico contraído en un punto, pudiésemos trazar sin interrupciones una línea atendiendo sólo a la acción del trazo (olvidándonos por un momento de la línea) veríamos claramente que la acción misma no es divisible, sino sólo la línea inmóvil una vez trazada. Esta línea no es más que la *huella* que la acción deja en el espacio, el registro de la *movilidad pura*.

Al respecto, en Nietzsche encontramos un abandono más radical del tiempo lineal, así no deje de admitir la realidad absoluta del tiempo como un «río» cuyo movimiento es el «síntoma»⁸¹. Esto se entiende en su idea del *eterno retorno*, la cual supone una crítica del estado terminal o estado de equilibrio, así como la afirmación de la *infinitud* del tiempo. Como advierte Deleuze, la expresión eterno retorno no debe entenderse como un *retorno de lo mismo* (de algo que *es* y retorna *siendo* lo mismo), sino como una síntesis del tiempo y sus dimensiones: “Si el universo fuera capaz de permanencia y de fijeza, y si a lo largo de todo su curso tuviera un sólo instante de ser en el sentido estricto, ya no podría haber más devenir, y en consecuencia no sería ya posible pensar ni observar ningún devenir”⁸². Esto nos lleva a pensar el devenir no como un instante de *ser* o de *presente* en estricto sentido, sino como el *instante que pasa*, lo que no ha podido empezar y lo que no puede acabar de devenir; esto es, la relación sintética del instante consigo mismo como presente, pasado y futuro. “El eterno retorno es pues la respuesta al problema del *pasaje*... No es el ser el que vuelve... es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa... el propio volver es lo uno que se afirma en lo diverso y en lo múltiple”⁸³. El eterno retorno no es el refugio de lo idéntico, antes bien reintegra el tiempo como *diferencia* e invoca los derechos de lo diverso y de la coexistencia de lo diverso contra la identidad lógica, la igualdad matemática y el equilibrio físico. Esta idea clave de la diferencia, la retoma Deleuze en su concepto de la imagen: el pliegue y repliegue de la materia-imagen aparece siempre como *diferencia* del tiempo-duración: un conjunto de contracciones, retenciones y esperas.

Así, en la concepción del tiempo como duración y en el eterno retorno encontramos una posibilidad de pensar la *diferencia* como la multiplicidad de los tiempos vividos que coexisten en la continuidad de un tiempo real; este tiempo real es el devenir que lo implica todo: lo que *ha sido*, lo que *está siendo* y lo que *puede llegar a ser*. En este sentido, las cosas no son más allá de su duración en el devenir, de su despliegue en el tiempo; por eso se puede decir

⁸¹ También Nietzsche distingue claramente entre el conocimiento incompleto acerca del tiempo (los esquemas mecanicistas con los cuales se le mide) y el *tiempo real*; observa que, al encasillar el devenir en marcos prefabricados, el intelecto vuelve la espalda al *continuum*, que es la esencia móvil de todo lo real.

⁸² NIETZSCHE, F. Citado por DELEUZE, G. (2002) *Op cit.* p. 70.

⁸³ [DELEUZE, G.] *Ibidem.* p. 72.

que las cosas no *son*, sino que *duran*; y, aunque lo múltiple y el devenir son apariencias, no habría realidades eternas que serían, a su vez, esencias más allá de la apariencia. Estamos, de nuevo, frente a una visión inmanente del universo donde lo único *absoluto* es el cambio y la moción como formas de existencia de la materia-energía. Tiempo-universo infinito en eterno movimiento; un proceso, un flujo sin fin y cualquier intento conceptual de imponer una solución definitiva a nuestra comprensión del mismo fracasa necesariamente. Frente a este flujo inseparable que la mente intenta categorizar y subdividir en sus diferentes facetas, todas las aportaciones son meras aproximaciones: no hay teoría ni sistema filosófico ni modelo científico que lo abarque o lo explique absolutamente.

Eso no resta pertinencia a las conjeturas de la ciencia y la filosofía, pero resulta apremiante considerar la reorientación del pensamiento que reivindican tanto Nietzsche como Bergson. Del primero ya dimos cuenta, en la introducción, de una racionalidad estética, pero ésta noción tal vez se complemente y se entienda mejor con lo que Bergson plantea acerca del *conocimiento intuitivo*: esto es, partir de intuiciones múltiples y diversas que se *inserten en el movimiento de cada realidad*, y no de conceptos rígidos que impiden *reconstruir* el dinamismo de lo real (en sus diferencias y relaciones cualitativas). Así entendida, la intuición es una *experiencia integral* que conjuga instinto e inteligencia y retorna a la percepción, o sea a un momento anterior al automatismo del lenguaje y la lógica del espacio; de tal manera que en lugar de elevarse o distanciarse por encima de la percepción de las cosas, profundiza en ella para ensanchar su visión y sacar al pensamiento de un vicio añejo: “el postulado de que nuestra inteligencia es incapaz de otra cosa que no sea platonizar, es decir, verter toda experiencia posible en moldes preexistentes”⁸⁴. Algo que tempranamente entendió Epicuro.

⁸⁴ BERGSON, H. (1956) *Op. cit.* p. 89. Bergson observa que la ciencia, en su carácter más tradicional y técnico, suele ligar la experiencia a un método que —expresando las relaciones en lenguaje matemático— ha alcanzado una indiscutible eficacia al intervenir en la naturaleza; sin embargo, cuestiona las pretensiones de un método único definido *a priori* y propone un concepto más amplio de experiencia que no omita las vivencias en todas las esferas de la vida (arte, religión, ciencia, etc.) ya que también dan lugar a un conocimiento riguroso; sólo que el rigor no consiste en la lógica conceptual, sino en la fidelidad a lo experimentado; en la conciliación del método con la experiencia vivida.

1.2. *Conciencia-realidad: una relación estética.*

Las concepciones de la duración y del eterno retorno, que dan cuenta de un tiempo real, irreversible, múltiple e infinitamente creativo, se nos presentan como afirmaciones incondicionales de la vida frente al pensamiento negativo de raíz platónica afianzado por el cristianismo. Habría que reconocer al respecto, que la pretensión de una verdad absoluta e inmutable niega la vida pues contradice el carácter siempre cambiante y aparente de la existencia. Asimismo, la afirmación de un *mundo verdadero más allá* del mundo en el que vivimos y la justificación en el sufrimiento designan a la vida un carácter decadente. Frente a esta tradición, deslindarse de la *culpa* y del *juicio* tanto en un sentido religioso como metafísico parece una tarea ardua. Sin embargo, este es el primer paso para abandonar una pretendida fundamentación absoluta y dar lugar a un discurso plural y provisorio, donde se asuma *lo real* como formado por una multiplicidad de planos sin cabida para la *única realidad verdadera*. Es cierto, por otro lado, que Bergson habla de una *realidad última*, pero no la pone fuera del mundo de la vida ni la compromete con ninguna visión predeterminada e inmutable; en todo caso, se trata de una instancia de afirmación para cada sujeto como pliegue único e irrepetible del tiempo.

Por lo demás, el problema de la realidad habría de entenderlo desde la perspectiva estética que trazamos en la parte introductoria; esto es, como una decisión radical frente al mundo pues –para decirlo en términos nietzscheanos– la relación entre el sujeto y la realidad es ante todo una *relación estética*. Veamos, por un lado los sentidos nos dan una aproximación necesariamente distorsionada y simplificada de lo real, de la existencia múltiple y compleja; pero esa aproximación, esa *apariencia* que se desplaza continuamente y no se deja captar de manera definitiva, es lo primordial, es lo que realmente nos atañe. A mayor distancia se ubica un supuesto *mundo verdadero* como realidad de *entes fijos* (ya sean objetos o ideas fijados gramatical, lógica o metafísicamente) pues se trata de una ficción agregada. Así entendida, la apariencia recobra el carácter primordial que ya le atribuyen Leucipo y Demócrito; se vuelve lo constitutivo de la experiencia, el artificio *falsificante* gracias al cual nos mantenemos en la vida, pues hace posible eso que llamamos *conocimiento* y eso que llamamos *realidad*. Esto no quiere decir

que no haya mundo. No lo hay como un «en sí», separado y distinto de los sujetos que hablan acerca de él, que lo interpretan y comprenden. Como sugiere Nietzsche, no muy alejado de Bergson: “El mundo *no* es esto y aquello otro y los seres vivos lo ven como a ellos se les presenta. Sino que: el mundo se compone de esos seres vivos, y para cada uno de ellos hay un pequeño ángulo desde el cual mide, se percibe, ve y no ve”⁸⁵. Esa mirada es voluntad de poder y de perdurar, de devenir y cambiar; de afirmarse gozosamente en la diferencia. Por eso mismo habría que concluir, junto con Deleuze que, en última instancia, “El mundo no es ni verdadero ni real, sino *viviente*”⁸⁶.

Visto así, el mundo que *realmente nos atañe* es el mundo de la vida, de los afectos reales; de todo *lo que ama* y todo lo que es amado; aquello en lo que alguien ha puesto tiempo y sentimiento. En contraste, como presión constante hacia la vida, está el mundo de los *pre-textos* o significaciones dominantes (prejuicios, dogmas, convencionalismos) que se asumen como una carga impuesta pero no se afirman. A este mundo pertenecen las grandes e imperativas fabulaciones en que se sostienen las esferas del poder económico, político, religioso, mediático, etc.; aquí también se ha puesto tiempo y sin duda se expresa una voluntad de perdurar (de reproducir ciertas lógicas de relación y de dominio –si hay un *mundo falso* que amerite distanciamiento es precisamente éste), pero se trata de una pulsión que ahoga la existencia y contraría todo lo que es auténtico para la vida. Pese a ello, la vida, *lo vivo*, siempre se abre camino por encima de ese mundo y lo hace no principalmente por resistencia (crítica y deconstrucción de aquellas grandes fabulaciones) sino por *transgresión y transfiguración*, con la invención de relatos íntimos y encarnados que crean otros mundos, otras maneras de relacionarse, nuevos valores y nuevos espacios para la experiencia.

Por ende, el mundo que realmente nos atañe también es el mundo de lo que falta por creer y amar como proyección afirmativa, *lo no pensado* que puede llegar a manifestarse. Aquí «la realidad» adquiere otra dimensión como horizonte de proyección y despliegue de posibilidades: a falta de un *mundo en sí* como interpretación única y definitiva, aparece un campo abierto a la creatividad con que cada cual proyecte su propio mundo. En este punto la

⁸⁵ NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* (del fragmento de 1886) 7[1]. p. 167.

⁸⁶ DELEUZE, G. (2002) *Op. cit.* p. 257.

conciencia es más un crear que un conocer pues al valorar e interpretar constantemente *construye* un ángulo de la realidad; pero hay otro nivel más intenso y profundo de creatividad y es el de la energía que continuamente incide desde nuestro cuerpo hacia el mundo y viceversa. Usando una expresión bergsoniana podemos mirar nuestro cuerpo como uno entre muchos *centros de acción*; ahí ocurren flujos de energía y magnetismo en forma de percepciones, emociones, pensamientos, sentimientos, actos, impulsos, etc., que configuran incesantemente nuestra *estado interior*; aún cuando no seamos conscientes de ello, también inciden en nuestra realidad material y social inmediata y, eventualmente, participan de la configuración del mundo.

Ante ello siempre tendremos la alternativa –y el reto– de asumir creativa y alegremente dicho escenario; de explorar el *amor fati* nietzscheano que exige ante todo *aceptación y reconocimiento* ya que, cuando aceptamos conscientemente nuestra realidad interior, la realidad externa no nos parece tan extraña ni tan lejana porque reconocemos en ella todo lo que en nosotros es problemático y contradictorio. Sólo entonces podemos decir que vemos la realidad *tal cual es* y eso es aceptación; no confundir con resignación, mucho menos con fatalismo, pues ciertamente el *amor fati* tiene dimensión política: constituye el primer paso para transformar un entorno y proyectar un mundo, incluso en lo material y en lo político; sólo que la libertad aquí, y la voluntad, poco tienen que ver con la negación *del otro* mediante la instauración de los propios intereses o *ideales* y el desahogo del resentimiento; la libertad aquí no es un fin, sino un principio. Es decir, tal vez no baste con *buscar* los medios para acabar con la opresión; es necesario, primero, *acabar efectivamente* con la opresión en el propio ser, en el propio cuerpo; una libertad y un poder de transformación que empieza en uno mismo. A partir de allí se crea un mundo también en lo espiritual, si dar sentido al mundo implica divinizar lo que *está sienta* y lo que *viene* ante nuestros ojos como creación propia o, mejor dicho, como una co-creación con la vida. Pensamos en *lo divino* no como el refugio metafísico monopolizado por las religiones, sino como una dimensión de crecimiento y aceptación, un proceso de liberación y de reconciliación con nosotros mismos, algo que se encuentra *más acá*, en la adhesión total a la existencia y en el diálogo profundo de nuestro cuerpo.

Llegados a este punto, la oposición kantiana entre la conciencia y la realidad «en sí» difícilmente se sostiene, puesto que no hay una realidad «en sí», sólo una realidad «para sí», para cada quien.

1.3. Imagen-realidad: ¿qué puede el cine en este orden de ideas?⁸⁷

En *Materia y memoria*, Bergson concibe el mundo que nos rodea como un conjunto de «imágenes» y por imagen entiende sencillamente las formas, los colores, contornos y matices con que percibimos las cosas. Esto no significa que el mundo sea mera *fantasía* o *ilusión* de la mente, sino que siempre se nos presenta en forma de imágenes (*signos*, precisa Deleuze) que tienen “una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación»⁸⁸. Las imágenes así entendidas son producciones transitorias de la conciencia y como tal existen efectivamente, *durán*, en el ámbito material-energético de la percepción; son menos que «lo real», pero más que el icono artificial (llámese fotografía, dibujo, pintura, etc.).

Esto da a la percepción un carácter bastante activo y vital, de tal manera que constituye más una *delimitación* que una *captación*; es decir percibimos, *instauramos límites* (contornos, relaciones de extensión, espesura, trayectoria, velocidad, etc.) primero que nada para conservar la vida, para *actuar* en relación con el mundo y mantenernos en él⁸⁹. Mediante la percepción delimitamos la exuberancia del devenir que nos llega como información sensorial y esto nos exige tomar miles de decisiones en fracciones de segundo; de modo que la percepción visual, por ejemplo, no se limita a la *captación* de las imágenes presentadas a la retina, sino que implica la construcción activa del mundo tal como lo vemos⁹⁰. Los datos sensoriales

⁸⁷ El subtítulo de este apartado está tomado de LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. *Op. cit.* p. 14. Hace referencia a la observación de Guy Fihman acerca de que la obra de Deleuze (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*) no es una historia del cine ni de la filosofía (teoría) del cine; sino “Un libro que desplaza la pregunta «¿qué es el cine?» hacia «¿qué es la filosofía?», o más bien ¿cuál es la filosofía (*id est* los conceptos) suscitada por el cine, qué puede el cine en este orden de ideas?”

⁸⁸ BERGSON, H. (2006) *Op. cit.* p. 26.

⁸⁹ Nietzsche lo expresa muy bien: «podemos vivir concediendo la existencia de cuerpos, líneas, superficies, causas y efectos, movimiento y reposo, forma y sustancia pues sin estos artículos de fe nadie soportaría la vida». *La gaya ciencia*, en *Obras inmortales*, vol. I. *Op. cit.* [CXXI] p. 266.

⁹⁰ Sabemos, por ahora, que ese mundo visual se construye a partir de puntos de luz que se transforman en señales eléctricas y se diseminan por el cerebro a través de ensamblajes neuronales; éstos se activan y desactivan espontánea y recursivamente mediante patrones

fluyen sin cesar y el cerebro fija temporalmente asociaciones y recuerdos que nos permiten comprender *lo que pasa*; algo similar ocurre con los demás sentidos: en un flujo incesante de electricidad, magnetismo, química y vibración, el cerebro sintetiza el universo físico y sus percepciones se vuelven nuestra realidad. Nuestros mapas perceptivos, sin embargo, aunque se reproducen genética y culturalmente, no se mantienen fijos, también se modifican históricamente: “cuanto más se intelectualiza la conciencia más se especializa la materia”⁹¹. Esto es, por un lado, debemos considerar a la materia como un *todo indiviso*, es decir como un flujo más que como una *cosa*; de modo que el mismo movimiento que lleva a la conciencia a separar intelectualmente ese flujo –mediante conceptos que designan entidades, acciones y propiedades distintas– lleva a la materia a separarse en *cosas* diferenciadas unas de otras. Así, “Intelectualidad y materialidad se habrían constituido, en su detalle, por adaptación recíproca. Ambas derivan de una forma de existencia más vasta y más alta”⁹². Esto significa que conciencia y materia no difieren en naturaleza, sino en el sentido e intensidad de su movimiento y duración: la conciencia, como el impulso vital, es intensa y ascendente; la materia es menos intensa porque es descendente (tiende a la dispersión y extensión).

De la compleja imbricación entre materia y conciencia –que disuelve las oposiciones *mente-cuerpo* y *sujeto-realidad* en las que se basa la metafísica tradicional– Deleuze deriva la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario; de modo que las imágenes de nuestra percepción –dice– no son los duplicados de las cosas, sino *las cosas mismas*, y esta propiedad la extiende a las imágenes cinematográficas. Tal vez esa conclusión suena radical; creemos que Deleuze la utiliza como forma exuberante y simbólica. Veamos, existe efectivamente un flujo material de cualidades sensibles; esta realidad sensible no

espacio-temporales (*sinapsis*) que permiten a las neuronas ordenar la escena y, al final, cuando todo es re-ensamblado, obtener una *imagen* reconocible. Es decir, la generación de las imágenes no es automática: unas neuronas responden al movimiento, otras al color, otras a las líneas o formas, etc., y sus corrientes de información convergen de manera fugaz para formar una percepción. Dicha información se conserva en los bancos de la memoria dispersos por toda la corteza cerebral, pero lo que el cerebro almacena no son precisamente datos o imágenes acabadas, sino los mecanismos utilizados durante la percepción, de manera que continuamente replicamos patrones o esquemas de selección y acción para generar imágenes aproximadas a percepciones ya vividas.

⁹¹ BERGSON, H. (2007) *Op. cit.* p. 200.

⁹² *Ibidem.* p. 198.

está en duda⁹³; la imagen percibida es sólo la relación que establecemos con ese mundo pero no lo sustituye –puesto que ese mundo es movimiento continuo, mientras que las sensaciones (las imágenes) que tenemos de él constituyen una fragmentación discontinua. No obstante, si aceptamos que la «cosidad» (esto es, la *configuración* de la materia en *objetos* de contornos bien distinguidos) la hemos creado nosotros, entonces efectivamente las imágenes de nuestra percepción son esas «cosas» (signos de entidades, acciones y propiedades) en las que hemos separado el flujo continuo de la materia. Como quiera que sea, se acepte o no esa radicalización de forma, lo que parece claro es que las *imágenes* de la percepción son elementos constitutivos de lo sensible, de la experiencia y del pensamiento; lo son también de la vida. Y esto se aplica por extensión a las imágenes cinematográficas cuando las consideramos *materia-luz* en movimiento; de modo que podemos ahora preguntarnos ¿qué ocurre con las imágenes cinematográficas?, ¿de qué manera participan en la configuración del mundo o en la *proyección* de mundos? ¿Qué puede el cine en este orden de ideas?

Bergson, quien vivió el nacimiento del cine, comparó el mecanismo del pensamiento conceptual con el del cinematógrafo porque, según él, ambos nacen de una visión congelada de lo real. Esto es, en estricto sentido las formas *no existen*: lo que existe es “el cambio continuo de forma: *la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición*”⁹⁴. Las formas constituyen fijaciones o separaciones abstractas (conceptos, representaciones, imágenes, etc.); de ahí que el pensamiento conceptual –advierte Bergson– opera de manera *cinematográfica*, es decir, *solidificando* en imágenes discontinuas la continuidad fluida de lo real.

Lo que ya no observa Bergson es el otro *momento* del cine; nos referimos a ese movimiento que va de su peculiaridad técnica a su potencia artística, la cual se refleja en dos dimensiones plásticas diferenciadas: por un lado, la del dispositivo técnico por medio del cual, efectivamente, se congela el tiempo en imágenes fijas (fotogramas) que extraen lo inmóvil del movimiento; esta es la plasticidad material de la película que podríamos considerar *fija* o icónica. Pero

⁹³ Es decir, la realidad sensible no es un producto de la conciencia o de la subjetividad; más bien, esa realidad envuelve a las subjetividades porque lo implica todo y la conciencia es sólo una parte de ese todo; lo que sí produce ésta última es la *configuración*, el modo en que clasifica, ordena, nombra e interpreta esa realidad.

⁹⁴ BERGSON, H. (2007) *Op. cit.* p. 304.

una segunda dimensión plástica –que por cierto es lo específico del cine– *acontece* en la pantalla, en el plano de la proyección y visualización; esto es, en el ambiente general de la experiencia y en el ámbito específico de la experiencia estética. Lo que ocurre aquí es que la imagen cinematográfica vuelve a encontrar el hilo que la une al tiempo. Así sea mediante el artificio que en sentido inverso obtiene movimiento de lo inmóvil, la imagen fílmica se reincorpora al devenir en la relación potencial con los sujetos y se ofrece no para su *contemplación*, sino para su re-construcción perceptiva y simbólica. De manera que se podrían invertir los términos y decir que el mecanismo de nuestro pensamiento no es de naturaleza cinematográfica, sino que las imágenes cinematográficas son de la misma naturaleza que la percepción, el lenguaje y el pensamiento.

Por esa línea, el cine es un modo específico de lo sensible: un campo fenoménico en el que se disuelven las oposiciones entre sensación e intelecto, idea y sentimiento, entre gozar y conocer. Es más que la *representación* porque se inserta en la vida: propone sensibilidades, maneras de relación entre los sujetos, y de éstos con el mundo; modifica las formas de pensamiento y percepción que involucran la propia reflexión acerca del arte y del cine. En suma, se trata de un camino de supervisión y conocimiento que participa de la duración y la eficacia del tiempo. Desde luego, esto no quiere decir que *todas* las imágenes cinematográficas tengan esa densidad pero, como advirtiera Orson Welles, el cine es un arte fundamental «incluso si sólo raramente ha podido realizar sus inmensas posibilidades».

De ahí que, para Rancière, las situaciones *puramente* ópticas y sonoras de las que habla Deleuze constituyen menos la *naturaleza* del cine que su manipulación plástica, ya sea por *contrariedad* o premeditación. Por *contrariedad* se refiere Rancière a la desviación, aquello que durante la filmación *cae fuera* de la intención del guión, del director, de los actores, etc., pero que indudablemente implica situaciones provocadas por la misma dinámica del rodaje⁹⁵. La premeditación, por otra parte, consistiría en la

⁹⁵ Cfr. RANCIÈRE, J. *Op. cit.* pp. 22-25. El autor observa que el arte cinematográfico se realiza siempre contrariando a las voluntades actantes: «hasta las formas cinematográficas más clásicas, las más fieles a la tradición representativa de las acciones bien encadenadas, de los caracteres bien cincelados y de las imágenes bien compuestas se ven afectadas por esa desviación que marca la pertenencia de la fábula cinematográfica al régimen estético del arte».

experimentación deliberada que, por ejemplo, rompe con el encadenamiento lógico del relato clásico y se acerca al ambiguo acontecer de *lo real*. Si como dijimos antes el cine está en el orden de la percepción, el lenguaje y el pensamiento, parece claro que sus expresiones conformen esa «materia signaléctica» que, observa Deleuze, se halla compuesta por rasgos de modulación de todo tipo (visuales, sonoros, verbales, kinésicos, etc.) y, aún cuando no constituye una lengua (una articulación lingüística), está *configurada* «semiótica, estética y pragmáticamente». Por eso mismo los signos del cine no nos ofrecen la *presencia* intrínseca de las cosas, su imagen «pura», puesto que la fabulación es inherente al arte cinematográfico, así se trate de una ficción o de un registro documental⁹⁶. Es decir, no hay imágenes cinematográficas *puras*: éstas implican siempre una perspectiva, un punto de vista, así como la ejecución de una serie de operaciones que se realizan sobre la marcha, bien ante la contrariedad de lo imprevisto o en aras, precisamente, de lo imprevisible.

Por lo demás, la fabulación en el cine no se opone en absoluto a la experimentación plástica; antes bien, ambas dimensiones se conjugan para crear las posibilidades y la singularidad que el mismo Deleuze le atribuye como práctica artística y pensamiento. Y en efecto, el cine es un modo de transmitir un sentido del tiempo en representaciones de energía física (color, línea, forma, movimiento) que se despliegan en determinado espacio y con un particular ritmo. De manera que nos hace sensibles el tiempo y el pensamiento porque es algo más que la mera representación o imitación del devenir con juegos de elipsis, dilaciones, regresiones, anticipaciones, etc. En tanto proyección, el cine es un acontecer, una experiencia y algo que dura; en este sentido, Rancière observa qué posee este medio que lo asocia, de algún modo, con nuevas *formas* de percepción y con una singular síntesis de materia-tiempo-energía: “En el sitio del dispositivo intencional del arte representativo, el cine haría realidad el dispositivo de otra psique y de otra

⁹⁶ Al respecto, Liandrat-Guigues y Leutrat sugieren que hay una especie de monólogo interior elaborado por el espectador durante la proyección, el cual es posible por el discurso asociativo propuesto por la película: «el objeto, al poseer un nombre, se señala así mismo... y todo gesto, así como toda acción apelan a un relato»; se trataría de un movimiento inverso al que se produce en la lectura, donde las palabras continuamente nos sugieren imágenes visuales; así, en el cine las imágenes constantemente nos sugieren palabras.
Cfr. LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. *Op. cit.* p. 52.

physis, la que había dispuesto la ciencia física moderna... La energía eléctrica de la materia encuentra en él la energía nerviosa del espíritu”⁹⁷.

Tomando en cuenta esas y otras consideraciones, no quisimos partir aquí de la clasificación deleuzeana de las imágenes cinematográficas, ni de ningún otro modelo de clasificación como marco antepuesto a la apreciación primaria de las películas, pues sería tanto como fijar a una mariposa con un alfiler para apreciar el movimiento de sus alas. Podemos tener una taxonomía completa de dichas imágenes, incluso a la manera de una historia natural, pero eso no reemplazará jamás la experiencia estética del cine.

⁹⁷ RANCIÈRE, J. Citado por LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. *Op. cit.* p. 27.

CAPÍTULO II

CINE Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Todo arte obra como un tónico, aumenta la fuerza, enciende el placer (es decir, el sentimiento de fuerza), estimula todos los recuerdos más sutiles de la embriaguez –hay una memoria propia que en tales estados desciende hacia uno: aquí regresa un mundo lejano y fugaz de sensaciones.

F. NIETZSCHE

... aquel cuyos objetos de placer se convierten en objetos de saber, no a la inversa. Es un espectador.

JEAN-LOUIS SCHEFER

Nietzsche no vio cine, por lo menos no hay indicios de que presenciara el nuevo arte surgido cinco años antes de su muerte, en 1900; así, lo más probable es que no sintiera nunca el *deseo de cine* que a veces nos asalta y que Serge Daney evoca de la siguiente manera: “Al igual que Bazin, pienso que el deseo o la necesidad de cine debió ser absolutamente vertiginoso, como un fuego en un bosque, y que esto ha sido algo único en la historia del arte. ‘Deseo de cine’: me acuerdo de la época en que esto quería decir algo: un deseo que sólo el cine podía *saciar*”⁹⁸.

A juzgar por las últimas líneas de la cita, parece que Daney hubiese perdido el *deseo de cine*, algo que para nosotros, afortunadamente, aún quiere decir muchas cosas que sólo el cine nos puede dar: desde *ir al cine* y desplazarse en el

⁹⁸ Citado por LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. *Op. cit.* p. 119. Daney se refiere al crítico de cine André Bazin fundador, a mediados del s. XX, de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

rompimiento de la rutina; el relámpago de la *expectación* frente a la pantalla aún en blanco, en la semioscuridad de la sala (todavía hay promesa, todavía un cosquilleo); la aparición luminosa, *espectacular*, de un mundo: países lejanos, lenguas extrañas, situaciones cercanas e íntimas resonancias; un pasado perdido, un futuro posible; lo conocido, lo inconcebible y la forma en que ese mundo se nos presenta (el brillo, el color, el detalle, la *intimidad*). Por si eso fuera poco, el *salir del cine* como arrojados de una aventura, de un viaje del que se pueden compartir recuerdos e impresiones: también *hablar de cine* después de la proyección forma parte del deseo y del placer de cine porque nos abre al plano del juego compartido y del diálogo, que es donde empieza el verdadero aprendizaje y se expande el regocijo⁹⁹.

Pero siempre cabe la pregunta: si la *apreciación* en cualquier modo de lo sensible implica una organización subjetiva de la mente, ¿cómo podemos compartir la percepción de una película en sus trazos generales? ¿Cómo podemos decir, siquiera, que vimos *la misma película* aun cuando discrepemos en su interpretación?; ¿qué hace posible la comunicación estética entre los sujetos mediante y alrededor de los filmes? La inquietud se satisface, en parte, con la noción de memoria profunda que nos plantea Bergson y que revisamos en el capítulo anterior. En este sentido, el cuerpo es el soporte que permite el registro y la *duración* de los mapas perceptivos y su persistencia de una generación a otra. Si en la teoría platónica de las ideas éstas existen por sí mismas como *formas puras*, en la línea filosófica perfilada hasta aquí las imágenes de la percepción y las formas de percibir no flotan en la nada ni permanecen inmutables pues, en primer lugar, tienen un sustrato inmanente en cada sujeto que, como materia-conciencia diferenciada, hace posible la conservación del pasado y su particular verificación en el presente. El cuerpo como soporte de la construcción, transmisión y actualización colectiva del conocimiento.

Por otra parte Nietzsche, no muy alejado del planteamiento anterior, nos ofrece la representación del mundo como una *imagen* producida, transformada

⁹⁹ Resulta claro que muchos de esos placeres se diluyen en el visionado del cine en casa (ahí tendríamos que hablar de otros placeres; tal vez los del «control» remoto, de la inmediatez y accesibilidad, etc.); lo que importa destacar es que los placeres del cine en *gran formato* no se han perdido, pese a la tantas veces anunciada muerte del cine en las salas masivas (a propósito, ¿tendríamos que agregar el placer *voyeurista* de la complicidad en el anonimato?).

y transmitida por una colectividad a lo largo de una historia: “lo que llamamos actualmente el mundo, es el resultado de multitud de errores y fantasías, que han nacido poco a poco en la evolución del conjunto de los seres organizados, se han entrelazado en su crecimiento y nos llegan ahora por herencia como tesoro acumulado de todo el pasado”¹⁰⁰. Esto nos previene del solipsismo *subjetivista* y nos adelanta la visión del mundo como una creación colectiva, como lo sugerirá más tarde la noción de la «construcción social de la realidad» planteada desde la sociología por Peter Berger y Thomas Luckmann y desde la psicología por Serge Moscovici, en la pasada década de los sesenta. Es cierto, por otro lado, que ya desde Hegel la autoconciencia es comunitaria y no solipsista, pero siempre se parte de un vínculo interhumano negativo: cada sujeto busca ser reconocido por el *otro* pero no reconocerse así mismo *en el otro*. En Nietzsche, en cambio –si bien retoma la visión hegeliana de la violencia y el sometimiento como componentes originarios de las relaciones entre los sujetos–, el anhelo de comunicación con el otro es un impulso constante; aspira siempre a la comunicación concreta con el *otro*, al encuentro en un tiempo y espacio determinados. Así, aunque reconoce la soledad fundamental del sujeto, no olvida el anhelo de fusión y comunicación de los sujetos entre sí y con el cosmos¹⁰¹; por eso se pregunta si «el efecto del mundo exterior sobre nosotros» no es más que la consecuencia de los otros sujetos «volentes»¹⁰²; esto es: que los demás *seres* influyen en nosotros y el aislamiento no es más que una ilusión.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*, I, en *Obras inmortales*, vol. IV. *Op. cit.* pp. 1509-1510.

¹⁰¹ Al parecer, Nietzsche intenta revertir la tradición solipsista, que en Gottfried Leibniz alcanza un grado prominente: en su *monadología* (precursora de la teoría de sistemas), Leibniz concibe a la humanidad y a la realidad en general como una pluralidad de individualidades espirituales, sustancias y seres autosuficientes e inmunes unos de otros (las *mónadas*): «No hay manera de explicar cómo una mónada puede ser alterada o cambiada en su interior, puesto que nada podría transponerse a ella, ni concebirse en ella ningún movimiento interno que pueda ser excitado, dirigido, aumentado o disminuido... las mónadas no tienen ventanas a través de las cuales pueda entrar o salir algo». Por otro lado, aunque Leibniz reconoce *cierta* comunicación entre los individuos (y entre éstos y la naturaleza), la explica como consecuencia de una «armonía preestablecida»; para él, al igual que para Descartes, la comunicación es posible gracias a algo externo a los sujetos, que no surge de su naturaleza sino que les es impuesto por Dios. Por su parte, Kant coloca ese *algo externo* en la razón universal, mientras Hegel lo hace en la razón histórica; en cualquier caso, los sujetos no son más que un medio para la realización de una razón ideal, formal y vacía. *Cfr.* SAGOLS, Lizbeth. *¿Ética en Nietzsche?* México, UNAM, Fontamara, 2006 (Argumentos; 41. Filosofía). pp. 121, 122-124.

¹⁰² NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [de un fragmento de 1887] 9[106]. p. 178.

Tal sagacidad de Nietzsche casa perfectamente con la concepción dialógica del universo sociocultural desarrollada por Mijaíl Bajtín en la ex Unión Soviética, durante la segunda y tercera décadas del siglo XX. Para Bajtín, “La vida es dialógica por naturaleza. Vivir quiere decir participar en un diálogo: preguntar, poner atención, responder, estar de acuerdo”¹⁰³. Aquí prevalece el diálogo sobre el monólogo pues sólo la comunicación hace posible la construcción de la conciencia, ya sea personal o social, o mejor dicho: “una sola conciencia es *contradictio in adjecto*. La conciencia es plural por esencia”¹⁰⁴. Como señala Julia Kristeva, para Bajtín “el diálogo no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una escritura donde se lee el otro (sin ninguna alusión a Freud). Así, el dialogismo bajtíniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad”¹⁰⁵. De modo que mientras Nietzsche se queda en la sospecha del lenguaje por cuanto vuelve idéntico lo diferente, Bajtín alcanza mayor vuelo cuando observa que el lenguaje no es una esencia homogénea, sino un sistema inestable animado por el dinamismo social e histórico y que, al igual que la subjetividad, es un fenómeno recursivo producto de una pluralidad de fuerzas. Para Bajtín el lenguaje es algo vivo, un medio por el cual se transfieren corpóreamente pensamientos y sentimientos de una persona a otra.

Algo parecido expresa Nietzsche en el largo fragmento titulado “Movimiento contrario, el arte”, en el que destaca la riqueza *comunicativa y receptiva* de estímulos y señales durante el *estado estético*, al que considera “el punto culminante de la comunicatividad y transmisibilidad entre seres vivos: es la fuente de las lenguas... que suenan tanto como los lenguajes de gestos y miradas”, y más adelante:

¹⁰³ BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy: fragmentos sobre el otro*. Selección, tr. y pról. Tatiana Bubnova. México, Taurus, 2000 (La huella del otro). p. 165.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p. 164. Bajtín precisa: «Todo lo que se refiere a mi persona, comenzando por mi nombre, llega a mí por boca de otros (la madre): de ellos obtengo palabras, formas, tonalidad para la formación de una noción primordial acerca de mí mismo. Como el cuerpo se forma inicialmente en el seno (cuerpo) materno, así la conciencia del ser humano despierta inmersa en la conciencia ajena».

¹⁰⁵ KRISTEVA, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica I*. Tr. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981 (Espiral. Ensayo). pp. 194-195.

Adaptarse a otras almas no es originariamente [sic] nada moral, sino una excitabilidad fisiológica de la sugestión: la «simpatía», o lo que se llama «altruismo», son meras formaciones de aquel *rapport* psicomotor contado como cualidad espiritual (*induction psycho-motrice*, dice Ch. Féré).} Nunca se comunican pensamientos, se comunican movimientos, señas mímicas que nosotros releemos como pensamientos...¹⁰⁶

Ambos planteamientos, ¿no nos acercan a la visión de un mundo donde todo está interconectado? El mundo al que apuntan las teorías del caos, donde nada está dejado *así solo* y todas las cosas afectan a todas las cosas; donde los cuerpos se atraen o se repelen pero siempre están expuestos al flujo incesante de sus mutuas energías. Entonces, cuando Leucipo –desde su temprana intuición– observa que toda percepción se deriva del tacto y que sensaciones y pensamientos se reducen, en definitiva, a una forma de contacto, el *sensualismo* que con ello anticipa ya no parece tan descabellado como una salida que se puede simplemente descartar¹⁰⁷. En las páginas siguientes intentaremos conectar todo esto con la singular experiencia estética que acontece en el cine.

2.1. El cuerpo como territorio de lo sensible.

Para comenzar, de los planteamientos vertidos hasta ahora, podemos obtener una noción del *cuerpo como hilo conductor*, la cual nos permite explorar la percepción ya no sólo como producto de la conciencia en abstracto, sino de una subjetividad corporal con su particular carga emocional y afectiva. Vale entonces recordar esa suerte de «fisiología del arte» que Nietzsche tiene en mente cuando confiere al cuerpo un sustento filosófico frente a las corrientes idealistas que lo reprueban¹⁰⁸. Si bien no se trata de una estética acabada ni

¹⁰⁶ NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [de un fragmento de 1888] 14[119]. pp. 212-213. [Llaves {} del editor]

¹⁰⁷ *Cfr.* Introducción de este trabajo.

¹⁰⁸ *Cfr.* DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* pp. 473-486.

de una *fisiología* propiamente dicha, sino de una estrategia antimetafísica que halla en el cuerpo y sus signos un elemento provisional de investigación. Aquí, una total consonancia con Epicuro para quien –como vimos en la introducción– el cuerpo representa la forma de estar en el mundo y de filosofar.

Así, el proyecto de una *fisiología del arte* es una tentativa de Nietzsche por encontrar un *nuevo lenguaje* para la estética desprovisto de cualquier influjo metafísico o romántico. “Conviene, por eso, distinguir desde un principio la fisiología concebida como explicación de los procesos orgánicos, tal y como la entendemos normalmente, y la fisiología entendida como «lenguaje simbólico», es decir, como interpretación, falsificación, simplificación”¹⁰⁹. De modo que esta recuperación del cuerpo no intenta acentuar la oposición cuerpo-espíritu o cuerpo-mente, sino dejarla atrás: es una vía intermedia entre el espiritualismo y el materialismo mecanicista, a través de la cual se supera la contradicción más general de idea-materia tras asumir que el cuerpo ostenta los atributos que la metafísica reserva al alma: el cuerpo siente, juzga y elige.

En su microcosmos de instintos y pulsiones, como laberinto de corrientes vitales en continua tensión, el cuerpo es *creador* de valores, de placer y displacer; está detrás de cada pensamiento y de cada sentimiento exteriorizando una razón más profunda que la razón del *yo* e, incluso, que la pretendida unidad del espíritu, pues conciencia y espíritu son producciones e instrumentos de una sabiduría inherente en el cuerpo¹¹⁰. Un saber que, por cierto, no funciona aparte o fuera del mundo, sino que nos da una comprensión inmediata del mismo porque constituye el *modo*, la expresión de nuestra particular experiencia del mundo, de nuestro *ser* y *estar* en él. Como advierte Maurice Merleau-Ponty: “La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de

¹⁰⁹ *Ibidem.* p. 473.

¹¹⁰ Este saber inmanente no lo es en un sentido fijo, ya que el cuerpo no es una estructura congelada. La perspectiva actual de la biología molecular nos presenta el cuerpo como un campo dinámico de energía en intercambio constante con su entorno, con la renovación continua de cada órgano y sistema. Esta *re-creación* del cuerpo sólo es posible por una inteligencia inherente que se organiza y adapta constantemente, a fin de guiar los múltiples procesos y funciones que intervienen en el reemplazo de células, moléculas y átomos.

acceder al mundo y al objeto, una *practognosia* que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria”¹¹¹.

Desde luego, no se trata de simplificar la experiencia humana y reducirla al cuerpo como realidad última, sino más bien de apreciarla en su mayor complejidad, tomando el fenómeno del cuerpo en un sentido metódico y múltiple, sin fijar nada sobre su significado último. Se trata de reconocer en el cuerpo una guía de primer orden dentro de los procesos cognoscitivos y, muy especialmente, en la comprensión de los fenómenos estéticos. De otra manera, “Toda la especificidad del fenómeno artístico se nos escapará mientras queramos seguir pensándola en los marcos explícitos o superpuestos de una filosofía de la *conciencia* y sus derivados (conocimiento, imaginación, razón, etc.)”¹¹²; esto significa que para comprender la experiencia perceptiva es necesario pensarla en función de una subjetividad corporal, pues es a partir de ésta que se definen los campos fenoménicos en sus contornos y horizontes.

De esa manera, cuando Nietzsche asegura que se puede refutar fisiológicamente el arte, entendemos que el cuerpo y todos los estados corporales se extienden al «gusto estético» y a los juicios estéticos porque participan de la emoción, el pensamiento y la voluntad¹¹³. Esto nos habla de una necesidad vital y filosófica de experimentar el arte no como revelación de

¹¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Citado por RAMÍREZ COBIÁN, Mario Teodoro. “El cuerpo como sujeto estético”, en *Antología de la estética en México: siglo XX*. Comp. María Rosa Palazón Mayoral. México, UNAM, 2006 (Lecturas universitarias; 46). p. 167. Ya Nietzsche adelantaba algo al advertir que «El disfraz inconsciente de las necesidades fisiológicas, so capa de lo objetivo, de lo ideal, de la idea pura, llega tan lejos que asusta, y más de una vez me he preguntado si en términos generales no habrá sido hasta ahora la filosofía una interpretación del cuerpo ante todo y tal vez un malentendido del cuerpo». NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia*, *Op. cit.* p.160.

¹¹² RAMÍREZ COBIÁN, M. T. *Op. cit.* p. 161.

¹¹³ «todo arte que tenga la fisiología en su contra es un arte refutado [...] Se puede refutar la música de Wagner fisiológicamente». NIETZSCHE, F. Citado por DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* p. 486. No hay que olvidar que al Nietzsche de la última etapa la música de Wagner le provoca agruras, le enferma lo oscuro, denso y grave del «estilo alemán». En cambio, «la música del sur» (George Bizet, Claude Debussy, Emmanuel Chabrier e Isaac Albéniz, pero también la melodía popular italiana) le produce un gran *placer*, serenidad y, sobre todo «alivio», por la luminosidad y ligereza de las armonías que le permiten liberarse de sí mismo y pensar el arte y la música de otra manera.

una esencia ni como *lenguaje universal*, sino como algo productivamente abierto: “una medida de sentimiento, de calor de medio, que lleva en sí como ley interior una cultura perfectamente determinada, ligada por el tiempo y el lugar”¹¹⁴. Así, el punto de partida es la propia percepción del cuerpo como elemento de la vida y despliegue del placer estético; por extensión, el cuerpo es *sujeto* de la experiencia estética, tanto desde el punto de vista del *espectador* como del *realizador*; es por el cuerpo, igualmente, que se produce la unidad del objeto estético. Mario Teodoro Ramírez Cobián, al desarrollar la estética de Merleau-Ponty, lo resume muy bien:

... el arte no es a fin de cuentas sino la expresión de la *relación* de nuestro cuerpo con el mundo... Desde esta perspectiva queda diluido el dilema clásico entre el objetivismo y el subjetivismo estéticos... No es al mundo objetivo sino al *mundo percibido*, sensible, al mundo carnal, al que se ha referido siempre el arte, y no es a una conciencia personal y puramente espiritual a la que se remite, sino a una subjetividad encarnada, entremezclada con el mundo... En la dimensión de la vida corporal no existe exterioridad entre el sujeto de la acción y el objeto sino una íntima correspondencia, un acoplamiento¹¹⁵.

Entonces, una obviedad: *vemos* cine con el cuerpo entero. Decimos que los ojos perciben, que el cerebro sintetiza, que la conciencia, al fin, interpreta, pero sólo estamos hablando de las zonas del cuerpo donde *se siente* más actividad. En realidad todo el cuerpo está activo; disfrutamos de una película como disfrutamos de la música: no únicamente con el intelecto, sino con el cuerpo entero; con la piel, que siempre será el mejor termómetro acerca del placer, el alivio, el pavor o la premonición. Así, cuando decimos de cierta música o de cierta película que *nos toca*, es porque hemos abierto la puerta primigenia de la percepción que nos permite asirla intuitivamente de la misma manera en que nos acoplamos al devenir¹¹⁶.

¹¹⁴ NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*, II: *opiniones y sentencias*, en *Obras inmortales*, vol. IV. *Op. cit.* [171] p. 1796.

¹¹⁵ RAMÍREZ COBIÁN, M. T. *Op. cit.* pp. 164-165.

¹¹⁶ Es posible situarse conscientemente en el devenir; cuando esto acontece, el todo se percibe como un calor denso que avanza lentamente y abraza el cuerpo por completo, surtiendo una relajación inmediata y extática: la suprema sensación de placer que se experimenta como algo dentro y fuera de nosotros puede tomar incluso formas muy

En ese sentido, podemos instalarnos en la realidad móvil de una pieza musical: *montarnos* en cada nota, en cada sonido, en la profundidad y en la altura, en la dilación y en la celeridad; así, también es factible instalarse en los encadenamientos de imágenes y sonidos de una película, en la multiplicidades y bifurcaciones que propone el movimiento incesante de sus signos, adoptar su dirección siempre cambiante, sus diferentes intensidades y espesuras plásticas. Todavía no estamos hablando del sentido (como significado), mucho menos del análisis; aquella *erótica* del cine es primaria con respecto a estas etapas y es toda ella territorio de la voluptuosidad. Está en la misma tesitura del registro táctil y del registro gastronómico, como lo sugiere la metáfora de un «modo de nutrición» que Susan Sontag aplica a las obras de arte: somos lo que vemos y oímos, de la misma manera en que somos lo que comemos; una forma de nutrimos del mundo. La obra de arte es, antes que nada “un objeto que modifica nuestra conciencia y sensibilidad, y cambia la composición, aún levemente, del humus que nutre todas las ideas y sentimientos específicos”¹¹⁷. De manera que la experiencia estética es el ámbito por excelencia del conocimiento intuitivo del que nos habla Bergson, ya que nos permite *transgredir* los límites de la percepción, profundizar en la singularidad de un objeto estético para dirigirnos a lo que tiene «de único y de inexpresable»; poner la voluntad en esa hondura sensorial y ensanchar con ello nuestra apreciación para volver al mundo enriquecidos. *Sintiendo más vida*.

Esa forma de conocimiento a través del arte la reivindica también Jan Mukarovsky –dentro del llamado círculo lingüístico de Praga, de la segunda década del siglo XX–; si bien Mukarovsky sigue atado a una supuesta «actitud desinteresada en el arte», asume la conciencia de lo estético como una *forma de conocimiento* y la extiende más allá del arte al considerar que cualquier ámbito o producto de la actividad humana puede convertirse en un *signo*

personales, como percibir –no con los ojos sino con la piel– un tono rosáceo, casi blanco, en esta suerte de calor que avanza y que todo lo envuelve. Entonces, como dice Bergson, un *gran aliento* se apodera de nosotros y nos sentimos *elevados, impelidos, llevados por él. Sentimos más vida*.

¹¹⁷ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Tr. Javier González-Pueyo. Barcelona, Seix Barral, 1967 (Biblioteca breve. Ensayo). p. 353. Esto nos remite, de nuevo, al hecho de que la percepción es una cuestión histórica y cultural. Al respecto, una sugerencia interesante proviene de la ciencia neurológica actual: existe *plasticidad* en la topografía cerebral y ésta se modifica por la experiencia. La exposición a ciertos sonidos, por ejemplo, favorece la resonancia del cerebro que, a su vez, facilita las corrientes neuronales (aquí el fundamento de la musicoterapia). Dicha plasticidad celular nos confirma, de algún modo, que nos construimos a nosotros mismos perceptiva y cognitivamente a partir de nuestras experiencias.

estético, a través del cual el sujeto descubre regiones desconocidas de sí mismo y de la realidad que le rodea¹¹⁸. Medio siglo después, Hans Robert Jauss retoma estos planteamientos y, desde la fenomenología de la *recepción* literaria, acuña el término *experiencia estética* para revalorizar la vivencia primaria del arte y el goce estético en la medida en que, precisamente, *renuevan* la *percepción* de las cosas y constituyen una estrategia cognoscitiva en la aprehensión del mundo¹¹⁹. Como bien observa Jauss, la experiencia estética está en una relación limítrofe con otros campos de significación existencial, desde lo más sublime hasta lo cotidiano.

Por lo que aquí respecta, preferimos hablar de *apropiación* más que de *recepción*. Aunque Jauss no lo utiliza en ese sentido, el término *recepción* nos provoca la imagen del espectador o del lector como un *recipiente* en el cual se vacía cierto *contenido*. Tampoco nos convence el término *consumo*, recurrente desde otras perspectivas de análisis; si bien la mayoría de los filmes son producto de una *industria cultural*, constituyen producciones *sui generis* que, estéticamente, no se comprenden adecuadamente con la analogía de la oferta y demanda de mercancías. Nos parece, entonces, que el término *apropiación* da más cuenta del movimiento de búsqueda y aprehensión que despliega el sujeto en su relación estética con las producciones del cine, la música, la literatura, etc. En este sentido, se descarta toda actitud desinteresada o pasiva, pues los sujetos *construyen* activamente el contorno tanto de la experiencia como del objeto estético; es decir, un objeto o una situación se vuelven *estéticos* sólo en la medida en que nos implicamos y acoplamos corpóreamente con ellos; se trata siempre de un movimiento particular de la voluntad, de la relación específica que establecemos con las cosas. De ahí que la experiencia estética no ocurra invariablemente ni se viva de la misma manera con todos los espectadores o todas las películas; pero siempre es una aventura plausible hacia la totalidad: en ella pasamos fácilmente de la erótica del cine al tipo de intuición que envuelve la *construcción del sentido*, si bien no se trata de una sucesión lineal sino de una imbricación. Cuando disfrutamos de una película no dejamos de pensar, como tampoco la interpretación cancela en automático el juego y la emoción. Ambos desplazamientos implican

¹¹⁸ Cfr. MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Pról., notas y bibliografía Jordi Llovet, tr. de Anna Anthony Visova. Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (Comunicación visual). p. 149.

¹¹⁹ Cfr. JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Tr. e intr. Daniel Innerarity. Barcelona, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002 (Pensamiento contemporáneo; 67). pp. 39-43.

la *aprehensión* de algo y no hay pureza sensorial ni intelectual en la experiencia de ver una película, pues entra en juego nuestra *sensibilidad corporal* toda.

Dicha sensibilidad participa de las *sensaciones*, el *sentimiento*, el *sentido* (como orientación espacial y temporal, y como *significado*) y el *sentido común* (como el cúmulo de percepciones vividas y compartidas); la sensibilidad invoca estas cualidades sin reducirse a ninguna de ellas. Todas, sin embargo, se constituyen cultural e históricamente, ya que no se trata de entidades abstractas (el mundo no se *siente* ni se percibe de la misma manera si se es mexicano o alemán, madre soltera o casada; si se es inmigrante ilegal o turista de primera clase en un país extraño; no se siente igual en todas las etapas y circunstancias de una sensibilidad corporal particular, etc.). Por lo tanto, la sensibilidad es condición del gusto y del juicio no sólo en el arte y en la vida cotidiana y afectiva, sino en el ámbito de los valores y de aquello que consideramos falso o verdadero. Es decir, no se trata del dominio de las preferencias estéticas únicamente, ni puramente subjetivas, es una manera de estar en el mundo (de desplazarse, aproximarse, percibir las «cosas», *construirlas*); siempre implica una mirada y una voluntad en relación con algo o con alguien. Como advierte Sontag, “el gusto gobierna toda respuesta humana libre, es decir opuesta a rutinaria... Hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional, y hay gusto en los actos, en la moralidad. La inteligencia es también de hecho un tipo de gusto: gusto en las ideas”¹²⁰. En fin que una película es siempre un rastro de *gusto* y *sensibilidad* (además de las contrariedades de las que nos habla Rancière). Durante la proyección, el espectador se encuentra con dichas sensibilidades y contingencias; ¿cómo se da ese encuentro, ese acoplamiento? ¿Cómo se despliega el diálogo entre las múltiples sensibilidades que atraviesan una película?

2.2. Comunicación estética y cine: la dimensión dialógica de los filmes.

Entramos al terreno de lo que David Bordwell llama *poética* del cine, es decir, del estudio de “cómo los filmes trabajan (narrativa y estilísticamente) para dirigir la experiencia del espectador”¹²¹. Hemos de precisar que los filmes no trabajan, en todo caso trabajan los realizadores poniendo en juego ciertas

¹²⁰ SONTAG, S. Op. cit. p. 324.

¹²¹ BORDWELL, David. *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. London, University of California Press, 2005. p. 10.

operaciones narrativas y estilísticas, y trabaja el espectador reintegrando el juego e *incorporándose* en él. Por lo demás, estamos de acuerdo con Bordwell cuando señala que el estudio del *estilo* –lugar común en la historia del arte o la musicología– no se ha integrado del todo a los estudios de cine aun cuando se trata de un asunto de suma importancia. Es importante aclarar, sin embargo, que no nos referimos al estilo como una cuestión de escolástica, sino como lo que tiene de peculiar una película: la “fórmula única y singular para que nuestra energía afluya... Toda obra de arte comporta un principio de proceder, de detenerse, de mesurar, una imagen de la energía o relax, la impronta de una mano que acaricia o destruye...”¹²². En este sentido, usando una expresión de Sontag, podemos decir que, en la medida en que una película “sea un logro y mantenga su poder de comunicación con nosotros, sólo experimentaremos la individualidad y contingencia del estilo”¹²³.

Por otra parte, en la tradición de estudios sobre cine, la semiótica ha sido un campo muy concurrido para el estudio del significado. Entendida como el estudio de los signos, sistemas de signos y prácticas significantes, la semiótica se interesa sobre todo por explicar el mecanismo del código subyacente en todo mensaje visual, partiendo de una concepción en la que los signos icónicos “no poseen las propiedades de la cosa representada, sino que transcriben según un código algunas condiciones de la experiencia”¹²⁴. Según esto, “todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención”¹²⁵ y condicionadas por una estructura y un código que se transmiten y reproducen porque aprendemos a pensar y a mirar a través de ellos de manera inconsciente. La radicalización de esta perspectiva de análisis implica que el significado de un mensaje visual también está estructurado: es algo determinado de antemano e inmanente al objeto de la comunicación.

Sin embargo, ya vimos que la experiencia estética no se puede reducir a la *recepción de signos* (como componentes informativos), sino que pone en juego afectos y fuerzas; esto es, todos aquellos procesos de sustitución, equivalencia, valoración e innovación que el sujeto (como anunciante o intérprete) despliega a partir del filme y que están mediados por su

¹²² BAYER, Raymond. Citado por SONTAG, S. Op. cit. p. 41.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ ECO, Umberto. La estructura ausente: introducción a la semiótica. Barcelona, Lumen, 4a. ed., 1989. p. 208.

¹²⁵ *Idem.*

sensibilidad. Por lo tanto, hay algo más en los signos (y su significado) que la semiótica no explica. Este algo más es una carga energética que, enraizada en la corporeidad, se abre camino hacia lo simbólico y da sentido a lo que vemos en la pantalla por asociación con el mundo fuera de ella. Al respecto, una propuesta que flexibiliza el enfoque estructuralista de la semiótica la proporciona Roland Barthes, para quien el texto no constituye una “línea de palabras que libera un único significado «teológico» (el mensaje de un Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan y fluyen”¹²⁶.

Aquí ya encontramos mayor sintonía con la visión bajtiniana de un *lenguaje vivo* y de la *multiacentualidad* del signo como *objeto de disputa* (en su potencial para extraer tonos sociales y valoraciones dentro de las condiciones sociales e históricas en que se articula). Según esto, el signo y su significado constituyen abstracciones convencionales que están excluidas del diálogo: entran en el diálogo (cobran vida, digamos) sólo cuando *adquieren un sentido*, es decir, cuando alcanzan el carácter de respuesta a una pregunta (aquello que no contesta ninguna pregunta carece de sentido). Pero no existe un sentido único, porque es el sujeto quien lo actualiza dentro de un contexto dado, y lo hace sólo al tocar otro sentido (un sentido ajeno, otra respuesta con la que se ha intentado responder otra pregunta). De ahí que no haya un «sentido-en-sí», sino un eslabón en una cadena de sentidos potencialmente infinita¹²⁷: “Un sentido descubre sus honduras al encontrarse con otro sentido ajeno: entre ellos se establece una especie de diálogo, que supera el carácter cerrado y unilateral de ambos sentidos...”¹²⁸.

Es a partir de ese planteamiento que podemos hablar de una dimensión o «constitución dialógica» de las películas. Algo que Liandrat-Guigues y Leurat definen como el *espacio interrogativo* que se despliega durante la proyección¹²⁹. Esto significa que un filme se vuelve *comunicable* en la medida en que registra interrogaciones de tipo formal y existencial que nos invitan –a su vez– a interrogarlo y a *interrogarnos en él* en busca de respuestas. Así,

¹²⁶ BARTHES, Roland. “De la obra al texto”. Citado por STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis en *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999. p. 219.

¹²⁷ Cfr. BAJTÍN, M. “De los apuntes de 1970-1971”, en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1989. p. 368.

¹²⁸ BAJTÍN, M. *Op. cit.* (2000). p. 159.

¹²⁹ Cfr. LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leurat. *Op. cit.* pp. 84-86.

podríamos definir la comunicación estética en el cine como la dimensión interrogativa que la movilidad estilística de una película *propicia* en el «discurso *interior* del espectador»¹³⁰. Es en este encuentro que la impronta de la corporeidad (entiéndase sensibilidad y pensamiento) adquiere consistencia, pues no se trata de una *puesta en común* de enunciados solamente, sino también de sentimientos, desplazamientos, sensaciones, afectos y percepciones entre subjetividades corporales que ponen en relación valoraciones y «cosas» articulando la experiencia.

En ese sentido, podríamos estimar incluso que se crea un campo energético entre el espectador y el filme, algo así como una segunda película tan vibrante como fugaz. Lo que queremos captar con esta metáfora es esa gravitación constante y ambivalente: por un lado, el filme es el producto de ciertas operaciones y desplazamientos más o menos logrados, más o menos contrariados, que le dan una organización plástica propia. Por otro lado, esas *propiedades* plásticas y perceptivas de las imágenes no son sino *potencialidades* que se despliegan y actualizan en el discurrir dialógico de la proyección. De tal manera que el *sentido* de las imágenes cinematográficas es algo que se produce, «*algo haciéndose*», e indisoluble a las cuestiones de forma y de movimiento. Tal vez por ello, concebir una historia natural, una clasificación, de las imágenes como lo sugiere Deleuze resulta paradójico, sobre todo si consideramos que el *sentido* –como el propio Deleuze lo advierte en alusión a Nietzsche– no es un predicado o una propiedad, sino un *acontecimiento*: “el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión”¹³¹.

Sin embargo, la producción del sentido, aún siendo subjetiva, no es tan arbitraria como podría parecer pues no carece de fronteras ni se efectúa en el vacío, sino en cierto régimen de mecanismos y estrategias de enunciación e interpretación que posibilitan el intercambio semiótico y simbólico sin constreñirlo. Es decir, por principio tenemos que un filme está hecho de signos que constituyen su dispositivo formal: la luz, el color, los escenarios, los diálogos, la música, la manipulación del tiempo e incluso los actores

¹³⁰ La expresión es de Boris Eikhenbaum. Citado en *Ibidem*. p. 85.

¹³¹ DELEUZE, G. *La lógica del sentido*. Tr. Miguel Morey y Víctor Molina. Barcelona, Paidós, 1994. p. 123.

(considerados como *signos*: rostros, gestos, posturas, voces, etc.); este conjunto o disposición general corresponde al *discurso cinematográfico*, entendido como un modo de expresar, de contar e intercalar. Pero además de signos en la película percibimos símbolos; esto no quiere decir que por un lado estén los signos y por otro los símbolos, sino que los elementos formales de un filme son vehículos para producir y compartir sentido y significado simultáneamente. Pueden ser utilizados y apreciados ya sea como signos o como símbolos: son signos desde el punto de vista de la fabulación y del estilo (de la forma en que se encadenan en el contexto particular del relato); y son símbolos porque nos evocan esquemas o paradigmas extra-cinematográficos, como huellas de lo social, por ejemplo, o del mundo de nuestras experiencias emotivas e intersubjetivas.

De modo que el discurso cinematográfico se construye en redes de signos relacionadas con paradigmas o *modelos de estilo y género* (ahora sí entendidos como una serie de *modos de expresión propios del cine*); no obstante, estos modos sólo adquieren sentido por asociación con otra clase de paradigmas. Por ejemplo, ya que se necesita una actitud activa para seguir una historia, esta inferencia se pone en juego al intuir los espacios físicos y – más importante– al comprender el carácter simbólico que estos espacios adquieren. Bien, en *Psicosis* (Estados Unidos, 1960) de Alfred Hitchcock nunca vemos –de entrada– una imagen global de la casa donde Norman Bates (Anthony Perkins) vive con su madre, sólo alusiones, una sucesión de tomas parciales; aún entonces sentimos la unidad de ese espacio. Es decir, pese a la fragmentación, y conforme avanza la película, nos hacemos una idea global de la casa y la completamos de algún modo, de tal manera que con unos cuantos elementos sabemos perfectamente en qué lugar de la casa se desarrolla cada escena, aún cuando en pantalla no vemos la locación específica ni a Norman hablando con su madre –sólo escuchamos sus voces. Comprendemos el significado: vemos una cadena de signos, el rostro del hombre, la (supuesta) voz de su madre enferma, la casona, etc. e inferimos su relación semiótica porque tenemos la mirada entrenada para ello. Pero más allá de esto, nos hacemos una idea de la carga simbólica que ese lugar representa y le damos un sentido: la prisión asfixiante, la jaula que alberga la relación castrante de Norman con su madre neurótica. Esta asociación la podemos hacer por la forma en que se presentan las imágenes y los sonidos y, en este nivel, tales formas apelan a los territorios de lo sensible.



Decimos que *vemos, percibimos, asociamos*, como una manera de hablar, pero no se trata de buscar efectos universales; lo que acotamos arriba es un efecto de la relación particular que se establece con una película y no vale para decir que «todo mundo» experimenta lo mismo; vale para decir que es un efecto plausible y que, como tal, se puede compartir intersubjetivamente. Lo interesante aquí no son tampoco los efectos emotivos particulares que varían de un sujeto a otro; sino los medios y las condiciones en que se producen esos efectos. Al decir que una imagen provoca angustia, lo que importa no es la angustia, sino los elementos que se perciben y organizan para experimentar la angustia.

Queda claro, entonces, que los signos y los símbolos no están dados como datos o *hechos* positivos: el sujeto es quien los construye y articula en la producción y en la interpretación de un filme; mas la intersubjetividad es lo que hace posible compartir y comunicar el *sentido* en que son utilizados. El papel de la intersubjetividad que, como todo, también es un campo de construcción cultural e histórica, puede entenderse mejor con la noción de *horizonte de expectativas* definida por Jauss como un rango potencial de sentido que despliega un objeto estético en asociación con los sistemas de significación propios del contexto. Dicho horizonte de expectativas sería una herramienta de valoración de la película que, a su vez, se incorpora a la experiencia como una suerte de instrumento de medida de la propia aprehensión del mundo¹³². Esto quiere decir que una *gran película* siempre la *hacen* los realizadores tanto como los espectadores, en las circunstancias de un contexto. Realizadores y ejecutantes le dan vida, la confeccionan y producen desde su práctica artística concreta; pero los espectadores participan en su *duración*, no sólo en el

¹³² JOLY, Martine. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós, 2003. p. 98.

ámbito de la proyección como acontecimiento pasajero, sino en la *persistencia* de la película dentro del imaginario colectivo y –quizás más importante– dentro de la anchura simbólica y afectiva de las existencias singulares: es el caso de aquellas películas con las cuales *sentimos* que la vida nos quiso *decirle algo*, o esas otras que nos acompañan por siempre y, cada vez, las vemos con un interés no gastado; están también las que superan los cambios generacionales. En cualquier caso, esos filmes se han instalado en el *diálogo inconcluso* y siempre abierto que caracteriza el devenir de la cultura (y de la vida en general); como señala Jauss, nuevos diálogos restauran la distancia temporal en el ir y venir de pregunta y respuesta, de respuesta original, pregunta actual y nuevas soluciones; de manera que el sentido se construye “siempre de una manera diferente y con ello de una manera siempre más rica”¹³³.

Es por eso también que podemos hablar de una *función transgresora de la interrogación*, presente tanto en el universo ficcional de las películas como en los fenómenos de apropiación y construcción de sentido. “Esta insubordinación fundamental de la experiencia estética se muestra además en su concesión, exigida con frecuencia y difícilmente reprimible de nuevo, de hacer preguntas indiscretas”¹³⁴ ahí donde un discurso de *preguntas admitidas y respuestas obligadas* pretende instaurar el dominio de una única interpretación posible.

Es decir, por un lado, los realizadores trabajan a partir de convenciones artísticas o *paradigmas* de la semiótica fílmica (puesta en escena, composición, fotografía, manejo de la luz, etc.), a partir de los cuales proponen temáticas y significados, ya sea reproduciendo o *subvirtiendo* dichas convenciones (o, lo que es más común, combinando ambas tendencias de diversos modos). La insubordinación aquí está relacionada con la forma en que se interroga a la convención extendiendo sus límites y contornos. Por otro lado, en la construcción del sentido también entrarán en juego los paradigmas de la semiótica fílmica como horizonte de la interpretación pero, además, la indiscreción podría interrogar sobre otra serie de relaciones, por ejemplo: la simpatía con respecto a los actores y/o participantes; la verosimilitud de la película, es decir la forma como *se siente* (si convencen las actuaciones, si las situaciones resultan creíbles, si *gusta* la cadencia en los encadenamientos de

¹³³ JAUSS, H. R. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall; tr. Sandra Franco [et al.]. México, UNAM, 2001 (Pensamiento social). [Publicado originalmente en 1977 como introducción al libro del mismo título] p. 83.

¹³⁴ *Ibidem*. p. 86.

imágenes y sonidos, en los bloques de duración y movimiento, etc.); la comparación con otras películas del mismo tema, realizador, género; la originalidad, la intensidad, etcétera.

De tal manera que la riqueza comunicativa de un filme, su *potencial* como energía creativa dentro de una relación estética determinada, dependerá del caudal de *interrogación, búsqueda y sentido* invertido como *subversión* emotiva e intuitiva, tanto desde el punto de vista del realizador como desde el punto de vista del espectador. Hay, por lo tanto, una situación especial en la *transgresión como recurso estético* que es, a nuestro juicio, el aumento de la carga simbólica en la experiencia del arte. Este es un planteamiento central de nuestro trabajo que argumentaremos detenidamente en el próximo capítulo.

2.3. A manera de saga: placer estético vs. arte ascético.

Como se habrá notado, hasta ahora no hemos recurrido al lugar común que se pregunta *¿es el cine un arte?* Consideramos que la dimensión pragmática y existencial acerca del arte y la estética en la que se sostiene todo nuestro planteamiento nos obvia cualquier justificación en ese sentido. Sin embargo, queremos cerrar este capítulo con algunos apuntes acerca de la polémica – aún presente en nuestros días– entre las posturas *hedonista* y *ascética* frente al arte (y la vida). Postura ésta última que, cuando no niega la dignidad cognoscitiva del arte, limita tal dignidad a las artes clásicas, a un pretendido arte de vanguardia o al arte ascético. En el fondo, dicha actitud expresa un pesimismo bastante conservador que da cuenta de la herencia platónica presente en cualquier planteamiento que pondere la *verdad* (moral, política, ideológica, filosófica o reflexiva) como fundamento y justificación de la *obra de arte* y en menoscabo de la experiencia estética.

Asentemos entonces que *el cine es arte*; es decir, es más que una práctica artística (más que las películas como «obras de arte» y los realizadores como «artistas»); de manera que, como forma del arte, el cine es un camino de conocimiento y transformación. Ahora bien, aún si lo consideramos sencillamente como práctica artística, el cine también es más que el clisé de *séptimo arte* ya que, en varios sentidos, inaugura una *serie* distinta a las artes clásicas o bellas artes. Por un lado, tenemos lo que Deleuze, Rancière y otros han señalado como lo propio del cine (aquello que lo asocia con nuevas

formas de percepción, de sensibilidad y conocimiento, etc., y que ya hemos revisado suficientemente). Por otro lado, respecto a las formas de apropiación, el cine inaugura lo que podemos llamar arte o *poética de masas*, la cual comprende también algunos fenómenos televisivos y de los medios electrónicos en general, toda vez que constituyen ámbitos de experiencia estética.

Entre los detractores del arte de masas está Theodor W. Adorno quien, desde la dialéctica marxista, desarrolla (entre los años cincuenta y sesenta del s. XX) una *estética de la negatividad* con la cual desacredita el placer del arte, ya no desde la moral, sino desde la *pureza* ideológica. En su *Pequeña apología de la experiencia estética* (escrita originalmente en 1972 con una clara intención polémica tras la aparición, dos años antes, de la *Teoría estética* de Adorno), Jauss señala lo siguiente:

La crítica más aguda a toda experiencia placentera del arte se encuentra en la póstuma *Teoría estética* de Theodor W. Adorno: quien en las obras de arte busca y halla placer es banal; «palabras como “regalo para los oídos” le delatan». Quien no sea capaz de desprenderse del gusto placentero en el arte se queda a la altura del gusto culinario o la pornografía. En último término, el placer artístico no sería otra cosa que una reacción burguesa contra la espiritualización del arte...¹³⁵.

Como observa Jauss, el problema del placer estético –que antes de la Primera Guerra Mundial era un tema capital de la estética psicológica y de la teoría general del arte– es proclamado como *falsa conciencia* de la cultura de consumo del capitalismo tardío y se combate con la seriedad intelectualista del arte ascético: sólo la obra de arte monódica, en virtud de su negatividad, y su observador que reflexiona solitariamente renunciando a todo goce estético, pueden romper la relación de *deslumbramiento* general¹³⁶. De manera que Adorno restaura la comprensión *idealista* del arte y “destierra al público a la soledad de una experiencia en la que «el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra». No se ve, sin embargo, cómo el solitario espectador, al que Adorno niega todo goce artístico y sólo concede «sorpresa» o

¹³⁵ JAUSS, H. R. (2002) *Op. cit.* pp. 34-35. Jauss hace referencia a ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie* (trad. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992) en *Gesammelte Schriften*, tomo 7, Frankfurt, 1970.

¹³⁶ *Cfr.* JAUSS, H. R. (2001) *Op. cit.* p. 83.

«sacudida», puede llegar desde la recepción contemplativa a la interacción dialógica”¹³⁷.

Más recientemente, Fredric Jameson, continuando el análisis de Adorno en torno a la industria cultural, insiste en una crítica inmanente hegeliana; según este autor la *posmodernidad* estaría caracterizada por el *pastiche* (collage y otras formas de yuxtaposición sin un fundamento normativo) y la crisis de la historicidad. Perry Anderson contextualiza y sintetiza el planteamiento de Jameson de la siguiente manera: en la era del satélite y la fibra óptica, las redes envolventes del capital multifuncional que efectivamente dirigen el sistema rebasan las capacidades de cualquier percepción, lo que provoca una sensibilidad caracterizada por lo «sublime histórico», esto es, “una exageración de la emoción, un fingimiento semiconsciente de una intensidad ideal para ocultar una frialdad interior (o psicoanalíticamente, al revés). Para Jameson, ésta es una condición general de la experiencia posmoderna, marcada por una «mengua del afecto», que sobreviene en cuanto el viejo ego limitado comienza a deshilacharse”¹³⁸. De manera que el rasgo fundamental de la sensibilidad posmoderna es la *muerte del sujeto*; es decir:

una nueva falta de profundidad del sujeto... la vida psíquica se vuelve desconcertantemente accidentada y espasmódica, marcada por repentinos descensos de nivel y cambios bruscos de humor que recuerdan algunos aspectos de la fragmentación esquizofrénica. Esa continua mudanza vacilante y balbuceante hace imposible tanto la catexis como la historicidad... las polaridades típicas del sujeto varían entre el júbilo del «asalto a la mercancía», los ratos de embriaguez eufórica del espectador o consumidor, y el abatimiento al fondo del «vacío nihilista más profundo de nuestro ser», como prisioneros de un orden que se resiste a cualquier otro sentido o control¹³⁹.

La muerte del arte, de la historia, del sujeto... Estas perspectivas de análisis no dejan mucho en realidad; comparten el menoscabo del devenir, de la eficacia del tiempo. A través de ellas, la *diferencia* se reduce al mínimo, el placer estético se vuelve histeria y el arte se nos escurre de la vida, de lo sensible; el sujeto se diluye en las estructuras profundas y, nuevamente,

¹³⁷ JAUSS, H. R. (2002) *Op. cit.* p. 50.

¹³⁸ ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Tr. Luis Andrés Bredlow. Barcelona, Anagrama, 2000. (Argumentos; 240). p. 80. Anderson comenta y cita: JAMESON, Fredric. “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, publicado originalmente como artículo, en 1984, y luego desarrollado en una obra completa en 1991.

¹³⁹ *Ibidem*. pp. 80-81.

formas intangibles y autónomas parecen articular las realidades sociales que inhabilitan la experiencia.

Pero, ¿de qué sujetos se nos habla?; ¿en qué comunidades y contextos se despliega esa sensibilidad? No negamos que exista tal aspecto de la realidad pero, en todo caso, *coexiste* con otros planos caracterizados, incluso, por sensibilidades completamente opuestas a lo que arriba se describe: sólo un punto de vista, una perspectiva y una interpretación. Si hay muerte o crisis del sujeto, si hay «fragmentación esquizofrénica» de la existencia, es porque el analista necesita que haya crisis, fragmentación y vacío para configurar un discurso. En este caso, vendría a cuenta la misma observación que hace Deleuze a propósito de la crítica hegeliana: “Hegel interpreta la existencia desde el punto de vista de la conciencia infeliz, pero la conciencia infeliz es únicamente la figura hegeliana de la mala conciencia”¹⁴⁰. Y no se trata de evadir la crítica, pero la denuncia de lo existente (o de una parte de lo existente) no basta para transformar las cosas y crear nuevos mundos; mucho menos cuando la crítica misma es reminiscencia de una supuesta cualidad perdida, en este caso la articulación de lo bello con lo verdadero y con lo bueno. Tanto Adorno como Jameson fomentan ciertamente una nostalgia por el arte de una élite culta y/o militante relegada por la masa de consumidores *enajenados* de la industria cultural. Paradójicamente, al menos en este aspecto, la crítica marxista parece concordar con la propia visión de la “estética burguesa”.

Al menos así queda de manifiesto en el exhaustivo trabajo de Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, en el que analiza la poética de masas como un tema legítimo de la estética filosófica frente a las posturas de resistencia representadas por Clement Greenberg, Dwight MacDonald y el propio Adorno. Al respecto, vemos que Greenberg define el arte de masas como *kitsch*: un producto de la revolución industrial que estableció una especie de «alfabetización universal» sin ser una cultura genuina, pues los objetos que ofrece al nuevo público urbano son sustitutos falsos del *arte auténtico* que es, según Greenberg, el arte de *vanguardia*. Pero, ¿qué entiende el autor por arte de vanguardia?: el que se aparta de la cultura contemporánea (dominada por el valor utilitario y de mercado) evitando la representación y ofreciendo, en su lugar, campos de color y forma; *es el arte por el arte*: abstracto, reflexivo (trata de sí mismo) y desinteresado (puro); en contraste, el *kitsch* es imitativo e

¹⁴⁰ DELEUZE, G. (2002) *Op. cit.* p. 31.

impuro, ya que favorece ostensiblemente la representación¹⁴¹. Según esta lógica, las *obras* vanguardistas son de difícil interpretación porque suponen un obstáculo, un enigma o un problema que el conocedor debe resolver; el *kitsch*, en cambio, es incapaz de incitar la actividad del espectador por tratarse de un *producto* fácil de consumir. De manera que, “Si sustituimos el tipo de arte llamado genuino que Greenberg tiene en mente por el [...] arte de masas y/o *kitsch*, nos convertiremos en espectadores pasivos y nuestras capacidades humanas disminuirán por desuso o deterioro”¹⁴². Tras la ironía, Carroll aclara que efectivamente el arte de masas suele ser representacional y tiene un contenido que a menudo se conforma en una dimensión narrativa, lo que de algún modo lo hace fácil de consumir. Pero esta facilidad de acceso no implica pasividad, sino que es compatible con la disposición activa del espectador. Esto lo podemos ver más claramente en la ficción, que vendría a ser algo así como la «materia prima» del arte de masas (de las novelas de quiosco, el cine, el cómic, la radio y la televisión); las diversas estructuras de la ficción (narraciones de misterio, obras policíacas, dramas, ciencia ficción, etc.) se emplean para invitar al público a un continuo proceso de inferencia e interpretación. Así, seguir una historia no consiste sólo en absorber pasivamente la narración; implica desarrollar y proyectar un horizonte razonable o un conjunto de expectativas sobre la dirección de los acontecimientos que la historia ha puesto en marcha:

sólo en el contexto de tal horizonte de expectativas, el lector o espectador sabrá lo que se arriesga en la acción... Más aún, seguir una historia exige también satisfacer los supuestos e implicaciones del mundo ficticio de la narración, una actividad que puede llegar a ser desafiante... [porque] la narración no

¹⁴¹ Cfr. CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2002 (La balsa de la Medusa; 128). pp. 42-44. [Carroll cita a Greenberg en: “Vanguardia y *kitsch*”, en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. I. Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22]. Saltan a la vista los mitos, prejuicios y contradicciones en la base de este argumento: el arte de vanguardia no necesariamente es abstracto y, definitivamente, no es *puro* ni *desinteresado*; si así fuera, tendríamos que el surrealismo o el teatro de Bertolt Brecht, por ejemplo, no fueron vanguardia en su momento, ya que se vieron implicados en la promoción de cambios sociales. El reduccionismo aquí consiste en confundir abstracción con alejamiento o falta de mundanidad (*El guernica* de Pablo Picasso es un ejemplo clásico de cómo un cuadro abstracto puede funcionar políticamente), así como en descalificar al arte figurativo, con lo cual se deja fuera infinidad de manifestaciones artísticas dignas de experiencia estética.

¹⁴² *Ibidem*. p. 47.

llega a ser tan simple y suficiente en sí misma que el público no tenga que contribuir a hacer la historia inteligible¹⁴³.

Es decir, la experiencia del arte de masas no es un *consumo*, sino una actividad estética en la cual los sujetos no necesariamente se desvinculan de una forma de vida compartida, sino que se perciben y se sienten comprometidos en su mundo, ponderando una y otra vez el carácter de sus experiencias, deseos y convicciones. La producción y reproducción del arte en la industria cultural implica ciertamente investigación y control de mercado, pero no determinan los fenómenos de apropiación, que son de suyo transgresores: como observa Jauss, en todas las épocas –incluso las de mayor hostilidad y censura respecto al arte– la experiencia estética ha surgido en una forma inesperadamente nueva, violando prohibiciones, reinterpretando el canon o inventando nuevos medios de expresión¹⁴⁴.

De modo que, frente al ascetismo y nihilismo de nuestro tiempo, siempre podremos echar mano de lo que Nietzsche nos deja como estatuto hermenéutico del arte: *el cuerpo y el placer como medida de fuerza*. No lo bello, no lo verdadero ni lo bueno o lo sublime, que no son más que efectos del lenguaje; *atributos estéticos* mediante los cuales articulamos la experiencia del devenir y que, como tales, están en el rango de lo feo, lo horroroso, lo grotesco o lo terrible; categorías todas ellas con las que, claro, también podemos gozar:

El desbordamiento de la fantasía, imaginar lo imposible, y hasta lo absurdo, produce alegría porque es actividad sin sentido ni finalidad... la huída del tedio es la madre de las artes. Todo lo *repentino* gusta si no *daña*, como el chiste, lo brillante, lo que suena fuerte... Se persigue la emoción en sí, el llanto, el terror (en las historietas terroríficas{,}) la tensión: todo lo que excita es agradable; hasta el displacer es sentido como placer cuando se opone al aburrimiento”¹⁴⁵.

Como capital histórico y productivamente abierto, el placer constituye precisamente esa medida de fuerza y de sentimiento, «de calor de medio», en la que es posible *leer* una cultura y un arte, delineados en tiempo y espacio.

¹⁴³ *Ibidem*. p. 51.

¹⁴⁴ Cfr. JAUSS, H. R. (2001) *Op. cit.* p. 85.

¹⁴⁵ NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [fragmento de 1887] 23 [81]. pp. 55-56. [Llaves {} del editor]

Y es aquí donde la *transgresión como recurso estético* resulta clave para *sentir* la riqueza comunicativa de un filme, su *potencial* como energía creativa dentro de una relación estética determinada. Se trata, creemos, de un principio que propicia el aumento de la carga simbólica en la experiencia del cine, posibilidad que exploraremos detalladamente en las páginas que siguen.

CAPÍTULO III

CINE Y TRANSGRESIÓN

El arte... aquello que eternamente empuja a la vida a la vida eterna.

F. NIETZSCHE

Quien haya visto *El festín de Babette* (Dinamarca, 1987) de Gabriel Axel o *Comer, beber, amar* (Taiwán, 1994) de Ang Lee, seguramente salió de la función con apetito pero, quizás, con un apetito distinto al habitual. Y es que no sólo habrá observado en la pantalla –prácticamente durante toda la proyección– los preparativos, la elaboración, cocción y degustación de alimentos, sino que, en su cadencia y minuciosidad, ambos filmes le habrán restituido el *tiempo* y el placer de la comida: si, como probablemente ocurrió, siguió su impulso de ir a comer algo después de la función, lo habrá hecho con un gusto renovado, experimentando quizás por primera vez el *gusto*, así como el significado de compartir una mesa. Tal vez se sintiera incluso ligeramente transfigurado, como los sombríos personajes de la aldea puritana en la cual la cocinera Babette Hersant (Stéphane Audran) se ve obligada a refugiarse del Terror de la Francia de 1789: de costumbres culinarias áridas a base de pan y agua, hoscas, secas (el ascetismo andando), los aldeanos se transforman paulatinamente conforme se rinden a los sabores y aromas que Babette –entregada– les ha preparado especialmente; de manera que cuando salen del

festín, son más alegres, capaces de fijarse en las estrellas y sentir la vida. (Ahora, a la distancia, la película nos inspira esta alegoría: con la comida no sólo adquirimos un gusto particular acerca de lo que nos agrada o desagrada, también alcanzamos sabor y aroma propios; la Tierra nos toca a través de lo que comemos y bebemos; nos da *sazón* al ponernos dulces o amargos, o agridulces, si fuera el caso.)



Ese sencillo ejemplo opera bien para apreciar la manera en que el cine (y el arte en general) renueva la percepción e, incluso, dilata el alcance y la exuberancia de las sensaciones. Para nosotros, todo cuanto hemos dicho acerca del arte se reduce a esto: *se trata de sentir más vida*. Este peculiar incremento de vida aumenta la capacidad de comprensión e intensifica el flujo de la intersubjetividad, es decir, la fuerza comunicativa. Pero, ¿qué implica todo esto? Sin duda, una *transgresión*.

El arte, como el gran estimulante de la vida, es también un camino para trascender los límites: desplazar, aplazar y dibujar infinitamente los contornos en episodios de integración dentro de los cuales *algo se construye* incesantemente. Hay, por lo tanto, un carácter vital en la transgresión. Es un movimiento propio de la vida por medio del cual ésta se extiende e intensifica continuamente; mas su carácter liminal sólo es *sensible* desde el punto de vista de las existencias singulares. Es decir, somos los sujetos quienes percibimos las fronteras a partir de las cuales nos sabemos o sentimos limitados: restringidos por la muerte y las circunstancias materiales de la

existencia, pero también por las fórmulas de la conciencia, el modo en que clasificamos y ordenamos el mundo, la manera en que separamos el devenir y nos separamos a nosotros mismos en el devenir configurando el lugar, más o menos estrecho, desde el cual vemos y no vemos. Por supuesto, la *limitación* aquí no tiene un sentido técnico, como falta de competencias para moverse en el mundo; tiene que ver, sí, con todas las creencias, formalismos, pautas de pensamiento y salidas rutinarias que nos impiden sentir y expresar la vida, *ser la vida*.

Así, el impulso vital que hay en nosotros se expresa como un anhelo perpetuo de transgredir las limitaciones para desplegar *esta* potencia singular, la promesa y la diferencia de nuestro propio devenir, lo que *estamos siendo* como síntesis de todo lo que hemos sido y lo que *podemos llegar a ser*. Es esta voluntad perdurable de *más ser* lo que hace que la vida en nosotros sea creación permanente, pues los límites no se cancelan de una manera definitiva, sólo se aplazan, se reubican una y otra vez en una búsqueda inagotable y estimulante. En las crestas de este movimiento incesante se encuentra siempre una liberación y una invención: toda *transfiguración* de la conciencia conlleva el rompimiento de ciertas representaciones cristalizadas y la proyección de nuestro ser en nuevas e insospechadas zonas del devenir, con soluciones inéditas para su *re-configuración* (insospechadas e inéditas al menos desde la perspectiva propia). De ahí que la transgresión se experimente por lo general como una lucha de fuerzas (de las fuerzas que entran en pugna dentro de nosotros mismos) cuyo escenario final desconocemos o, también, como un viaje hacia la nada tras el cual todo es posible.

Así entendida, la transgresión es una suerte de libertad de espíritu y fuerza transformadora que encuentra en el arte su forma más acabada y en la experiencia estética un espacio articulante por excelencia; de modo que el eterno desplazamiento, en tanto necesidad consciente y vital, se vuelve un estado indispensable para la continua renovación personal y cultural, o sea, para la duración (recordemos, con Bergson, que lo que no cambia no dura). En consecuencia, habría que asumir por fin que el problema no está en la existencia, sino en su justificación figurativa: todo está *creándose*, de ahí que la dimensión estética y el arte adquieran un papel de lo más relevante. Estética y arte no como esferas *suprasensibles*, sino como una actitud y una actividad figurativa, un modo de hacer nuestro mundo y de *hacernos con el mundo*.

3.1. La transgresión como principio estético.

Sobra advertir que no tenemos en mente ningún fundamento *a priori* o trascendental que sería algo así como la condición de pretendidos hechos estéticos, sino un principio genético y plástico que refiere el sentido y el valor de las interpretaciones y evoluciones, resultado de una lucha de fuerzas presente también en el arte. Recurriendo a la simbología nietzscheana, podemos retomar la idea de dos impulsos opuestos pero complementarios en la actividad artística: Apolo y Dionisio ya no como figuras metafísicas, sino como símbolos del ámbito experiencial. Por un lado, el impulso dionisiaco expresaría la necesidad de unidad, todo lo que sobrepasa la personalidad, la identidad segregacionista, el abismo de lo efímero y que tendría que ver, precisamente, con la transgresión o desplazamiento continuo de los límites que impiden la adhesión total a la existencia. El impulso apolíneo, en cambio, representaría la necesidad –también vital– de delimitación y configuración; es decir, simboliza la convención, condicionante de la transgresión más no su impedimento.

Aquí viene a cuenta lo que Mukarovsky señala sobre la doble fuerza que rige el despliegue del arte y de toda la esfera estética. Esto es, la contradicción entre la convención de la norma y su transgresión, según lo cual algunas artes forman parte de una serie ininterrumpida en la que –junto con los fenómenos específicamente artísticos– coexisten fenómenos extraartísticos que de algún modo compiten con la función estética¹⁴⁶. Mukarovsky alude específicamente al lenguaje literario y concibe el texto como el espacio de tensión dialéctica constante entre, por un lado, una práctica innovadora de la significación (la *escritura* del *escritor* que supone la transgresión de la norma lingüística, principalmente de su orden sémico-figurativo); y, por otro lado, un uso reiterativo del lenguaje (la escritura para el lector *comunal*, que supone la aceptación del estereotipo lingüístico y, lejos de inventar, satisface *comunicando*)¹⁴⁷. Según este planteamiento, la *función comunicativa* compete con la *función estética*, proposición con la cual no estamos de acuerdo.

Si bien la transgresión estética no es una garantía de *socialidad*, sino un territorio de tránsito, de interrogación y experimentación plástica, simbólica y existencial, no por ser experimental compromete la comunicación, al contrario: es un camino abierto y productivo hacia la comprensión y comunicatividad. Esto tiene que ver, como anotamos en el capítulo anterior, con el caudal de

¹⁴⁶ Cfr. MUKAROVSKY, J. *Op. cit.* p. 51.

¹⁴⁷ Cfr. *Ibidem.* p. 107.

interrogación, búsqueda y sentido invertido como *subversión* emotiva e intuitiva. En el recurso estereotípico, que supuestamente se «satisface comunicando», la inversión en ese sentido sería muy pobre; por lo tanto, la densidad comunicativa (aquello que se ofrece a la interrogación y al intercambio) resultaría poco sustanciosa y, en estricto sentido, habría menos comunicación. De cualquier forma, lo que importa destacar aquí es que la transgresión envuelve conocimiento nuevo, intuitivo y extensivo, o sea, factible de ser compartido intersubjetivamente (tendríamos que decir *más que factible*, pues desborda impulsivamente la subjetividad al tratarse de un excedente de vida). Así, transgresión y comunicación estéticas no compiten, se mueven en el mismo sentido. Nunca insistiremos lo suficiente sobre esta cualidad a fin de matizar perfectamente nuestro planteamiento. Es decir, por un lado la transgresión estética parece converger naturalmente con el *arte de vanguardia*, si por vanguardia entendemos el arte que es capaz de crear mundos poéticos propios y configuraciones novedosas de la realidad; mas esto significa que la vanguardia no necesariamente será abstracta y, definitivamente, no será pura ni desinteresada (como supone Greenberg). De modo que el principio estético que estamos aquí caracterizando no se reduce a la subversión meramente formal, caprichosa, distante o *conceptual*; sino que implica un excedente de vida, sentimiento y fuerza comunicante. De otra manera estaríamos hablando no sólo de propuestas artísticas propias de la cresta, sino también de la *decadencia*; es decir, de aquello que Nietzsche entiende como “la conformidad en las palabras y en las acciones sin la conformidad en el sentimiento”¹⁴⁸.

Por cierto que el problema del lenguaje en la estética nietzscheana expresa perfectamente esa tensión constante (y síntesis rara y deseable) entre la dimensión formal y la dimensión comunicativa de una propuesta artística. Nietzsche –ya dijimos– sospecha del lenguaje en la medida en que vuelve idéntico lo diferente y termina por estancarse; de manera que una reanimación saludable, una *revitalización* como medio de comunicación, exige eventualmente inyectar *sangre* a las palabras (y a las formas), tomar en cuenta las diferencias, las experiencias vitales, los afectos y las pulsiones; es decir, rescatar y fortalecer el lenguaje de los impulsos y los instintos frente al

¹⁴⁸ NIETZSCHE, F. “Ricardo Wagner en Bayreuth”, en *Obras completas*, vol. I. *Op. cit.* [*Consideraciones intempestivas*; 4^a. pte. pp. 197-240]. pp. 210-211.

lenguaje conceptual¹⁴⁹. Y es que, como señala De Santiago Guervós, Nietzsche distingue dos esferas: el lenguaje inconsciente, ámbito de los instintos e impulsos en que se organiza la pluralidad del cuerpo y que, como tal, pertenece «al núcleo más íntimo de un ser» (primera esfera de interpretación del mundo); y el lenguaje consciente o conceptual que aparece como una simbolización de los instintos, producto de los procesos de fijación. Ambas formas del lenguaje, no obstante, son el resultado de la relación estética entre el sujeto y la realidad.

Recordemos que Epicuro ya puso el dedo en la llaga al considerar que todas nuestras ideas proceden de las sensaciones pero, una vez formulados, los conceptos devienen impresiones petrificadas, alejadas del mundo sensorial. Aunque no parte de Epicuro, la perspectiva nietzscheana retoma un planteamiento similar de Gerber quien, como vimos en la introducción, concibe los conceptos como *imágenes* que tienen su origen en las sensaciones, de ahí que el lenguaje sea esencialmente metafórico, «una creación artística inconsciente» por su carácter figurativo. Lo que hace Nietzsche es profundizar y radicalizar esta idea: las sensaciones son también *metáforas*, imágenes suscitadas por impulsos nerviosos; configuraciones de una energía pulsional originaria. El lenguaje conceptual es, entonces, el resultado de una *dobles transposición*, una «metáfora de la metáfora». Por eso Nietzsche puede decir que, en el fondo, nunca se comunican pensamientos, sino movimientos y señales mímicas que releemos como pensamientos.

Por otro lado, aunque Aristóteles es el primero en considerar la metáfora como figura lingüística, la vincula únicamente al concepto y no a la producción del discurso pues, como vimos en la introducción, concibe el lenguaje como algo ya constituido, adecuado a la *esencia* de las cosas; desde esta perspectiva, la «transposición metafórica se lleva a cabo bajo la mirada de la razón que habla a favor o en contra de cualquier tipo de analogía o semejanza»¹⁵⁰, por lo que la

¹⁴⁹ Nietzsche utiliza el término *trieb* cuya traducción literal es «impulso», aunque a veces se le traduce también como «instinto»; aquí preferimos hacer un uso diferenciado de los dos términos: *impulso* para designar el mundo de las pulsiones y pasiones humanas, e *instinto* para los resortes más estrictamente biológicos. De cualquier forma, ambas expresiones se vinculan a la esfera de procesos inconscientes que no terminan de caer en el lenguaje conceptual. Para esta y las siguientes referencias acerca de la concepción del lenguaje en Nietzsche Cfr. DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* pp. 366-367, 412-424.

¹⁵⁰ *Ibidem.* p. 413.

metáfora no es más que un efecto del lenguaje, una expresión retórica alejada del concepto y, como tal, sin valor cognoscitivo. Para Nietzsche, en cambio, la metáfora pertenece a un ámbito pre-lingüístico y creativo: “ver las semejanzas implica un «comportamiento estético» que no está sometido a reglas... [es] una traducción balbuceante a una lengua completamente extraña”¹⁵¹, para lo cual se necesita la *fuerza* de la fantasía y la invención que va de una posibilidad a otra y exige, ciertamente, la transfiguración y el despojamiento de *uno mismo* . Es decir, se trata en última instancia de una operación dionisíaca que podemos vincular perfectamente con el principio de *transgresión* aquí perfilado.

Lo que importa destacar, en todo caso, es esa potencialidad artística que produce la «abundancia de imágenes», la cual hace de una excitación nerviosa una imagen en forma de sensación y, a partir de ella, crea otra imagen en forma de palabra. Cuando se olvida este proceso figurativo, los conceptos se petrifican, se toman de manera literal cual si fueran la estructura misma de la realidad y esto da pie a la ilusión de *una verdad* eterna e inmutable. Ahora bien, ciertamente, de la fijación de los conceptos pende desde la sobrevivencia y la comunicación práctica hasta la filosofía; por lo mismo, resulta imposible *pensar sin lenguaje conceptual* ; frente a esta imposibilidad, sin embargo, no es necesario enloquecer, aunque de ninguna manera consideramos la locura como una salida falsa o indecorosa¹⁵².

Veámoslo así, por un lado todos los valores de la ciencia, la filosofía, el arte, etc. son *metáforas* creadas pragmáticamente como necesidad primordial de los fenómenos intelectuales y sensibles por medio de los cuales nos mantenemos en la vida. Por otro lado, sin embargo, el lenguaje conceptual no lo es todo; es decir, es una pequeña parte de lo que queda por pensar y es, además, insuficiente: no podemos acceder al devenir sólo con el intelecto, mediante una reconstrucción idealista; pero esto no significa que sea imposible

¹⁵¹ *Ibidem.* p. 414.

¹⁵² ¿Qué nos impide interpretar, por ejemplo, la locura final de Nietzsche como un *último comentario* fuera del lenguaje; una elección querida para convertirse, por fin, en inocencia y olvido? Además de que resulta imposible establecer de manera clara y definitiva los límites entre la lucidez y la locura, el gusto y la sensibilidad en el morir pertenecen, en última instancia, «al núcleo más íntimo de un ser».

acceder al devenir. Como observa Bergson, de «un espíritu nacido para especular o para soñar», es posible admitir que permanezca exterior a lo real e incapaz nunca jamás de asirlo, aunque fuese en parte; pero una inteligencia tendida hacia la acción, que palpa a cada instante el devenir para percibir su impresión móvil, es una conciencia “coextensiva a la vida y capaz de alcanzar, al volverse bruscamente contra el impulso vital que siente detrás de sí, una visión integral, aunque sin duda evanescente, de la vida”¹⁵³. ¿Que las palabras no alcanzan para expresar esa visión? ¡Qué bello y qué saludable! Conseguir –así sea a intervalos– el sano semblante del silencio; nutrirse no sólo del conocimiento intelectual y discursivo, sino también del exuberante conocimiento intuitivo que está a nuestro alcance y aún nos queda por explorar, auténtica fuente de *lo no pensado*.

En el fondo, la angustia y la duda sobre nuestra capacidad de comprensión surgen cuando nos encerramos en el pensamiento conceptual y en los callejones sin salida con que la especulación lógica tropieza. De ahí la importancia de apelar al lenguaje de los impulsos, del cuerpo, de los fenómenos inconscientes e intuitivos que no terminan de caer en el lenguaje de los conceptos aunque, eventualmente, lo hagan¹⁵⁴. No se trata, entonces, de renunciar a la esfera conceptual, sino de asumir pragmáticamente su dimensión estética: las palabras *viven* en nosotros y no a la inversa; actualizamos continuamente el lenguaje en nuestro singular acontecer y lo hacemos, además, con un estilo y un gusto propios que únicamente hablan de nuestra relación con el mundo. Es otra forma de decir que «el lenguaje es devenir» y sólo vive en el movimiento transitorio de la metáfora, el cual va de los impulsos y las impresiones sensibles a las ideas¹⁵⁵.

¹⁵³ BERGSON, H. (2007) *Op. cit.* p. 16 y a.

¹⁵⁴ La neuropsicología actual nos señala que el sistema límbico (los centros del cerebro vinculados con las emociones) es condición evolutiva de la inteligencia racional: impulsos, emociones y sentimientos son anteriores al pensamiento, lo que les confiere una poderosa influencia en toda actividad consciente, incluidos los *modos* de razonar. Por eso hoy en día se habla de *inteligencia emocional*, algo más profundo que el coeficiente intelectual ya que implica la capacidad de reconocer sentimientos propios y ajenos para relacionarse en consecuencia; esto nos remite a la reconciliación del sujeto como un todo, capaz de contactar con su realidad emocional y expresarla afirmativamente con las herramientas densas y sutiles de su cuerpo. A propósito, se sabe que 55 por ciento de la comunicación está indicada por el lenguaje corporal (gestos, contacto visual, posturas, cadencia motriz, etc.), 38 por ciento por el tono de voz (volumen, textura, musicalidad, etc.) y sólo 7 por ciento por las palabras (el significado más o menos fijo).

¹⁵⁵ *Cfr.* DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* p. 423. Deleuze, por su cuenta, nos recuerda que la lingüística es tan sólo una parte de la semiótica: “la lengua no existe más

Habría que terminar de reconocer, entonces, que esta dimensión estética es propia de todos los procesos de conocimiento (trátase de la ciencia, la técnica, el arte, la filosofía, la vida espiritual o la vida cotidiana). A partir de esa integración es posible ensanchar los campos de acción que hay entre la creatividad y la *norma*, dilatar las posibilidades expresivas del lenguaje y ampliar los horizontes para la constitución e interpretación de los mundos en todos los ámbitos de la existencia. Si bien siga destacando el arte como espacio privilegiado de los procesos metafóricos o simbólicos; de esa «*fuerza* que arriesga a saltar de una cosa a otra»¹⁵⁶ para dar vida a nuevos mundos, más generosos y sublimes.

Para cerrar este apartado, diremos que la *norma estética*, aunque se perfila como una regla de validez invariable, en realidad es mucho más dinámica y flexible que la norma lingüística, por ejemplo. Se trata más bien de un *principio orientador*, un espacio abierto y mutable cuyo carácter obligatorio sólo tiene sentido desde el punto de vista socio-cultural (convencional), ya que actúa como auto-censura o fijación de un estilo sobre el sujeto y sus formas de expresión. En cambio, la violación de la norma, su transgresión, poco tiene que ver con lo socialmente establecido, pues generalmente se plantea un rompimiento o *negación* capaz de sustituir una fórmula social por una nueva formulación semiótica. Esta nueva expresión tiene su origen en la voluptuosidad, es decir, en la voluntad de instalar en el contexto semiótico de una cultura la fórmula de la heterogeneidad y la diferencia. De manera que la norma estética por lo general sirve sólo de trasfondo para una infracción persistente que anima toda dimensión estética y, en algunos casos, alcanza grandes vuelos expresivos en eso que Nietzsche llama «el gran estilo», máxima aspiración de la comunicación artística plena. Aún así, la libertad y el vuelo creativos no existirían sin la norma; incluso en los momentos más lúdicos del quehacer artístico se trasciende a partir de ésta, nunca de la nada. Pablo Picasso, por ejemplo, decía que a los doce años podía pintar como Rafael, pero tuvo que pasar el resto de su vida aprendiendo a pintar como un niño. Y es que, como observa Nietzsche, “Todo arte maduro tiene como base una gran cantidad de convención: por ella es lenguaje. La convención es la condición del gran arte, *no* su impedimento...”¹⁵⁷.

que en su reacción a una «materia no lingüística» a la que ella transforma”. DELEUZE, G. (2004) *Op. cit.* p. 50.

¹⁵⁶ NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [de “Movimiento contrario, el arte”, fragmento cit.]

¹⁵⁷ NIETZSCHE, F. (2004) *Op. cit.* [de “Movimiento contrario, el arte”, fragmento cit.]

Una última anotación. Aunque el cine pertenece al orden del lenguaje y el pensamiento, nos hemos referido hasta ahora al discurso cinematográfico y no al *lenguaje cinematográfico*, pues no observamos una equivalencia entre la lengua articulada o conceptual y una especie de «gramática cinematográfica» a la manera de la semiología propuesta por Christian Metz¹⁵⁸. Lo que sí vemos, en cambio, es la metaforización incesante, la transposición intuitiva de una forma discursiva a otra. El cine narrativo, por ejemplo, implica la translación de formas lingüísticas a formas audiovisuales (casi siempre se parte de un guión o de un argumento –escrito o, por lo menos, *platicado*). Este desplazamiento de la acción narrada lingüísticamente a la puesta en escena no conlleva una equivalencia semántica o una analogía, sino una sustitución, es decir un proceso metafórico o simbólico completo, con nuevas reglas de *fabulación* y técnicas narrativas distintas. El movimiento inverso, claro, lo constituye el análisis del filme, que intenta *capturar* o re-inventar en conceptos el transcurrir de la acción escenificada. Si por fuerza de la costumbre llegamos a aludir al cine como un lenguaje, sólo será en el sentido en que Daniel Barbieri habla de los *lenguajes* narrativos como *ambientes donde se producen discursos*, que establecen entre sí diferentes grados de parentesco según las formas del relato que comparten¹⁵⁹.

Consecuentemente, la transgresión como recurso cinematográfico tiene dos dimensiones: una de carácter *formal* o *discursivo*, que fuerza y supera los límites expresivos de la semiótica fílmica convencional; y otra de carácter *simbólico*, que supera los límites de la comunicación audiovisual socialmente normalizada. Ambas esferas se coordinan en mayor o menor grado y propician el aumento de la carga vital en la experiencia estética del cine. Por otro lado,

¹⁵⁸ Metz desarrolla este planteamiento en *Ensayos sobre la significación del cine*, obra en 2 vols. publicada entre 1968 y 1972. Según Deleuze, la semiología del cine sería la disciplina que aplica a las imágenes modelos de lenguaje, sobre todo sintagmáticos, que constituirán uno de sus «códigos» principales. Sin embargo, como el propio Deleuze observa, esta propuesta se enfrenta a varias dificultades, la primera concierne a la narración, ya que ésta «no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato»; por otro lado, al sustituirse la imagen por un enunciado, se da a la imagen una falsa apariencia, se le retira «su carácter aparente más auténtico, el movimiento. Pues la imagen-movimiento no es analógica en el sentido de la semejanza: no se asemeja a un objeto al que ella representaría». Cfr. DELEUZE, G. Op. cit. (2004). pp. 44-46.

¹⁵⁹ Cfr. BARBIERI, Daniel. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993 (Instrumentos Paidós; 10). p. 207.

aunque están intrínsecamente unidas y, con mucha frecuencia, se implican la una a la otra, podemos observarlas por separado para efectos de análisis.

3.2. Convención y transgresión estética en el cine: el nivel formal.

El principio de transgresión en el cine se despliega en los procesos de significación y de producción de sentido, constituyendo una de las dos grandes tendencias en la continuidad y rompimiento del régimen estético del medio. Si por un lado consideramos la convención como la repetición de elementos para crear un sistema de expectativas (la duración o persistencia de las formas), por otro lado la transgresión es el movimiento que infringe (no destruye) en determinados puntos dicho sistema de expectativas. Se alude aquí a la constante tensión –presente en todas las épocas y en todas las cinematografías– entre el caos infinito de la materia-luz y el caos infinito del pensamiento que se despliega sobre la realidad en el marco de una relación estética entre sujeto y devenir. En este sentido, como observa Rancière, el destino del cine –como el del pensamiento– no es el de perderse, según algún «dionisismo» simplificador, en la infinita interexpresividad de las imágenes-materia-luz; sino el de unirse a ella en el orden de su propia infinitud¹⁶⁰.

Cuando Deleuze, en relación con su *historia natural* de las imágenes cinematográficas, designa como «antiguo realismo» al cine anterior a la Segunda Guerra Mundial en oposición al «neorrealismo» de la posguerra, ciertamente traza una línea evolutiva en la expresión cinematográfica¹⁶¹. Según esta línea, el primer tipo de cine estaría articulado por imágenes-movimiento, que se organizan en una lógica parecida a los encadenamientos *naturales* de acción y percepción; mientras que el neorrealismo se articularía a partir de imágenes-tiempo que rompen con esa lógica, dando lugar a situaciones *puramente* ópticas y sonoras que ya no desembocan en acciones definidas.

Contrario al planteamiento de las imágenes y los sonidos *puros* en el cine, nos hemos manifestado en el tercer apartado del capítulo uno, sólo añadiremos que el cine no nos ofrece la *presencia intrínseca de las cosas*, su imagen pura, por lo mismo que el lenguaje y el pensamiento no lo hacen. Lo que sí puede el cine es abrir horizontes de *transfiguración*, a fuer del proceso estético y metafórico descrito líneas arriba. Sin embargo, entendemos lo que quiere

¹⁶⁰ Cfr. RANCIÈRE, J. *Op. cit.* p. 136.

¹⁶¹ DELEUZE, G. (2004) *Op. cit.* p. 13.

expresar Deleuze; de hecho, lo retomaremos más adelante con otros matices, al indagar el nivel simbólico de la transgresión: esas imágenes *puras*, como él las llama, tienen qué ver –nos parece– con lo que Roland Barthes pulsa como estética de *lo obtuso*, eso que provisionalmente *cae fuera* del lenguaje conceptual (e incluso de la intención) pero que sin duda es provocado por la dinámica propia de la filmación, su contrariedad y su manipulación plástica.

En el caso particular del neorrealismo italiano de posguerra, se trata de una experimentación *deliberada* que rompe no con el encadenamiento *natural* de acción y percepción –puesto que no podemos hablar de percepción natural en el cine– pero sí con el encadenamiento lógico del *relato* clásico, acercándose al ambiguo acontecer de *lo real*. Ciertamente, como observa Deleuze, esto introduce una *nueva mirada* sobre la realidad; añadiríamos que, incluso, aspira a una *identificación* total del cine con la realidad extra-artística al renunciar a personajes previamente perfilados, actores profesionales, *star system*, montaje, guiones minuciosos, diálogos escritos de antemano, acompañamiento musical, etc. Es decir:

Esta poética de «renuncias» es eficaz sólo porque tiene como telón de fondo el recuerdo de otro arte cinematográfico. Sin las superproducciones históricas, sin las óperas filmadas, sin los westerns, sin las ~stars~ de Hollywood, ese cine italiano habría perdido gran parte de su significación artística. Este cine de «grito sobre la verdad», de la verdad a cualquier precio, de la verdad como condición de vida y no como medio para lograr ciertos objetivos efímeros, este arte alcanzó su relevancia extracinematográfica gracias a que el espectador aceptaba su lenguaje como algo despiadado, sin dobleces¹⁶².

De tal suerte que en la cúspide del neorrealismo, en filmes como el clásico *Ladrón de bicicletas* (Italia, 1948) de Vittorio De Sica, asistimos a las últimas consecuencias de esta aspiración hacia la realidad pues, como advierte André Bazin, ya no hay actores ni historia ni puesta en escena; es decir, por fin, “en la perfecta ilusión estética de la realidad”, ya no hay cine en lo que constituye “uno de los primeros ejemplos de cine puro”¹⁶³.

¹⁶² LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (Punto y Línea). p. 30.

¹⁶³ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966. p. 485.

Todo esto nos plantea varios problemas interesantes. Por un lado, tanto en la larga cita de Yuri Lotman como en la de Bazin, se entrevé una coincidencia con Deleuze: el anhelo por un *cine puro*; anhelo que está, de antemano, defraudado. Por otra parte, a ese pretendido cine puro se le relaciona de algún modo con la *disolución del arte cinematográfico en la realidad*. Esto no tendría mayores objeciones si se planteara como una posibilidad, entre tantas, de las opciones estéticas del cine; sin embargo, se asume como la naturaleza propia del cine y su destino más deseable. Bazin, por ejemplo, ve en esta nueva posibilidad «realista» *la esencia* misma del cine: su capacidad para «revelar el sentido oculto de los seres y las cosas sin quebrar su unidad natural»¹⁶⁴, de ahí que el plano-secuencia tienda a sustituir al montaje a fin de representar la ambigüedad de lo real. Por su parte, Deleuze observa una *crisis* de la imagen-movimiento (en la abundancia de lugares comunes, en el debilitamiento de los *enlaces* sensoriomotores, o sea de los esquemas que coordinan una situación narrativa con una expresión emocional, etc.). En consecuencia, la imagen-movimiento comenzaría a eclipsarse y su reemplazo por la imagen-tiempo se presentaría como «un paso necesario», casi natural¹⁶⁵. No obstante Deleuze – si bien nos advierte que no está haciendo una historia del cine– parece ligar dicha crisis “a la Segunda Guerra Mundial y a la aparición concreta, entre las ruinas de la guerra y el desarraigo de los vencidos, de espacios desconectados y de personajes víctimas de situaciones frente a las cuales no tienen posibilidad de reacción”¹⁶⁶. Entonces, el nuevo realismo parece responder más al contexto histórico que a una *evolución natural* de las imágenes cinematográficas.

Efectivamente, cuando no existe más el Cinecittá en Italia ni el aparato productor del estado, Roberto Rossellini (sin medios de producción, sin estudios de locación) se ve obligado, por impulso y necesidad, a tomar la calle para filmar *Roma, ciudad abierta* (Italia, 1945), inaugurando la estética neorrealista al dotar de carácter y rostro a la ciudad: Roma es más que un decorado, se vuelve un personaje, cobra vida en una epopeya fílmica que, sin duda, marca un hito en la historia del cine. Pero Deleuze ve en esta mirada una visión «no manipulada» de las cosas por medio de la cual Rossellini, a un tiempo, traduce la realidad de la Europa devastada, capta *llanamente* a unos individuos incapaces de responder ante el espectáculo intolerable (dando cuenta, a su

¹⁶⁴164 Citado por RANCIÈRE, J. Op. cit. p. 129.

¹⁶⁵165 DELEUZE, G. (2004) Op. cit. p. 14.

¹⁶⁶166 RANCIÈRE, J. Op. cit. p. 137.

vez, de la incapacidad de la imagen-movimiento para coordinar emoción-mirada-acción) y recupera la esencia de la imagen cinematográfica.



Sin embargo, como observa Rancière, “las situaciones de rarefacción narrativa escenificadas por Rossellini no son situaciones de «imposibilidad de reacción»... Más bien son situaciones experimentales donde el cineasta superpone al movimiento normal de la sucesión narrativa otro movimiento, regido por una fábula de *vocación*”¹⁶⁷. Es decir, es el realizador quien ordena o *delinea* los movimientos de sus actores y el paso de un modo de desplazamiento a otro (a una modalidad distinta de imagen-movimiento); por eso mismo, las lógicas de ambos tipos de imágenes (movimiento o tiempo) resultan sencillamente indiscernibles en la práctica: hay manipulación tanto en el montaje que orienta los espacios y las acciones según el esquema sensoriomotor, como en el plano secuencia que busca el error del movimiento para desorientar y provocar la evocación simbólica. Los dos tipos de imágenes coexisten en todas las épocas y lugares, en las diversas cinematografías. La imagen-tiempo que caracteriza Deleuze ya está presente en el quehacer fílmico anterior al neorrealismo.

Por mencionar sólo un ejemplo, es difícil clasificar *L'Atalante* (Francia, 1934) de Jean Vigo como *¿drama clásico?*, *¿romance clásico?* Un filme lírico que se apoya en una narrativa bastante floja para comunicar la intimidad de la vida; prácticamente no hay mucha acción ni mucho qué contar: Jean (Jean Dasté), el capitán de *L'Atalante*, una lancha de remolque que viaja por los canales de Francia, se casa con una joven de provincia, Juliette (Dita Parlo), quien se

¹⁶⁷ 167 Ibidem. pp. 22-23.

incorpora a su vida a bordo junto con el resto de la tripulación (el marinero Jules – Michel Simon– y su hijo adolescente). En el marco de esta sencilla historia, con personajes que no son héroes ni víctimas o villanos, Vigo construye unas imágenes con textura onírica que se desvían a menudo en direcciones inesperadas, evocando la poesía y exuberancia de la vida aún en lo sencillo y cotidiano. Se puede cuestionar la *mano* del joven director en el producto final (Vigo murió a los veintinueve años, sólo unos meses después de concluir el rodaje, y no tuvo tiempo de supervisar la edición cuya reconstrucción-rehabilitación, luego de innumerables vicisitudes, no se efectuó sino hasta finales de la pasada década de los ochenta); no obstante, las imágenes filmadas por Vigo están ahí y su carácter visionario y experimental ya se observa en *Cero en conducta*, medimetro que filmara un año antes y en el que –lejos de mostrar crudamente la ignominia– desarticula el autoritarismo asfixiante de la institución educativa con la fantasía jubilosa de las imágenes, la sátira y la energía vital de los niños en varias secuencias memorables, cuya frescura y audacia resultan combativas en un sentido poético.



Con más dificultad se sostiene la contraparte de la tesis deleuzeana, la cual sugeriría que la imagen-movimiento fue eclipsada y reemplazada por la imagen-tiempo a partir del neorrealismo italiano. De modo que la oposición entre ambos tipos de imágenes (por lo menos para diferenciar un cine clásico de uno moderno) ya no resulta tan clara; mucho menos cuando el propio Deleuze reconoce que lograr la *presentación directa del tiempo* es un componente de *todo* cine¹⁶⁸ (y cuando aborda significativamente el cine de Robert Bresson en uno y otro volumen de su obra, como ejemplo de ambos paradigmas fílmicos). En

¹⁶⁸ Cfr. DELEUZE, G. (2004) Op. cit. p. 60.

conclusión, “hay que quedarse con la idea de que estos dos grandes tipos de imágenes son virtualidades actualizadas en ciertos momentos, que no están necesariamente en una relación estricta y cronológica”¹⁶⁹. Más aún, como apunta Rancière, la ruptura entre imagen-movimiento e imagen-tiempo debe entenderse como *ficticia* dentro del discurso filosófico deleuzeano¹⁷⁰, es decir dentro de la exuberante ontología (cargada de multiplicidades) de las imágenes cinematográficas que Deleuze *observa* y describe (o delimita y nombra); así concebido, más que una teoría, este planteamiento resulta una provocación frente a las corrientes que en la pasada década de los setenta dominaban los estudios sobre cine (semiolingüística estructuralista, narratología, psicoanálisis, etc.); una especie de “máquina de guerra, a pesar de «la dulce parte exterior»”¹⁷¹.

Por lo demás, para los términos de este trabajo, no nos interesa tanto la clasificación de las imágenes cinematográficas en el planteamiento deleuzeano como el problema de la *relación entre cine y realidad*. Al respecto, Deleuze nos hace notar una diferencia importante: la reflexión de Bazin en torno al neorrealismo apunta hacia *lo real*, hacia el «plus de realidad» que éste produce a través de sus elecciones formales; Deleuze, en cambio, por lo menos como declaración de principios, plantea el problema al nivel de lo «mental», en términos de *pensamiento*. Es decir, “no basta con eliminar la ficción en provecho de una realidad bruta que nos remitiría más aún a los presentes que pasan... [ni con] alcanzar un real que existiría independientemente de la imagen, sino alcanzar un antes y un después que coexisten con la imagen, que son inseparables de la imagen”¹⁷². Sin embargo, la ambigüedad en el planteamiento deleuzeano se presenta cuando, al mismo tiempo, se habla de un «cine-verdad» o «cine-directo» caracterizado por “la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza...”¹⁷³ Entonces el problema, en última instancia, se sigue manteniendo al nivel de *lo real* y Deleuze comparte con Bazin la idea de una vocación *realista* del cine, la cual se alcanzaría con el «automatismo» de la cámara que *inscribe* en la película la *realidad* de las cosas *libre de metáfora*. Desde luego, no estamos de acuerdo

¹⁶⁹169 LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. Op. cit. p. 87.

¹⁷⁰170 Cfr. RANCIÈRE, J. Op. cit. p. 143.

¹⁷¹171 LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. Op. cit. p. 87.

¹⁷²173 Ibidem. p. 36.

con este planteamiento y, aunque probablemente se trate de otro nivel de provocación por parte de Deleuze, nos sirve como punto de partida para dar un paso más allá.

En estricto sentido, ni el automatismo ni la ausencia de metáfora han existido nunca en el cine. Si aún en sus inicios, como invento técnico, podría considerarse autómatas por ser un *simple registro* (una fotografía en movimiento), el análisis de la imagen nos recuerda una y otra vez que ni siquiera la foto fija es un registro mecánico (siempre implica una reconstrucción de la realidad). No obstante, desde sus orígenes el cine estuvo dominado por el mito del realismo absoluto, el *complejo de la momia* del que habla Bazin, con el cual el ser humano ha intentado escapar del inexorable paso del tiempo y de la muerte, mediante la fijación artificial de la apariencia de los seres y las cosas¹⁷⁴. Más el arte cinematográfico, como tal, surge precisamente una vez que se supera la cualidad fotográfica: la historia del cine como práctica artística es una sucesión de perfeccionamientos destinados a forzar el material fotográfico pues, mientras elementos como la edición, la luz, el color, el sonido, etc., están constreñidos por las propiedades técnicas del celuloide no son signos artísticos; tan pronto como se vuelven autónomos y quedan a disposición de la libre elección, manipulación o, incluso, «renuncia» por parte de los realizadores pasan a la esfera del arte. También de inmediato se hace posible la *ruptura* plástica y, en consecuencia, la transgresión emerge como posibilidad y postura estética que –como ya vimos– fuerza y supera los límites históricos de la convención pero no los destruye ni abandona por completo.

Es cierto, por otro lado, que diversos movimientos considerados transgresores en la historia del cine apelan y actualizan ese intento de *alcanzar la realidad* inaugurado por el neorrealismo italiano, al ubicarse en una dialéctica de *ruptura* con las *formas tradicionales* de hacer cine y de reflexionar sobre el cine. Además de lo que ya hemos mencionado, el neorrealismo inspiró los artículos de Bazin (publicados en *Cahiers du Cinéma*) sobre el conflicto entre el montaje y la «fe en la realidad» que sirvieron de base a la *nouvelle vague* francesa de finales de los años cincuenta y a su símil estadounidense, el *new american cinema*, que por la vía independiente en realidad ha agrupado una gama de tendencias muy distintas entre sí; el *nuevo cine latinoamericano* (o

¹⁷⁴ BAZIN, A. Op. cit. p. 13.

mejor dicho la sucesión de nuevos cines latinoamericanos que desde la década de los sesenta se ha manifestado en una rica discontinuidad); más recientemente, el movimiento europeo del *dogma* y la polémica contemporánea entre cine «de montaje» y cine «de imágenes». En fin, como observan Liandrat-Guigues y Leutrat, frente a todos los desencantos, las definiciones pasajeras y los deseos ilusorios, parece que nos queda una certeza: la especificidad del cine reside en su relación con la realidad¹⁷⁵. Todo depende, entonces, de lo que se entienda por *realidad* y de los términos en que se defina dicha relación.

Tomemos el caso más reciente, el del *dogma*'95 conocido también como *cine revelación* por su vocación experimental y *realista* frente a los estereotipos del cine industrial; entre sus postulados están: filmar con cámara en mano, evitando en lo posible el uso de tripié; los actores se arreglan solos y utilizan su propia vestimenta; quedan prohibidos los alejamientos temporales y geográficos (la película transcurre en tiempo real); no se utiliza luz artificial; el sonido y/o la música sólo se registran si son generados en el lugar de la filmación; no se recurre a *sets* prefabricados; no hay dobles para los actores, etc. Por tales prohibiciones se le llama *dogma*, pero en el fondo también hay una especie de juego por parte de los cineastas que lo promueven, pues la diversión no sólo está en seguir las reglas sino en romperlas.

Ejemplo de lo anterior es *Bailando en la obscuridad* (Dinamarca, 2000) de Lars von Trier, quien subvierte el *dogma* y combina dos géneros típicamente hollywoodenses, el melodrama y el musical; se trata de un recurso estético para marcar la oposición –dentro del propio universo ficcional de la película– entre la «vida real» y la «ficción» (el mundo de las historias y mitos que nos inventamos nosotros mismos, pero también las fábulas con que nos *hacen alucinar* el cine, el teatro, los libros, la televisión, etc.). Para expresar esta oposición, el director recurre a la cámara en mano, el sonido ambiental y los primeros planos cerradísimos –estilo documental o película casera– para filmar las escenas ficticiamente «reales» que siguen la miserable vida de Selma Jezkova (interpretada por la cantante islandesa Björk), inmigrante checa que trabaja como obrera en un pequeño pueblo de Estados Unidos y está a punto de perder la vista debido a un mal congénito, el cual ha heredado a su pequeño hijo Gene (Vladica Kostic) quien requiere de una costosa operación para no correr la misma suerte

¹⁷⁵ Cfr. LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. Op. cit. p. 93.

que su madre. En contraste, von Trier utiliza los filtros, el plano general, el sonido de estudio y la grúa para construir los relucientes musicales que se desarrollan en la *imaginación* de la frágil Selma y en los cuales, desde luego, ella es protagonista absolutamente desenvuelta (a diferencia del desempeño algo torpe que tiene en los ensayos de *La novicia rebelde*, dentro del grupo de aficionados al que acude por las tardes). Aquí vale la pena resaltar el recurso de la transgresión de la norma –en este caso del dogma– para revisar el cine comercial al que precisamente dicha norma se ha opuesto; es un juego de espejos bastante interesante. Además, es un ejemplo de subversión lúdica de géneros en el plano estético; nos recuerda que –lejos de ser categorías estables y claramente definidas– los géneros son representaciones polivalentes, sistemas laxos de convenciones que sólo sirven como horizonte para la expresión individual, la cual siempre tendrá la posibilidad de cambiar las reglas.



Pero enfoquemos la premisa que coordina transgresión y *realismo cinematográfico*. Sin concesiones, sin más sueños de escape, veremos rigurosamente a Selma morir en la horca, condenada por matar a Bill Houston (David Morse), policía local y vecino suyo que habría intentado arrebatarse el dinero ahorrado trabajosamente para la operación de Gene. Por defender su patrimonio, ahora ella enfrenta el dilema de usar el dinero para dicho propósito o bien para pagar al abogado que le ayude a eludir la pena de muerte. Elige lo primero. El día de su ejecución, literalmente, Selma no puede caminar; lo único que le da fuerzas para avanzar hacia el patíbulo es el *ritmo* que, en un gesto de simpatía y compasión, la celadora Brenda (Siobhan Fallon) le marca con su propia marcha, pues se ha percatado de la necesidad vital de Selma por la música, los sonidos, el ritmo. Luego, como una humorada impresionante antes de la cruenta escena final, Selma canta pero esta vez no *en sueños*, sino

plenamente, dándose voz y encontrando su voz en el silencio supremo, en el gran vacío que tanto le aterraba: su última gracia concedida.

Más allá de la dialéctica bastante maniquea que plantea von Trier (entre una realidad forzada al extremo y sin salidas y una ficción absolutamente indiferente y cerrada en su propio idilio), la película nos invita a reflexionar sobre aquello que nos da el cine y el arte en general: una *ficción* que no necesariamente sirve para evadirse de la realidad, antes bien para reconfigurarla. Es decir, no se trata de la dialéctica entre la *evasión* y la *realidad* como los dos extremos irreductibles presentados en este filme, sino entre la vida configurada por nosotros y la vida que *nos pasa* delante sin que aparentemente tengamos ninguna potestad al respecto. Von Trier se interroga sobre el cine del dogma que desarticula la fábula cinematográfica para luego regresar a ella quizás por la sospecha de que, al final, necesitamos de la ficción y el mito para existir (el arte como aquello por lo que, literalmente, vale la pena vivir); esto es algo que notamos en nuestra propia experiencia como espectadores de *Bailando en la obscuridad*: nos preguntamos, por ejemplo, ¿qué tan soportable resultaría la película sin los musicales «imaginarios» que se insertan en la trama?; y no es que seamos particularmente afectos a ese género, pero se *sienten* como un respiro sensual gracias al cambio en el registro y la textura de las imágenes y los sonidos con respecto a la historia *realista* que se nos cuenta en paralelo.

Por lo demás, insistimos en que la fabulación del arte es vital no tanto porque nos ayude a hacer la vida más llevadera o a soportar sus penurias sino porque, precisamente, participa en la configuración de la realidad, la crea, pues no existe una *realidad en sí*. En este sentido, si todo es *falso*, si es fábula hasta el documental más pretendidamente objetivo, ¿sobre qué bases se sostiene el realismo como lo más auténticamente cinematográfico? y, más aún, ¿cómo se justifica un cine que aspira a *disolverse* en la realidad? Estas cuestiones ameritan una revisión mucho más amplia y detenida de la que podemos esbozar aquí, lo que queremos subrayar por ahora es el carácter convencional o histórico del realismo en el cine pues –como advierte el propio Bazin– no existe un realismo, sino varios, y cada época busca el suyo.

Eso nos conduce, a su vez, a observar el carácter histórico (en cierto modo también *convencional*) de la transgresión formal o semiótica. Lo podemos

ejemplificar esquemáticamente con la relación que elabora Lotman para contrastar los «elementos no marcados» y los «elementos marcados», es decir las expectativas formales y su incumplimiento. De acuerdo con lo que el propio Lotman –basándose en la lingüística estructural– llama «el mecanismo de las diferencias y las combinaciones», sólo los elementos transgresores (aquellos que buscan defraudar una expectativa) son significativos, ya que una estructura esperada no es significativa¹⁷⁶. Así, en el cuadro que se muestra en la página 120, la columna izquierda representa la «estructura neutral», esperada y no significativa, y la columna derecha su transgresión¹⁷⁷.

En realidad, lo que ilustra dicha tabla es la historicidad de la transgresión formal, pues lo que en la época de Lotman resultaba transgresor según los cánones de la semiótica cinematográfica del momento, ahora no necesariamente lo es. Es decir, como advierte el propio autor, *significativo* y *deformado* son sinónimos sólo en un primer movimiento, porque cuando el espectador se habitúa al desplazamiento, la deformación, el truco argumental, el contraste en el montaje (en fin, a la imagen sobrecargada de significación), éstos se vuelven familiares, esperados y pierden informatividad. Entonces ocurre el movimiento inverso: el retorno a la imagen *simple*, con menos carga asociativa, se torna inesperado y significativo.

Eso mismo ocurre en el plano de la interpretación y construcción de sentido, de acuerdo con lo que mencionamos en el segundo capítulo sobre la *función transgresora de la interrogación* (insubordinación fundamental de la experiencia estética que plantea preguntas *indiscretas* ahí donde el discurso pretende una única interpretación posible). Desde esta perspectiva, y retomando una idea de Sandy Flitterman-Lewis, podemos decir que el principio de transgresión en el cine concierne a los desafíos que un texto fílmico ofrece a las “estructuras cinemáticas dominantes de visión, relato e interpelación”¹⁷⁸. Flitterman-Lewis se refiere específicamente al cine feminista al destacar el trabajo de mujeres cineastas (Chantal Akerman, Marguerite Duras, Lizzie Borden, Sally Potter e Yvonne Rainer, entre otras) bajo la luz de la teoría feminista del cine.

¹⁷⁶ Cfr. LOTMAN, Y. *Op. cit.* pp. 45-46.

¹⁷⁷ Cfr. *Ibidem.* pp. 47-48.

¹⁷⁸ STAM, R., R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis. *Op. cit.* p. 207.

<i>Elemento no marcado</i>	<i>Elemento marcado</i>
1.- Sucesión natural de los acontecimientos. Los planos se suceden en el orden en que fueron filmados.	Los acontecimientos se suceden en el orden previsto por el realizador. Los planos se barajan.
2.- Los episodios sucesivos son mecánicamente contiguos.	Los episodios sucesivos se montan para formar un todo semántico.
3.- Plano general (grado neutral de aproximación).	Gran plano. Primer plano. Plano general.
4.- Ángulo neutral (el eje visual es paralelo al suelo y perpendicular a la pantalla).	Ángulos expresivos (distintos tipos de desplazamiento del eje en vertical y horizontal).
5.- Cadencia neutral de movimiento.	Ritmo acelerado. Ralentí. Parada.
6.- El horizonte del plano es paralelo al horizonte natural.	Distintos tipos de inclinación. Plano volcado.
7.- Toma a cámara fija.	Panorámica (filmación vertical y horizontal).
8.- Movimiento normal de la imagen.	Marcha atrás de la imagen.
9.- Toma no deformada del plano.	Utilización de objetivos deformadores y de otros procedimientos para distorsionar las proporciones.
10.- Rodaje sin trucos.	Sobreimpresión.
11.- Sonido sincronizado con la imagen y no deformado.	Sonido desplazado o transformado; se monta con la imagen, pero no coincide automáticamente con ella.
12.- Nitidez neutra de la imagen.	Fundido.
13.- Imagen en blanco y negro.	Imagen en color.
14.- Plano positivo.	Plano negativo. Etc.

Ciertamente, la interpretación del cine como una tecnología social, o sea como un *aparato cinematográfico*, es un desarrollo de la teoría feminista que puso especial atención a la forma en que las diversas técnicas de iluminación, fotografía, edición, maquillaje, etc., construyen a la mujer como imagen y objeto de contemplación voyerista. De ahí la categoría que Teresa De Lauretis derivó del cine como *tecnología del género*, en alusión a la representación del cuerpo femenino como sitio privilegiado de la sexualidad y el placer visual¹⁷⁹. Paralelo a esta teoría, el trabajo de Raymond Bellour sobre los «textos» fílmicos de Alfred Hitchcock como modelo de teoría enunciativa evidencia que “el sistema de enunciación hitchcockiano... cristaliza alrededor del deseo hacia la mujer”¹⁸⁰ y puntualiza:

existe siempre, más o menos enmascarado o más o menos marcado un cierto lugar de enunciación... el lugar de un cierto sujeto del discurso y por consiguiente de un cierto sujeto del deseo... El cine clásico americano se funda sobre una sistematicidad que funciona de forma muy precisa a expensas de la mujer... mediante la determinación de su imagen... en relación con el deseo del sujeto masculino... [Esto es] una perspectiva que siempre colapsa la representación de los dos sexos en la lógica dominante de uno único¹⁸¹.

Más adelante, al tratar la dimensión simbólica de la transgresión, retomaremos la cuestión del género como construcción cultural¹⁸², por ahora baste subrayar que mediante la retórica audiovisual es posible producir algo así como un *discurso masculino* o un *discurso femenino* (independientemente de si detrás

¹⁷⁹ Cfr. DE LAURETIS, Teresa. “La tecnología del género”, en *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. Comp. Carmen Ramos. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991. p. 251.

¹⁸⁰ BELLOUR, Raymond. “Hitchcock, The Enunciator”, en *Camera Obscura* n. 2, otoño 1977, pp. 66-91; citado por STAM, R., R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis. *Op. cit.* p. 205.

¹⁸¹ BELLOUR, R. “Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview”, en *Camera Obscura* n. 3-4, verano 1979, pp. 70-103; citado en *Idem*.

¹⁸² Sobra advertir la distinción entre *género* como paradigma o modo de expresión cinematográfica y *género* como construcción cultural asociada a la sexualidad y las relaciones entre los sexos.

de la cámara está un hombre o una mujer); además de que con frecuencia ambos discursos coexisten en oposición dentro del mismo texto, según advierte De Lauretis. Es decir, incluso cuando la enunciación articule un discurso claramente masculino es posible encontrar, mediante el análisis y la crítica, el discurso femenino en el «espacio oculto» (*space-off*) que no es visible en el cuadro pero que se puede inferir a partir de lo que la representación clásica y comercial hegemónica deja fuera; de aquello que se trata de borrar o sellar mediante las reglas cinemáticas de la narración y que es posible (re)construir al margen o entre líneas¹⁸³.

Sin duda, una mirada distinta a lo que De Lauretis y Bellour observan en el modo de enunciación clásico alrededor del deseo hacia la mujer la tenemos en *Yes* (Gran Bretaña/E. U., 2004) de Sally Potter. Además de una intensa reflexión –presentada de manera tan sutil como luminosa– en torno a los prejuicios raciales y de género, el choque de culturas, la ciencia y lo divino, entre otras cosas, la mirada *femenina* de este filme nos entrega un ejercicio erótico en el cual, más que la fragmentación del cuerpo, se explota la dimensión verbal y sonora como elemento erotizante de lo femenino. Con exuberantes diálogos rimados en pentámetro yámbico, Ella (Joan Allen), científica de origen irlandés frustrada en su matrimonio, se entrega por completo al canto seductor, exótico y vibrante de Él (Simon Abkarin), un cocinero libanés cuya verdadera profesión, la de médico cirujano, se ve impedido de ejercer ante el exacerbado nacionalismo de su país, que le ha exiliado en Londres. Al filmar los encuentros íntimos Potter no recurre al plano subjetivo: cuando se acercan y se tocan, los protagonistas son captados siempre en plano medio, uno frente al otro y, literalmente, la excitación es una totalidad que se respira con las palabras como una prolongación del cuerpo, como un juego de dos y una realización de dos que se alcanza (evocando el tantrismo) a partir de la inflamación de lo femenino.

¹⁸³ DE LAURETIS, T. *Op cit.* pp. 271-272.



Por otro lado, Flitterman-Lewis nos habla también de las películas de Chantal Akerman como un ejemplo de rearticulación o construcción discursiva diferente a la masculina. Cita a Akerman en relación con su película *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica, 1975) donde, según la cineasta, hace uso de una «mirada penetrante no narrativizada» para seguir la vida diaria y cotidiana de Jeanne Dielman (Delphine Seyring) como una mujer que es madre, viuda y prostituta:

Se *sabe* quién está mirando, siempre sabes cuál es el punto de vista, todo el tiempo. Siempre es el mismo. Pero aún... no era una mirada neutral... no estuve demasiado cerca, pero no estaba *muy* lejos... La cámara no era voyeurística en el sentido comercial porque siempre sabías donde estaba yo. Ya sabes, no estaba filmando a través del ojo de una cerradura.

... Nunca estaba filmando desde el punto de vista del hijo o cualquier otra persona. Siempre era yo. Porque de otro modo es manipulación. El hijo no es la cámara; el hijo es su hijo. Si el hijo mira a su madre es porque tú le pediste a él que lo hiciera. Así tú debes mirar al hijo que mira a la madre, y no tener la cámara en lugar del niño que mira a la madre.¹⁸⁴

¹⁸⁴ AKERMAN, Chantal. "Interview with Camera Obscura", en *Camera Obscura* n. 2, primavera 1977, pp. 118-121; citada por STAM, R., R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis. *Op. cit.* p. 208.

Flitterman-Lewis advierte que al evitar el plano subjetivo (y su complemento, el contraplano, tan centrales en el cine clásico), Akerman reinscribe esas marcas de la enunciación que el cine clásico se esfuerza en borrar para que pasen inadvertidas. “Al afirmar que la lógica de la visión que organiza los planos y dispersa la mirada es enfáticamente la suya propia, Akerman se reinserta a sí misma en el proceso enunciativo, y lo hace como una mujer”¹⁸⁵.

De nuevo aquí la transgresión formal como sustento de una aproximación *más auténtica* a la realidad o, mejor dicho, a la *realidad* que se quiere destacar o reconstruir y no otra. Volvemos a lo mismo, desde el momento en que la cámara enfoca algo, surge no sólo la cuestión de lo que está viendo, sino también de lo que no existe para ella; la *realidad* en el cine es una realidad convertida en mundo artístico dividido en dos esferas, una visible y la otra invisible. No podría ser de otra manera; los límites técnicos inherentes al formato hacen que el cine adopte siempre un ángulo de visión y la distribución de planos sugiera un orden de lectura, todo, sin embargo, resuena con un proyecto artístico particular y una cierta *mirada*.

Lo anterior no es exclusivo de la contradicción entre discursos femeninos y masculinos, de hecho se aplica a cualquier relación discursiva en tensión. Los propios discursos de transgresión/convención en cualquier otro terreno frecuentemente no se articulan tanto en el análisis de lo que se ve en cuadro, sino de lo que no se ve, a través de los puntos ciegos o espacios implícitos de los que habla De Lauretis. Como sea, el discurso feminista –tanto en la enunciación fílmica como en el análisis cinematográfico– es un claro ejemplo de lo que estamos planteando como discurso de transgresión en oposición a un discurso con pretensiones hegemónicas.

En este punto podemos apreciar que el orden semiótico de la transgresión (mediante el uso subversivo de los componentes formales como luz, color, iluminación, diálogos, sonido, composición de los espacios, etc.), casi siempre se abre de manera inmediata al horizonte de un orden simbólico, en correspondencia con el trabajo de interrogación y búsqueda intuitiva propio de la práctica artística. De ahí que la transgresión estética se despliegue por múltiples caminos, no únicamente por el que puede trazar el realismo cinematográfico.

¹⁸⁵ *Idem.*

3.3. Más allá del discurso: la dimensión simbólica.

Por todo lo que hemos revisado hasta aquí, parece claro que la transgresión no sólo implica normas o principios, sino también territorios materiales y simbólicos; al respecto, Eduardo Grüner habla del límite como la simultaneidad de lo que articula y separa; algo que no indica separaciones nítidas e infranqueables, pues se trata de una construcción de la mirada y no de un borde pre-existente¹⁸⁶. Tiene que ver con la contingencia, aquello que de algún modo es transitorio y fugitivo; es el ámbito fronterizo en que se define permanentemente la alteridad (yo/otro) en los territorios identitarios, étnicos, lingüísticos, subculturales, clasistas, raciales, genéricos o de cualquier otro tipo. Pero sólo es visible en el momento en que marcamos una diferencia entre *nosotros* y *lo otro*, en ese momento también se dibuja la posibilidad (y la necesidad) de la transgresión. La ruptura, entonces, subvierte los esquemas impuestos por la mirada pero, justo cuando se alcanza la frontera, ésta ya ha trasmutado, es otra.

Por lo tanto, límites y fronteras constituyen una zona de tránsito o *liminal* como observa Elsa Muñiz en alusión a la cuestión del género como construcción cultural. Si seguimos el hilo de esta referencia observamos que el género, por ejemplo, es el resultado de las constantes negociaciones de identidad en el campo de las prácticas sexuales y que en sus territorios se relacionan aspectos nuevos y viejos con pseudocambios y reproducciones de sí mismos, estableciendo la normalidad y definiendo la transgresión en las conductas de los sujetos de género¹⁸⁷. Esto es, en la *cultura del género* se constituyen las representaciones hegemónicas del ser hombre y del ser mujer; se definen espacios, conductas, relaciones y comportamientos específicos; se determina tanto el tipo de relaciones aceptadas como el de las prohibidas y se construyen las identidades femenina y masculina¹⁸⁸. Todo ello en una especie de entramado de lo que Roger Bartra llama las “redes imaginarias”:

¹⁸⁶ GRÜNER, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires, Paidós, 2002. pp. 256, 258.

¹⁸⁷ MUÑIZ, Elsa. “Historia y género: hacia la construcción de una historia cultural del género”, en *Voces disidentes*. Coord. Sara Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004. p. 32.

¹⁸⁸ *Ibidem*. p. 41.

entendidas como aquellas franjas de transición o líneas fronterizas en donde se «evidencian las fracturas que entrecruzan el cuerpo social», las que se refieren a la «coexistencia del hecho incoherente con la estructura consistente; a la simultaneidad del azar y la razón; a la convivencia de la espontaneidad con la determinación; o para decirlo en términos tradicionales, a la presencia en la historia de la libertad y la necesidad»¹⁸⁹.

Libertad y necesidad, dos fuerzas en tensión no sólo en interacciones de género, sino en cualquier relación basada en la lógica de dominio y poder (entendida como la esfera de instituciones, representaciones y correspondencias de fuerza y jerarquía). Entre hombre y mujer, maestro y alumno, sacerdote y feligrés, hombre heterosexual y hombre homosexual, empresario y empleado, mestizo e indígena. Detrás de toda relación cuya premisa sea la pretendida superioridad de uno y la supuesta inferioridad del otro se reproduce y multiplica el poder mediante la construcción de esquemas de normalidad/anormalidad, permitido/prohibido; en fin, de símbolos, modelos y simulaciones que –como observa Bartra– engendran los prototipos *normales*, deseables representantes de la «mayoría silenciosa», y los prototipos marginales o transgresores, como representantes de una «minoría terrorista» a la que se ignora, estigmatiza y castiga¹⁹⁰. Frente a esos esquemas más o menos coercitivos, el sujeto se esfuerza en mayor o menor medida por expresarse y relacionarse de una manera más libre y espontánea; por desenmascarar todo lo que separa a un ser humano de otro como la ficción social, cultural o religiosa que es: una mentira del poder.

Sobre esa línea se lanza la transgresión en su sentido más vehemente, tanto en la acción como en el discurso. En el terreno específico del discurso cinematográfico constituye una desmitificación o desarticulación de las *formas* respecto de los prejuicios que se alimentan de aquellas para reproducir la aparente *naturaleza* de un orden imperante. Aquí el sentido del discurso se propone por asociaciones metafóricas o simbólicas (*modelizaciones*) que lo inscriben en un horizonte de resonancias mucho más amplio; de manera que la transgresión a nivel formal o semiótico no es un fin en sí mismo, sino que

¹⁸⁹ BARTRA, Roger. *Las redes imaginarias del poder político*. México, Océano, 1996. p. 20; citado por MUÑIZ, E. *Op. cit.* p. 42.

¹⁹⁰ *Ibidem.* p. 45.

expresa una insubordinación más profunda por su valor estético, poético, político, etc. para reivindicar la creación humana como propia de la vida, plantear nuevas formas de relación o, en fin, abrirse paso hacia la realidad extracinematográfica, como hemos visto en algunos ejemplos mencionados en este capítulo.

Recurriendo a la terminología bartheana, podemos indicar como *obvio* precisamente ese componente del nivel simbólico que es relativamente *intencional* (lo que ha querido expresar el realizador) y *va por delante* en la comunicación dentro de la experiencia estética, resultando más o menos claro. No debemos olvidar sin embargo que –como ocurre con la dimensión formal o semiótica– muchos mecanismos de la transgresión no se captan a través del intelecto o el lenguaje conceptual, sino desde la sensibilidad, la intuición, los impulsos, etc. Con esto en mente, podemos señalar como *obtuso* el elemento gratuito, fuera de lugar, que no cae inmediatamente en el orden simbólico. Barthes se refiere aún al *sentido obtuso* como un tercer nivel distinto al semiótico y al simbólico; nosotros preferimos mantenerlo dentro de la dimensión simbólica, pues observamos que se trata de un excedente de la propia fabulación fílmica el cual, eventualmente, adquiere simbolismo en la construcción del sentido; de modo que incluso podríamos implicar aquí, con una nueva perspectiva, lo que Deleuze denota como situaciones ópticas y sonoras puras pues, como se verá, *lo obtuso* se da por añadido como un suplemento que la percepción lógica no consigue absorber por completo.

Ciertamente «testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo», dicho componente es *obtuso* (*romo, de forma redondeada*) porque –a semejanza del ángulo de cien grados con respecto al ángulo recto–, es más amplio; Barthes precisa: “*más grande* que la perpendicular pura, recta, tajante, legal del relato: parece como si me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente; incluso llego a aceptar el sentido peyorativo del sentido obtuso”¹⁹¹. Es así porque este ingrediente implica e impresiona desde la *emoción*, pero ésta “nunca llega a ser pegajosa; es una emoción que se limita a designar lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración”¹⁹². De algún modo, es:

¹⁹¹ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1995. p. 52.

¹⁹² *Ibidem*. pp. 57-59.

como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el “pastiche”), pertenece a la esfera del carnaval¹⁹³.

Sin embargo, como apunta Katia Mandoki, lo obtuso no es humorístico en el sentido semiótico, ya que el efecto risible surge de la diferenciación ante una expectativa (el final inesperado de un chiste); tampoco lo es en el sentido simbólico, como el humor carnavalesco de la blasfemia y la desacralización pues lo que da risa aquí se desprende de la carga energética del objeto burlado (el Papa, el rey, la misa, el cuerpo). Lo obtuso es incualificable¹⁹⁴. Se trata, como bien señala Barthes, de una captación «poética» que rebasa los límites del sentido en los que la percepción generalmente se acomoda y se conforma; es, por decirlo así, la dimensión del no-sentido que, sin embargo, delimitamos subconsciente e intuitivamente por lo que encuentra un sentido provisional en nosotros. Estamos ante un elemento transgresor por antonomasia, en el reino de la relación estética «a espaldas del lenguaje»¹⁹⁵, toda vez que se resiste a la descripción lingüística; sólo se puede indicar, subrayar, retomar como un dato intrigante, como un punto de interrogación. Por ejemplo, “cuando abordamos la esfera del erotismo; el sentido obtuso nace tanto del fulgor de la belleza como de su contrario, de lo obscuro y lo ridículo, o de cualquier otra cosa como el malestar o quizás el sadismo”¹⁹⁶.

Llegados a este punto, nos acomete el cine de David Lynch como un fértil campo de lo obtuso. Pensamos, por ejemplo, en *Salvaje de corazón* (E.U., 1990), en la aproximación del desagradable Bobby Perú (Willem Dafoe) hacia Lula (Laura Dern) para provocarle deseo pese a su propia fealdad externa e interna –o incluso gracias a ésta– y para desdeñar a la chica acto seguido

¹⁹³ *Ibidem*. p. 52.

¹⁹⁴ MANDOKI, Katia. *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México, Grijalbo Interdisciplinaria, 1994. p. 122.

¹⁹⁵ BARTHES, R. Op. cit. p. 61.

¹⁹⁶ CASETTI, Francesco. *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid, Cátedra, 1994 (Signo e imagen). p. 236.

porque su intención no es seducirla sino, precisamente, degradarla en su excitación; lo obsceno aquí es la contención de Bobby, pero el excedente obtuso es su risa enardecida y ridículamente nerviosa: los dientes apiñonados y sucios, las encías hinchadas y enrojecidas por el sarro acumulado; esa es la impertinencia que se cuele y se fija. Todo el cine de Lynch está lleno de eso que podríamos llamar acentos en forma de *clip*, que serían típicamente obtusos porque representan el “antirrelato por excelencia; diseminado, reversible, sujeto a su propia duración, no podemos basarnos en él para una segmentación que no sea totalmente ajena a la segmentación en planos, secuencias y sintagmas (técnicos o narrativos) daría una segmentación inaudita, antilógica y, no obstante, «verdadera»¹⁹⁷; es decir, verosímil.



Continuando con Lynch y jugando con la propuesta bartheana, supongamos que seguimos, no ya la maquinación del criminal Frank Booth (Dennis Hopper) en *Terciopelo azul* (E.U., 1986) ni tampoco al *personaje* en tanto *entidad diegética*, sino tan sólo su inseparable inhalador de éter, su muleta, la forma desesperada y lastimosa en que lo toma entre sus manos y se lo acerca al rostro para encontrar alivio; si seguimos el puro gesto, “obtendríamos otra temporalidad, que ya no sería diegética ni onírica, obtendríamos otra película”¹⁹⁸. Es por eso que el sentido obtuso se desvía de la historia pero su labor no es *destruir* el relato, sino *subvertirlo*.



¹⁹⁷197 BARTHES, R. Op. cit. p. 63.

¹⁹⁸ Idem.

Diríamos, entonces, que lo obtuso concierne especialmente a la transgresión por ser discontinuo e *indiferente* a la significación de la historia; tal ruptura tiene un efecto de incongruencia, de impertinencia, que subvierte incluso la misma práctica del sentido porque «surge como un gasto inútil, como un lujo». En su vacuidad no explica nada, no forma parte de la economía del ahora, pero lo guardamos impulsivamente como un interrogante que, eventualmente, pueda ser resuelto y formar parte de la economía del mañana: estamos ahora en *Mulholland Drive* (Francia, E.U., 2001) y notamos una sutil diferencia en la dentadura que presenta Betty Elms (Naomi Watts) entre los primeros tres cuartos de la cinta y el último cuarto –por marcarlo de algún modo–; en la primera parte, Betty aparece con una dentadura alineada e impecable; en la segunda parte, y sin mediar ninguna indicación clara de avance o retroceso en el tiempo, el personaje aparece con una dentadura desalineada y ligeramente sucia. Es un dato superficial y en apariencia frívolo (*un significante sin significado*) pero que, al no encajar, se queda en la mente, persiste e intriga como una especie de enigma. El misterio se resuelve cuando nos damos cuenta de que no se trata (o no únicamente) de distintos momentos en el tiempo, sino de distintos planos de la realidad ficcional: Betty incluso ya no es Betty, ahora es Diane Selwyn; dos caras de la misma experiencia que expresan los polos opuestos de la *idealización* (¿el sueño?) y la *negatividad* (¿la realidad?), las cuales nublan por igual la percepción de Betty/Diane y nos arrojan dos versiones contrapuestas de su experiencia como actriz novel en Los Ángeles y de su relación lésbica con la también actriz Camilla Rhoades (Laura Elena Harring), quien en la primera parte de la película aparece como la misteriosa Rita (más aún, podríamos vislumbrar el acoplamiento no de dos visiones distintas según la perspectiva de Betty/Diane, sino de dos dimensiones existenciales efectivamente imbricadas, sólo para dar una idea de la complejidad y multiplicidad de lecturas que produce e incita este filme). Como sea, algo ha pasado con el acento obtuso de la dentadura, le hemos encontrado sentido, aunque resulte difícil enunciarlo y su lectura se quede apenas en una aproximación, incluso un *presentimiento*.



Con todo, queda claro que el gesto obtuso se construye desde la contingencia e insubordinación propias de la experiencia estética; desde esa tierra de nadie donde las cosas no cuadran, donde la intuición guía la mirada y eriza la piel mucho antes de que el intelecto aprehenda ese algo huidizo y lo incorpore en la construcción del sentido. Esto nos enseña, como observa Barthes, que “la historia (la diégesis) ya no es tan sólo un sistema poderoso (el sistema narrativo milenar), sino además, y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones; la anécdota es esa configuración, esa escena en la que los falsos límites multiplican el juego de permutaciones del significante”¹⁹⁹. Al mismo tiempo, la diégesis se ha convertido en un amplio trazado multidimensional que nos obliga –como ocurre de manera ejemplar con *Mulholland Drive*– a hacer una lectura *vertical* más allá de la linealidad u horizontalidad de la historia: “es ese orden *falso* que permite darle la vuelta a la pura serie, a la combinación aleatoria... y alcanzar una estructuración *que se escapa del interior*”²⁰⁰. Como bien señala Casetti, lo obtuso «es la apertura a una alteridad» que nos sitúa en el corazón mismo de lo *filmico* y atestigua una dimensión irreductible a cualquier instrumentalidad y a cualquier orden preconcebido”²⁰¹; se trata pues de una poética que fuerza y, de algún modo, exacerba las posibilidades expresivas del medio; una dimensión estética de la que podrían dimanar tranquilamente otras categorías como *lo cavernoso* o *lo sinuoso* por ejemplo, sólo para ordenar en una lectura determinada ciertos detalles –y no otros– que caen en los territorios de la intuición y los impulsos antes que en los conceptos.

Pero es una poética difícil de transitar, una sutil frontera de arenas movedizas en la que *Mulholland Drive*, por cierto, despliega un espacio de comunicación estética plena con todo y la profunda exploración psicológica y onírica, el talante surrealista de las imágenes y la experimentación narrativa y plástica; es, a nuestro juicio, el filme más logrado de Lynch comunicativamente hablando; transgresor no sólo en un sentido formal sino en un sentido poético y vital, pese a la sordidez devastadora del Hollywood que sirve a la vez como escenario y personaje de una patética condición humana: completamente confundida, Diane mandará matar a Camilla por celos, envidia y desesperación; luego se suicidará atormentada por la culpa y, sobre todo, por la taladrante voz de sus ilusiones y expectativas no cumplidas (el sueño

¹⁹⁹ *Ibidem.* p. 64.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ CASETTI, F. *Op. cit.* p. 238.

hollywoodense como una trampa y un abismo disfrazado, simbolizado por la espectral pareja de viejecillos de sonrisa siniestra). El filme, sin embargo, acepta una lectura oxigenante: ambos personajes, al final, aprenden algo acerca del amor, más allá del ego, la vanidad, la ambición o la violencia física y emocional; esto es, la aceptación del infierno y la obscuridad propios como único camino de autoconocimiento y liberación.

Por el mismo territorio arenoso, pero con menos fortuna, se mueve *Inland Empire* (Francia, Polonia, E.U., 2006), un filme acerca del cual el propio Lynch acepta que no fue pensado originalmente para ser una película, antes bien una experimentación personal acerca de las posibilidades de la cámara de video digital. De modo que la impresión de que se está filmando sin guión no está del todo infundada: no hay líneas narrativas definidas, las historias convergen o divergen por hilos muy frágiles o poco marcados; el significado y el simbolismo se nos escurren a cada rato de las manos. Pero, en fin, renunciemos a la interrogación, a la búsqueda de significados, y aceptemos que tal vez la película no nos pide pensar, sino únicamente sentir; aún si sólo nos entregamos a las imágenes, no encontramos eso que tienen casi todos los filmes de Lynch: ciertamente una inquietante provocación sensual a través de los juegos de luz y color, la envoltura musical, la intensidad, el brillo y los contrastes. En fin, no encontramos esta vez el placer de la experiencia primaria. En sus ciento ochenta minutos (¡tres horas!) de imágenes poco hilvanadas, visualmente opacas cuando no oscuras, viendo en pantalla la mayor parte del tiempo el rostro descompuesto, atormentado, de Laura Dern (que alternadamente, y en un excesivo cambio de frecuencia, unas veces aparece como Nikki Grace y otras como Susan Blue), *Inland Empire* nos resulta un filme fisiológicamente refutado. Ciertamente queda como peculiar registro de la libertad plena del realizador, quien hizo una película *para él* y su visión sin mayores contemplaciones; pero, precisamente por eso, nos resulta un claro ejemplo del filme que *se pierde en el pensamiento*.

Para redondear nuestro planteamiento diríamos, entonces, que la plenitud del cine no reside en su «disolución» en la realidad o en el pensamiento, sino precisamente en la transfiguración creativa que puede operar en ambas esferas; esto es, en el marco de la relación estética que nos ayude a construir de frente a la realidad y el pensamiento. Desde esta perspectiva, la subversión meramente formal, como fin en sí misma, no alcanza; tampoco la sola «denuncia de la realidad», el emplazamiento meticuloso, mecanicista o supuestamente objetivo. Afortunadamente, en diversas épocas y geografías, hay en la cinematografía infinidad de trabajos que logran ese sutil y

enriquecedor equilibrio entre forma y energía transformadora, imaginación y reflexión, búsqueda experimental y fuerza comunicativa.

¿Más ejemplos? *Muñecas* (Japón, 2002); un filme en el que Takeshi Kitano despliega poesía visual de impecable plasticidad técnica y simbólica, en la forma de un cuento operístico del amor perdido que toma el teatro de muñecas de Bunraku como eje temático para abrir cada sección. Junto con el esmero en la forma, la cinta resulta una poderosa reflexión –entrañable y efectiva principalmente por la belleza de sus imágenes– acerca de la frágil condición del amor en un entorno que venera las soluciones fáciles y despista al sujeto con el espejismo de la comodidad. Otra variante la tenemos en *Los cuentos de las mil y una noches* (Italia, 1974) de Pier Paolo Pasolini, exuberante adaptación de los fabulosos cuentos eróticos filmada en cuatro países (Irán, Nepal, Yemen y Eritrea) como parte de la famosa “Trilogía de la vida” (junto con *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*). Rodada en aldeas del desierto y pequeñas ciudades, con actores no profesionales y sin el más mínimo *glamour* en las actuaciones (que a veces se reducen a *reír* el diálogo), la cinta es compensada en su conjunto por el imaginario de Pasolini y, de pronto, aquella ingenuidad y aspereza se transforman en un sortilegio para la celebración de la vida, los cuerpos y la sexualidad como alegre liberación. Asistimos, aquí, a una especie de *documental ficcionalizado* de enorme carga poética, una especie de tributo a la sensualidad, tradición y sabiduría mitológica de aquellas culturas.



Aún con la gran distancia geográfica, temporal y estilística (por el tipo de elecciones formales que se ponen en juego), lo que conecta el filme de Pasolini con el de Kitano es la utilización vigorosa de la metáfora y el delirio fantástico, que se vuelven transgresivos al recomponer la realidad cotidiana en un orden distinto al de la lógica tecnocrática, reivindicando la mitología como

frescura de la existencia. Desde esta perspectiva, *Los cuentos de las mil y una noches* es más auténticamente transgresora que, por ejemplo, el último filme de Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma* (Italia, 1975); esta controversial cinta presenta escenas de sexo y violencia explícitos como una crítica a la anarquía del poder y a su habilidad para transformar los cuerpos en *cosas*; sin embargo, paradójicamente, convierte el dolor y el sexo en espectáculo, precisamente aquello que denuncia sin concesiones. Es otro ejemplo de esa línea sutil en que la transgresión se disipa por *exceso*, en términos específicamente estéticos (respecto de las elecciones artísticas del realizador enfrentadas a las sensibilidades expectantes). Al recurrir a la mirada subjetiva en la exhibición/ocultamiento del detalle, las imágenes cortejan inevitablemente el morbo del espectador y de algún modo –al *sitarlo* en el punto de vista del sádico en la secuencia final de tortura y asesinato– lo transforma en cómplice, dejándole literalmente con *un mal sabor de boca*. Esto convierte a *Saló* en rareza cinematográfica que se consume en sí misma, evocando fatídicamente el mito *snuff*²⁰².



Todo ello para resaltar que la transgresión como principio estético no se reduce al escándalo gratuito, la espectacularidad o la reproducción ingenua y mecánica, pero tampoco al calco despiadado que, como acabamos de apreciar, puede terminar en un traslado desnudo y estéril de una realidad a la que al final no se trasciende: el camino más corto hacia las cosas no siempre es el camino directo.

²⁰² Las *snuff movies*, también conocidas como *the real thing*, son películas supuestamente verídicas y de circulación clandestina en las cuales se tortura, viola y asesina con el propósito de registrar los hechos. Son un mito porque no está comprobada su existencia; no obstante, en el cine se han hecho varias referencias al respecto.

En ese sentido, la convergencia entre transgresión y aprehensión del mundo demanda la revisión de ciertos dominios cinematográficos que desde otras perspectivas parecerían estar muy claros, fijos y perfectamente delimitados (nos referimos, por ejemplo, a realismo y fantasía, documental y ficción, cine de denuncia, cine comprometido, etc.). Sin duda, esto nos abre un vasto horizonte de reflexión que no vamos a agotar en este trabajo; sin embargo, parece que el camino se ha allanado suficientemente para presentar el análisis de tres películas del cine mexicano bajo la perspectiva estética que hemos construido hasta aquí. Si bien antes veremos algunas consideraciones acerca de la metodología y las pautas que, sobre la marcha, guiaron nuestro análisis.

CAPÍTULO IV

INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS FÍLMICO

(UN BREVE PREÁMBULO)

El verdadero análisis refleja siempre una relación entre el espectador y el film, y en absoluto una reducción, del tipo que sea.

RAYMOND BELLOUR

Gracias al enfoque perspectivista del que nos provee Nietzsche cuando advierte que «no hay hechos, sólo interpretaciones», podemos obviar cualquier método de análisis pormenorizado que reduzca nuestra experiencia primaria respecto de las películas seleccionadas para este trabajo. Partimos de que no hay acontecimiento, fenómeno, palabra, imagen ni pensamiento cuyo sentido no sea múltiple, pues incluso la propia producción del sentido es un acontecimiento factible de reinterpretarse en diversas direcciones.

Por otro lado, a diferencia de la espontaneidad lúdica que comporta el ver una película por primera vez, el trabajo hermenéutico sí implica fijar de algún modo las alas de la mariposa para apreciar su movimiento o –para decirlo en términos bersonianos– extraer lo inmóvil del movimiento. Debemos considerar sin embargo que, como en toda actividad de indagación o búsqueda, aquí también se pone en práctica una iniciativa creadora (de metaforización o transposición intuitiva) que se manifiesta en la forma y en el modo de la

interpretación. De tal manera que el interés no está tanto en la *realidad* oculta que supuestamente se intentaría descifrar y traer a la luz, sino en el desarrollo hermenéutico mismo, es decir, en la cualidad de un proceso que es *infinito* en su desarrollo²⁰³.

Debemos reconocer, por lo tanto, que el análisis del filme no es realmente una disciplina, sino la aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas en torno al cine²⁰⁴. Esto supone que no existe ningún método universal y que una película –en tanto objeto estético singular– es susceptible de inspirar textos cuyas significaciones se fundamenten en la percepción tanto de las estructuras formales, simbólicas y narrativas, como de rasgos de modulación de todo tipo: sensoriales, kinésicos, afectivos, rítmicos, tonales, etc. Desde esta perspectiva, no existen más que estudios singulares cuyos objetos, modelos y alcances se construyen específicamente para los filmes de que se ocupan; si bien tales modelos son esbozos potencialmente útiles, factibles de ajustarse empíricamente en función de cualquier otro objeto con el cual se les relacione.

Sobra advertir que los *textos audiovisuales* no son datos objetivos, según se advierte en la noción bartheana del texto como un espacio multidimensional cuya estructura (siempre fluctuante) es algo que ve y organiza el sujeto desde su particular mirada. Lo que en realidad se comparte es una cierta sensibilidad, una manera de ver y aprehender el mundo; en última instancia, en la actividad interpretativa lo único que descubrimos es la propia manera de delimitar o percibir *las cosas*: eso que nos llama la atención, aquello que descartamos, la manera de conectar las formas (luz, color, líneas, sonidos, etc.) con nuestro universo pulsional. Antes que nada, entonces, el análisis de un filme participa de una experiencia estética. Sin embargo, no es una cuestión meramente subjetiva. De acuerdo con el enfoque que hemos adoptado en este trabajo, los términos interpretación y perspectiva “no caracterizan el punto de vista privado de un individuo, sino... el *horizonte interpretativo* de una *forma de vida*, que se define como un centro de

²⁰³ Cfr. DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* p. 451.

²⁰⁴ Cfr. AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1993 (Paidós Comunicación; 42). p. 18.

valoración que abarca desde el nivel de los afectos hasta las organizaciones culturales, sociales y políticas”²⁰⁵.

Por eso, pese a la singularidad del análisis y al motor imaginativo e inventivo de la interpretación, se requiere de un marco de verificación; si bien no se trata de una verificación o validación en sentido estricto (esto es, como aporte de *pruebas*) sino de criterios de coherencia interna y *verosimilitud* que definen el potencial comunicativo e intersubjetivo del estudio y no su verdad. Así, al no haber un método único, tampoco hay una interpretación única, ni enfoques correctos o incorrectos; sin embargo, aunque cada filme puede dar lugar a un gran número de perspectivas, en sí mismo funciona como límite de la sobreinterpretación o el delirio del analista; esto es, el filme es el único garante de la pertinencia del estudio no tanto porque produzca un *sentido en sí*, sino simplemente porque de algún modo obstruye ciertas vías de aproximación. De ahí que la interrogación y el esfuerzo de *comprensión* siempre deban ir por delante de la exégesis, como lo advierte Anne-Marie Christin: comprender es un proceso que hay que producir *en* el texto relativo a la génesis interrogativa del sentido; es pensar en la obra y con la obra²⁰⁶. Es, en fin, participar en la *constitución dialógica* de la película, aspecto que revisamos ampliamente en el segundo capítulo.

Entonces, como criterios para una cierta validación tenemos la coherencia del modelo o esquema con el cual se intenta construir el sentido del filme. Traemos a cuenta aquí la idea de una *modelización* para advertir que habrá de considerarse no tanto la relación que una imagen guarda con su referente, sino la manera distinta en que dicha imagen *configura* la realidad. En este sentido, el filme no imita ni representa, modeliza, y al hacerlo motiva ciertas pautas para una metaforización de segundo orden. Por tanto, a nuestro entender, la coherencia del análisis radica en la forma y contorno (límites) del modelo interpretativo que dependen, a su vez, de la construcción de un problema con sustento teórico y no de la constatación *a priori* de una teoría en sí misma. De modo que la tradición teórica, según lo asumimos aquí, sólo constituye un telón de fondo para la construcción y comprensión del problema

²⁰⁵ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. *Op. cit.* pp. 463-464.

²⁰⁶ *Cfr.* LIANDRAT-GUIGUES, S. y J. L. Leutrat. *Op. cit.* p. 85.

de estudio, en una aventura donde el propio problema siempre va por delante de la teoría, hablando en términos experienciales.

En el caso particular de este trabajo, lo anterior puede percibirse como un continuo y mutuo abrevadero entre praxis y reflexión: desde el primer encuentro espontáneo con la película (espontáneo más no *inocente* por la carga cultural implícita) hacia la teoría entendida no como repertorio sino como explicación plausible de una emoción fugaz por naturaleza; luego, con el anclaje de ciertas herramientas teóricas, el movimiento inverso que consiste en sumergirse de nuevo en el filme para intentar atrapar aquella relación fugaz que, aun cuando no se capture del todo, eche luz sobre la primera construcción teórica. El grado en que este movimiento de ida y vuelta se refleje en el trabajo final forma parte también del marco de verificación. En este sentido, no debemos olvidar la dimensión cognoscitiva propia del afán hermenéutico, la cual puede transformar no sólo la primera impresión que se obtuvo de un filme en particular, sino incluso la manera de *ver* el cine y la vida misma; se trata de un conocimiento del todo extensivo que retorna al punto de partida teórico para enriquecer la mirada.

Otro criterio de validación es externo al filme y tiene que ver con la justificación del porqué se eligió un determinado enfoque o método de análisis y no otro. Al respecto, creemos haber argumentado lo suficiente a favor de una incursión estética que preste más atención a la singularidad de estilo propia de cada filme, que a las esquivas *intenciones* del cineasta o al cine de dicho realizador como si se tratara de *un todo homogéneo*: nos referimos, por ejemplo, a la utilización de un tipo de encuadre en específico, al manejo de la cámara, la luz o el sonido de cierta manera y al sentido que adquieren en el conjunto de un determinado filme. Esto es, al análisis específico de las formas fílmicas.

De ahí que acudamos a la poética cinematográfica como punto de partida y al enfoque particular de la *puesta en escena* entendida simultáneamente –según Bordwell– como un proceso y un producto; es decir, como todos los factores que, relativamente, el director puede controlar durante la filmación (las actuaciones, la iluminación, el arreglo de actores y objetos, el inicio y final de cada acción, los desplazamientos de la cámara, el ángulo, la longitud de la toma, etc.); y también como el resultado en la pantalla: la manera como las actuaciones se ajustan en el encuadre, los gestos de los personajes, la forma

en que la acción se despliega sobre el tiempo²⁰⁷. Incluyendo aquí la contingencia de la contrariedad y los elementos de orden obtuso que revisamos en los capítulos anteriores pues, como señala Thierry Jousse, “Paralelo a la construcción dramática del plano, que puede ser puesta por escrito, hay toda una técnica, o mejor dicho un arte, de impregnación, de dirección de cuerpos, de coreografía, de la ocupación del espacio, de movimiento natural, que se mantiene irreductible al guión”²⁰⁸. Se trata de un arte tan sutil que con frecuencia pasa desapercibido y sólo se puede reconstruir analizando las películas; sin embargo, aún cuando no lo notamos, nos afecta como espectadores: el suspenso mientras esperamos la reacción de un personaje ante las palabras o acciones de otro, la sorpresa cuando avistamos en el encuadre una nueva pieza de información, la sutileza con que ciertos aspectos secundarios de la imagen refuerzan la acción principal o hacen réplica irónica de ella, ciertas líneas o rasgos llamativos, en fin, todo lo que trabaja simultáneamente y a cada instante desde nuestra dimensión sensible para dar forma al campo dramático que captura nuestra atención.

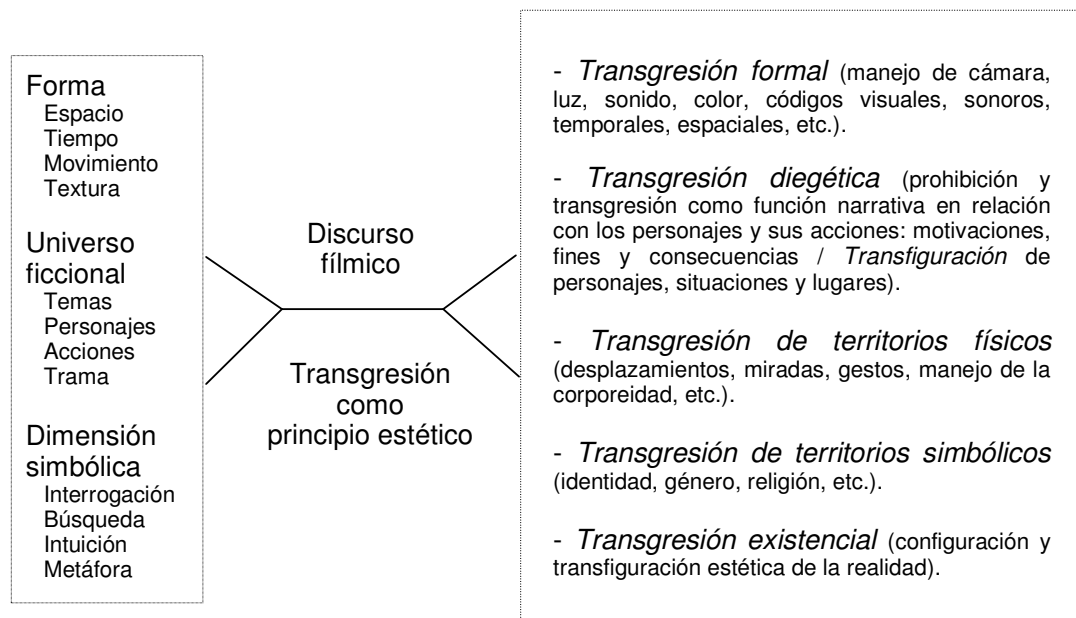
Así, de acuerdo con el objeto de estudio y los planteamientos teóricos de este trabajo, en el discurso de las películas seleccionadas se analizaron algunos límites y territorios espaciales y simbólicos cuya transgresión –en un contexto específico del universo ficcional– resultara clave para una lectura general de cada cinta. Con la premisa de que en estos filmes se ponen en juego relaciones significantes (textuales, verbales, visuales y simbólicas) ligadas con la transgresión de fronteras y con los desafíos implícitos en lo que a comunicación estética se refiere, se puso especial énfasis en la transgresión desde la mirada de los personajes, discursivamente construida en los diálogos, las acciones/elecciones, la apropiación de los espacios y el desplazamiento de la corporeidad.

Cabe aclarar que en el recorrido para identificar, describir, comprender e interpretar los elementos de nuestro interés no recurrimos a la descomposición de la linealidad o segmentación, que consiste en subdividir el texto de lo general a lo particular siguiendo la continuidad del filme (episodios, escenas, encuadres, planos, fotogramas), método muy relacionado con la idea de una

²⁰⁷ Cfr. BORDWELL, D. *Op. cit.* pp. 11-12.

²⁰⁸ Citado en *Ibidem.* p. 13.

gramática cinematográfica. Antes bien, preferimos la descomposición del espesor o estratificación para identificar lo que Casetti y Federico Di Chio llaman *puesta en serie*²⁰⁹, la cual incluye tanto series de elementos homogéneos como relaciones binarias entre elementos opuestos que se extienden transversalmente en el orden semiótico y simbólico del filme, sin guardar estricta relación con su continuidad, sino con su sentido global, es decir, con el discurso. Podemos esquematizar la puesta en serie propia de nuestro análisis de la siguiente manera:



²⁰⁹ Cfr. CASSETTI, F. y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991 (Instrumentos Paidós; 6). p. 43.

Con base en dicha pauta, de cada película resultó una *imagen sintética* que reagrupa nuevamente las series de elementos en un modelo de interpretación figurativo o abstracto; ya porque se trató de elementos homogéneos que al conjugarse hacen alusión a una figura (el “viaje iniciático”, por mencionar algo), ya porque resultó mejor explicar el filme como un juego de relaciones binarias entre elementos contrapuestos (ética y política; misticismo y poder eclesiástico, por ejemplo, como fórmulas abstraídas del propio filme). De ahí que cada modelo sea más o menos dinámico o estático, según aprehende el filme en su devenir interno o solamente en las relaciones entre sus elementos. Por todo lo anterior se entiende que el resultado no fuese la descripción detallada con paro sobre una imagen o fragmento, sino un análisis semiótico profundo del filme como un todo, que da cuenta de la particular relación estética establecida con cada película, así como del espacio de interrogación, búsqueda y energía intuitiva que dicha relación representó.

En ese sentido, teniendo en cuenta que el texto fílmico puede ser un territorio dialéctico de discursos en competencia, se indagó este aspecto en relación con las propias contradicciones del contexto. En qué medida, digamos, los diversos discursos se insertan en la aprehensión del mundo a partir de la transgresión como principio estético. De ahí que, junto con los elementos hasta ahora expuestos, resultara fundamental atender la estructura del relato, a fin de comprender las asociaciones culturales y relacionales que se expresan mediante las formas narrativas. Vale recordar aquí la distinción que hace Shlomith Rimmon entre *relato* y *discurso*, caracterizando al primero como la materia básica del universo narrativo, regida por un orden lógico y cronológico propio, semejante al de la «vida real» e independiente de su configuración artística (por tanto, libre y transferible de un medio a otro); mientras que el discurso, ya vimos, es la construcción artística en que se amolda el relato mediante ciertos mecanismos como la manipulación del punto de vista, las deformaciones temporales, las digresiones o analogías, etc.²¹⁰. De tal manera que el relato constituye una especie de conocimiento, “un modo de enfrentarse al significado de los hechos, de percibir los efectos transformadores de una acción y de comprender el papel del tiempo en los asuntos humanos”²¹¹. En suma, partimos de una visión comprehensiva y sintética de la narración fílmica.

²¹⁰ Cfr. RIMMON, Shlomith. “Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració”, en BARTHES, R. [et. al.], *Poètica de la narració*. Barcelona, Les Naus d'Empúries, 1985 (Brúixola, 2). p. 152.

²¹¹ STAM, R., R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis. *Op. cit.* p. 92.

Por otro lado, más allá de los parámetros puramente formales, hemos intentado no encerrar el análisis sobre sí mismo, por lo que se han considerado ciertos elementos extracinematográficos que ayudan a comprender mejor cada objeto fílmico; en esa medida el estudio tomó un matiz pragmático con la indagación hemerográfica en torno a algunas condiciones del aparato cinemático dentro del cual se produjeron los filmes, así como al estilo o género expresivo con el que pueden ser relacionados. No se ahondó demasiado en la contextualización, toda vez que la investigación sobre las circunstancias de producción y exhibición no explican por sí mismas la singularidad estética de un filme; en todo caso, se trató de ser sensible al contexto estilístico de las obras analizadas, recurriendo a éste de una manera particular para destacar la subversión formal específica en cada caso.

Una vez precisadas estas consideraciones sobre la metodología, pasaremos al análisis propiamente dicho, precedido por una breve reseña sobre el cine mexicano contemporáneo, a fin de ubicar el contexto en el que se desenvuelve las propuestas fílmicas que elegimos para este trabajo.

CAPÍTULO V

ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

La reseña que se presenta a continuación no pretende ser una revisión exhaustiva del cine mexicano de los últimos tiempos, es a apenas una mirada somera a los perfiles que éste dibuja; por lo demás, en sentido estricto, delineamos el origen y desarrollo de un *cine mexicano contemporáneo* a partir de la década de los noventa, por lo que hablamos específicamente de lo realizado por cineastas de esa generación en adelante; aún así, no olvidamos mencionar algunas realizaciones anteriores siempre que han representado dignas señales de vida para un cine mexicano.

5.1. El cine mexicano contemporáneo.

Para una cinematografía que, como la nuestra, vivió el ocaso de su llamada *época de oro* ya hace más de cincuenta años (1936-1957), hablar de un *nuevo cine mexicano* ha comprometido –en las tres últimas décadas– la ilusión de remontar la crisis recurrente en que desde entonces navega el cine nacional por falta de recursos, pésimas políticas culturales y lagunas de creatividad, entre otros factores.

Ya en la década de los ochenta era común referir como «nuevo cine» a chispazos que, como *Nocout* (José Luis García Agraz, 1983), *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1984), *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés, 1985) y *Mentiras piadosas* (Arturo Ripstein, 1988) resultaron buenas propuestas en medio de muchas cintas mediocres que recurrían al albur, los valores del arrabal, la *crisis* económica, la comedia de enredos

sexuales y el narcodrama fronterizo, entre otros *clichés* de la época. Para entonces, la mala calidad del cine mexicano en su conjunto ya había hecho mella en el interés del público; esto, junto con el incumplimiento de la ley que obligaba a los exhibidores a destinar un cincuenta por ciento del tiempo de pantalla a películas nacionales, provocó que aquellas escasas muestras de cine de calidad fueran exhibidas en salas de tercera categoría; con raras excepciones como *Frida, naturaleza viva* (1983), de Paul Leduc, y *Los motivos de Luz* (1985), de Felipe Cazals, que alcanzaron una mejor exhibición gracias al renombre de sus realizadores.

No obstante, junto a ese panorama, se fincaron también algunas bases para la recuperación que se experimentaría más tarde. En 1983, por ejemplo, se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y, seis años después, se logró que éste ya no fuese competencia de la Secretaría de Gobernación (a través de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía -RTC-), sino que formara parte del recién formado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Asimismo, puede decirse que se estaban germinando nuevas generaciones de cineastas tanto en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), creado en 1963 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), como en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), que se fundó en 1975 y que también pasó a formar parte del CONACULTA.

Tales ingredientes se combinaron con cierta estabilidad económica en el país para que a principios de la década de los noventa realmente comenzaran a sentirse los aires de renovación con el estreno –pese al intento de censura por cuestiones políticas– de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), así como el *boom* cinematográfico de *Como agua para chocolate* (dirigida por Alfonso Arau y fotografiada por Emmanuel Lubezky en 1992), con la que el cine mexicano volvió a destacar fuera de sus fronteras. Asimismo, se incorporaron los nuevos talentos de María Novaro (con *Danzón*, 1991, y *El jardín del edén*, 1994), Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja*, 1991), Guillermo del Toro (*La invención de cronos*, 1992), Luis Estrada (*Bandidos*, 1990, y *Ámbar*, 1994) y Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*, 1991, *La vida conyugal*, 1993, y el cortometraje *El héroe*, 1994). La calidad de estas películas sobresalió de inmediato, muchas de ellas obtuvieron premios a nivel internacional y marcaron, de algún modo, el reencuentro del cine mexicano con su público; los espectadores parecieron reconocer su entorno en buenos argumentos y una decorosa realización técnica, de manera que la asistencia a las salas de cine para ver películas mexicanas aumentó considerablemente entre 1990 y 1992. Con ello, el cine nacional también recuperó la confianza de los productores, distribuidores y

exhibidores, quienes comenzaron a apostar por una industria frágil y relativamente poco rentable.

Sin embargo, los buenos augurios para el país y su cinematografía no duraron mucho tiempo. Tras la debacle de la economía en 1994, se redujeron drásticamente los apoyos para el cine pues, mientras que en 1991 se produjeron quince largometrajes con apoyos de IMCINE, en 1995 sólo se respaldaron cuatro (entre ellas el excelente debut de Carlos Bolado, *Bajo California: el límite del tiempo*, cuyo rodaje se extendería por cuatro años; así como *Cilantro y perejil*, de Rafael Montero, que el año de su exhibición duró dos semanas en cartelera, algo sin precedentes para una película mexicana). Lo mismo ocurrió con entidades privadas que recién habían comenzado a variar sus esquemas de producción para apoyar filmes de calidad; fue el caso de Televisine (filial del consorcio Televisa), cuya política en 1994 la llevó a financiar varias cintas estrenadas al año siguiente: *Sin remitente*, de Carlos Carrera, *Salón México*, de José Luis García Agraz, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman e Isabelle Tardán, y *Sobrenatural*, de Daniel Gruener; aunque estas películas tuvieron éxito entre el público y la crítica, Televisine suspendió el apoyo a este tipo de propuestas a favor de proyectos económicamente más rentables (sexicomedias, *thrillers* policíacos, etc.). Asimismo, de la nueva generación de directores mexicanos, sólo unos cuantos lograron mantener vivas sus carreras durante esos años de incertidumbre; algunos más emigraron a Hollywood en busca de nuevas oportunidades; fue el caso de Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y del fotógrafo Lubezky, quienes siguieron los pasos de Luis Mandoki que desde 1987 había incursionado en Estados Unidos. No obstante, la mayoría de ellos regresaría eventualmente a México, tratando de combinar sus carreras en ambas naciones.

A partir de la segunda mitad de los noventa, el cine mexicano se ha abierto paso con grandes dificultades, sobreviviendo sobre todo gracias a la diversificación de las fuentes de financiamiento, lo cual ha resultado indispensable pese a la creación de nuevas instancias de estímulos al cine, como el Fondo de Producción Cinematográfica (Foprocine) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine), creados en 1997 y 2001, respectivamente. De hecho, ante las dificultades de financiamiento, los cineastas mexicanos han tenido que aventurarse como productores, buscando apoyos más allá de las instancias estatales, involucrándose en todos los aspectos de la producción fílmica e intentando mantener la libertad creativa. De algún modo, este ha sido el resultado positivo de la crisis pues, aún cuando la calidad del cine mexicano está en continuo vaivén entre la brillantez y la

mediocridad, las propuestas estéticas se han desarrollado y diversificado, involucrando cada vez más a los espectadores.

En ese sentido, en cuanto a la temática, se podrían dibujar ya algunas líneas como el rescate de las microhistorias y los aires de provincia, representados por *Dos crímenes* (Roberto Sneider, 1995), *El cometa* de José Buil y Marisa Sistach, *Un embrujo* de Carlos Carrera y *Un dulce olor a muerte* de Gabriel Retes, las tres últimas de 1998 y todas ellas realizadas con apoyos estatales y privados. Otra pauta la encontramos en películas en tono de comedia costumbrista que retratan algunos aspectos de la vida *clasesmedia* de la ciudad de México, inaugurada por las ya mencionadas *Sólo con tu pareja* y *Cilantro y perejil* pero continuada por *El anzuelo* (Ernesto Rimoch, 1996), *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Carlos Villaseñor, 1997), *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998) y *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999), ésta última –por cierto– sería el primero de varios éxitos de la empresa Altavista Films, creada ese año con la idea de producir películas en las cuales la calidad y la taquilla se cuidaran por igual. Por otro lado, siguiendo el motivo de *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995), Gerardo Tort, Fernando Sariñana y Jaime Aparicio hicieron su propio retrato de la ciudad en *De la calle* (2001), *Ciudades oscuras* (2002) y *El mago* (2004), respectivamente. Asimismo, la frontera también ha sido problematizada, directa o tangencialmente, por filmes como *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1994), *Santitos* (Alejandro Springall, 1998), la ya mencionada *El jardín del edén* y *Sin dejar huella* (2000), estas últimas de María Novaro. Tampoco han faltado las películas consideradas de polémica, como *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) y *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002), que enfrentaron la censura y el intento de veto por razones políticas una, y otra por motivos religiosos.

Más allá de las temáticas, un rasgo que puede notarse es la intensificación de los vínculos entre el cine y otras industrias culturales (principalmente la industria discográfica y del *videoclip*, con la incorporación del rock y el pop no sólo como trasfondo musical y táctica de mercadotecnia, sino como plantilla estética). De algún modo, esta línea inició con *Sexo, pudor y lágrimas*, que inauguró una nueva manera de hacer cine como industria multifacética, con especial cuidado en la estrategia comercial, los actores, el tema, la producción y la música; de hecho, fue esta la primera película en comercializar la banda sonora como un producto aparte y en gran escala. Posteriormente, el caso más sonado ha sido el filme de Alejandro González Iñárritu, *Amores perros* (producida por Altavista en 2000), donde comenzó a notarse la influencia del *videoclip* como mediador para un “régimen audiovisual diferente –uno más metafórico que lineal– donde lo espectacular o la preciosidad de la imagen

sobrepasa cualquier gesto narrativo y cuyo principio de montaje es el ritmo”²¹². Lo anterior se atribuye a la formación de González Iñárruti como DJ y productor radiofónico antes de realizar largometrajes; tratamientos similares los vemos en *Piedras verdes* (2000) y *Seres humanos* (2001), de Ángel Flores Torres y Jorge Aguilera, respectivamente, quienes también hicieron el salto de la música (como directores de videoclip) a la pantalla grande. Con otro tipo de propuestas estéticas muy diversas entre sí, pero también retomando las experiencias juveniles y a los jóvenes como registros privilegiados de ciertos procesos socioculturales, destacan una serie de películas como *Por la libre* (Juan Carlos Llaca, 2000); *Perfume de violetas* (Marisa Sistach, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Amar te duele* (Fernando Sariñana, 2002), *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003) y *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), muchas de ellas coproducidas con recursos estatales y privados.

Por otro lado, en un rubro menos desarrollado que el cine de ficción, también hay ejemplos notables del cine documental –que en algunos casos resulta híbrido (mezcla de documental y ficción)–, como ocurre con *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997) y *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 1999); sin dejar de mencionar *Gabriel Orozco* (Juan Carlos Martín, 2002) y *La pasión de María Elena* (Mercedes Moncada, 2003).

Asimismo, al trabajo de las directoras ya mencionadas a lo largo de este apartado, habrá que añadir el de otras mujeres que durante estas dos décadas han hecho cine, muchas de ellas desarrollando complejos personajes femeninos, como es el caso de Dana Rotberg (*Ángel de fuego*, 1991, y *Otilia Rauda*, 2001) y Guita Schyfter (*Novia que te vea*, 1993, *Sucesos distantes*, 1994, y *Las caras de la luna*, 2001); además de María del Carmen de Lara (*En el país de no pasa nada*, 2000, su primer largometraje después de una larga carrera como documentalista), Eva López-Sánchez (*Dama de noche*, 1993, y *Francisca ¿... de qué lado estás?*, 2002) y las documentalistas Eva Aridjis y Lourdes Portillo, con *Niños de la calle* y *Señorita extraviada*, respectivamente, también del 2002.

Todos estos filmes conforman el rico panorama del cine mexicano contemporáneo, en el cual no han faltado líneas expresivas que son verdadero punto y aparte; tal es el caso del inaudito estilo de Carlos Reygadas con *Japón*

²¹² PODALSKY, Laura. “De la pantalla: jóvenes y el cine mexicano contemporáneo”, en *El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*, núm. 6; sección Cine journal. Guadalajara, México, Noviembre de 2004 [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/indice.html]. Consulta: 20/06/05.

(2003) y *Batalla en el cielo* (2005), así como la abierta exploración de la temática homosexual de Julián Hernández, en *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003). De suerte que se sigue construyendo una diversidad de temas, propuestas y tratamientos pese a las dificultades financieras y administrativas de rigor.

Bien, dentro de este vasto panorama se eligieron tres películas cuyo discurso entroncara con la transgresión como principio estético y que, además, fueran de producción reciente y hayan tenido suficiente exhibición y circulación. Desde luego, en la elección influyó primordialmente la propia sensibilidad y relación emotiva establecida con los filmes, lo que acotó finalmente los siguientes títulos: *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) y *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004); mismas que se analizan en las páginas siguientes.

5.2. Transgresiones de identidad y género en *Y tu mamá también*.

De Alfonso Cuarón se puede decir que pertenece a ese grupo de cineastas mexicanos que en su momento de estudiantes fueron expulsados del CUEC por enfrentar diferencias con los parámetros institucionales y que, pese a ello, han logrado destacar como realizadores tanto en México como en el extranjero. Así, como dato, diríamos que Alfonso Cuarón ingresó al CUEC a los veintidós años, cuando ya trabajaba como asistente de dirección, pero dos años después fue expulsado junto con Luis Estrada por presentar un rodaje en inglés y por otra serie de divergencias. Desde entonces, Cuarón se ha caracterizado por mantener una postura de confrontación e independencia frente a las instituciones de la industria cinematográfica mexicana, combinando esto con un gran sentido comercial para la distribución de sus películas.

Ya en la realización de *Sólo con tu pareja*, su primer largometraje, enfrentó desacuerdos con el IMCINE, que financió parte de la producción y que, al final, intentó boicotear la distribución de la cinta; sin embargo, el éxito que ésta tuvo le abrió las puertas a Cuarón para filmar en Hollywood. Allí realizó *La princesita* y *Grandes esperanzas*, además de un cortometraje de ficción para la serie televisiva *Fallen Angels*, con el que ganó un premio en el circuito de

TV de cable estadounidense, en 1993. De su incursión en Hollywood, Cuarón comenta:

No llegué allí por gusto, lo hice por necesidad. Cuando hice *Sólo con tu pareja* se me cerraron las puertas en México, y lo que me quedó claro fue que no podía llegar aquí vía Estado –la única forma que conocía–. Si bien me iba, entraría a la lista de espera... Mucha gente que habla ahora no vivió el cine de principios de los ochenta, cuando era imposible soñar con hacer una película. Sólo unos cuantos cineastas establecidos eran a los que les tocaba. El hecho de que ahora haya otras entidades a lo mejor es una diferencia²¹³.

En 2001, después de diez años de ausencia, regresó a México para filmar *Y tu mamá también*, pero en esta ocasión participando también como productor y en condiciones muy distintas; de hecho, la película no sólo se vendió previamente en varios países y tuvo un amplio margen de ganancia, sino que dio pie a la creación de la compañía Anheló, empresa que junto con el realizador español Pedro Almodóvar financió la cinta de Guillermo del Toro *El espinazo del diablo* (España-México, 2001), y cuya intención, según Cuarón, es seguir produciendo en Hollywood para apoyar al cine mexicano²¹⁴.

En ocasión de la distribución en México de *Y tu mamá también*, nuevamente Cuarón enfrentó una controversia cuando interpuso un amparo contra la clasificación “C” (no apta para menores de dieciocho años) que RTC le impuso para su exhibición en cines; era la primera vez que alguien se quejaba y, junto con el amparo, Cuarón impulsó la propuesta de que el sistema de clasificación de los materiales intelectuales saliera del control de RTC y se instalara en un organismo civil (propuesta que no cuajó pero que dejó un precedente):

²¹³ OLIVARES, Juan José. “Alfonso Cuarón: hago cine para público normal, no para intelectuales”, en *La Jornada* (Espectáculos). México, D.F., 29 de julio de 2001. p. 6a.

²¹⁴ CABALLERO, Jorge. “Y tu mamá también: una metáfora del México contemporáneo: Cuarón”, en *La jornada* (Espectáculos). México, D.F., 30 de mayo de 2001. p. 8a.

Nunca me lo cuestioné, y tampoco sabía cómo era el funcionamiento de los *talibanes* de RTC; no fue hasta que tuvimos problemas con la clasificación que ahondamos en este tema, porque descubres las incongruencias y el autoritarismo de cómo está manejada. El problema que tenemos ya no es saber si somos B o C, sino una cuestión de legalidad. Estamos amparados contra RTC y una queja con la contraloría, tenemos lo que en términos legales se llama motivación, que es una explicación del criterio del porqué se llegó a que la clasificación de la cinta fuera C. Ellos no han contestado nada...²¹⁵.

Ahora bien, sobre los motivos que lo llevaron a filmar *Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, comenta de una manera un tanto irónica:

Cuando terminábamos de hacer *Grandes esperanzas*, Lubezki y yo ya no teníamos interés de hacer una película con *dollicitos*, disolvencias y *close ups*, y entonces pensamos en realizar un largo más documental, más realista. Era la semilla de lo que terminó siendo *Y tu mamá también*... Además yo tenía deseos de tomar riesgos y de alejarme de contar la historia por caminos seguros. Buscaba más adrenalina, quería hacer una película en la que no tuviera la certeza de que sí funcionaría... quise hacer una cinta para adolescentes que fuera “una película realista-naturalista”, que no tomara partido y sólo mostrara a la distancia cosas que ocurren. Yo he visto, junto con mi hijo, muchas películas de adolescentes que me parecen hipócritas y mentirosas²¹⁶

[De hecho] El que fue, sin quererlo, como asesor fue Jonás, mi hijo... él va a cumplir 18 años el mes que viene, está exactamente en la edad de los personajes... pues yo veo cómo

²¹⁵ OLIVARES, J. J. *Op. cit.*

²¹⁶ FERNÁNDEZ, José Antonio. “Filmé *Y tu mamá también* porque quería tomar más riesgos, buscaba más adrenalina”, en *Revista Virtual Telemundo*, núm. 60. México, D.F., 12 de septiembre de 2001 [<http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/>]. Consulta: 11/03/04.

se lleva con sus amigos, que no es muy distinto a cómo me llevaba yo con mis amigos, es algo como muy universal eso de la adolescencia...²¹⁷.

5.2.1. De las transgresiones de identidad.

Digamos, entonces, que el tema central de *Y tu mamá también*, según lo define el propio Cuarón, es el de la adolescencia como un período de indefinición, de búsqueda constante de la identidad; sobre todo la faceta masculina de esa adolescencia. Para ello se recrean dos personajes principales, Julio y Tenoch (interpretados por Gael García y Diego Luna, respectivamente); dos jóvenes mexicanos de diecisiete años que, pese a sus diferencias de clase, comparten muchas cosas: *cogen* con sus novias cada vez que pueden, fuman marihuana, salen a divertirse, se masturban a dúo, disfrutan de su posición social privilegiada (sobre todo Tenoch) e intentan salir del aburrimiento y hacer algo con sus vidas. Todas estas situaciones se muestran en la película de una manera desprejuiciada, desenfadada, y sirven para describir a los personajes centrales.



No obstante, las diferencias de clase entre ellos son grandes y representan, cada uno, universos sociales distintos. Tenoch proviene de una familia

²¹⁷ Del material adjunto al DVD de la película [Edición Charolastra]. México, Producciones Anheló, 2001.

millonaria, con múltiples contactos en las más altas esferas del poder político mexicano; esto último se encuentra reforzado por su apellido, Iturbide. Julio, en cambio, pertenece, a una familia de clase media. Vive con su madre y su hermana en un modesto departamento que contrasta fuertemente con la lujosa mansión de su amigo. Además, lleva un apellido, Zapata, cargado de connotaciones subversivas, y su hermana simpatiza con el movimiento zapatista de los Altos de Chiapas.

Todas esas diferencias, sin embargo, se van a neutralizar o disimular en la logia inventada de los *charolastros*, como se hacen llamar; donde comparten un manifiesto que, de alguna forma, es un ejercicio de identificación y distinción, de un *nosotros*, en oposición a un entorno que parecería desdibujarlos y que les presiona para encontrarse a sí mismos, pero frente al cual no es posible separarse o distinguirse del todo.

En ese sentido, dicho ejercicio de identificación es al mismo tiempo una deconstrucción y una re-producción de pautas y valores morales de las generaciones que les anteceden, sobre todo en lo relacionado con la sexualidad²¹⁸. Así, el *manifiesto charolastra* simboliza la forma en que Julio, Tenoch y sus amigos (Saba y Daniel) construyen o intentan construir su masculinidad, contraponiéndose en algunos aspectos a la herencia de su entorno (como en lo relativo a la valoración de la virginidad y la castidad); y reproduciendo, al mismo tiempo, una serie de rasgos y prejuicios impuestos por dicho entorno (de ahí la homofobia y el papel asignado a la mujer como eje alrededor del cual se construye dicha masculinidad, aunque siempre se le considere un motivo de pertenencia, por el que constantemente habrá que competir y frente al cual se tiene un profundo desconocimiento).

El conflicto, pues, se desencadena cuando los dos *charolastros* conocen a Luisa Cortés (Maribel Verdú), una mujer española diez años mayor que ellos,

²¹⁸ *Manifiesto charolastra*: 1) No hay honor más grande que ser un charolastra. 2) Cada quien hace de su culo un papalote. 3) Pop mata poesía. 4) Un toque al día la llave de la alegría. 5) No te tirarás a la vieja de otro charolastra. 6) Puto el que le vaya al América. 7) Que muera la moral, que viva la chaqueta 8) Prohibido casarse con una virgen. 9) Puto el que le vaya al América. 10) La neta es chida, pero inalcanzable. 11) Pierde la calidad de charolastra el culero que rompa cualquiera de los puntos anteriores.

quien al principio no los registra, pero luego de un hecho doloroso decide aceptar el viaje que los amigos le habían propuesto. Ella representa el choque entre el *mito charolastra* y la realidad de la mujer como ser que también está en constante construcción y búsqueda de sí misma. Así, los tres parten hacia Boca del cielo, una playa inventada que se convertirá en un sitio mítico e inalcanzable por cuanto representa la aventura idílica que no se cumplirá, y frente al cual la Ciudad de México es punto de partida y de contraste frente a un paraíso ficticio.



El viaje real por las carreteras de México, entonces, servirá de pretexto, una especie de metáfora del viaje interior de los tres personajes, hacia una búsqueda y una transformación. Por afianzarse en la idea del viaje, *Y tu mamá también* puede ser clasificada en el género del *road-movie*; en ese sentido nos recuerda un poco a *Thelma & Louise* (E.U., 1991), de Ridley Scott, un viaje en cuyo *final inesperado* encuentran la muerte el memorable par de amigas interpretado por Susan Sarandon y Geena Davis. Otro ejemplo de *road-movie* es la clásica *Viaje a Italia* (Italia, 1953) de Roberto Rossellini, donde una pareja inglesa en crisis (protagonizada por Ingrid Bergman y George Sanders) inicia un viaje que los llevará al re-encuentro a partir de un suceso prodigioso de último momento. Más cercano resulta el ya mencionado *road-movie* de la mexicana María Novaro, *Sin dejar huella* que –además del territorio– comparte con la cinta de Cuarón el humor que recorre ambas historias. La diferencia, otra vez, está en el final: las mujeres de *Sin dejar huella*, una mexicana (Thiaré Scanda) y una española (Aitana Sánchez-Gijón) inician su huída forzosamente juntas, pero el viaje les depara un encuentro y una amistad imprevisibles.

En contraste, en el filme de Cuarón la amistad no sobrevive; los tres personajes emprenden el viaje con la crisis en puerta: en el caso de Luisa por

el secreto que guarda ante su muerte inminente (de la que no nos enteraremos sino hasta el final de la película), y en el caso de los charolastras, por la prueba de fuego a la que se someterá su amistad aparentemente indestructible. De algún modo, directa o indirectamente, los tres se enfrentarán a la muerte; de ahí el *leit-motiv* de las cruces en el camino que constantemente se trae a cuadro. Pese al tema, el humor atraviesa todo el filme de Cuarón, como ya dijimos, sin que esto signifique necesariamente que se trate de una comedia, pues hay un tono de reflexión constante sobre lo que está sucediendo; situaciones difíciles, provocadoras o tristes que hacen referencia a preocupaciones más complejas como la lealtad, la liberación y la crítica misma del entorno social y político. Digamos que también se trata de un viaje por México, con todas sus contradicciones: el México de los burgueses, frente al México de los desplazados (el albañil atropellado, los migrantes que mueren en el desierto de Sonora, en fin, el México de los retenes). Y en medio de todo esto, personas comunes que intentan vivir y elegir, hasta donde les es posible, su modo de vivir.

En ese sentido, Cuarón consigue su propósito de hacer una película más realista. Visualmente lo logra con la cámara en mano y la luz natural casi la mayor parte del tiempo, *sets* improvisados, decorados plausibles; escenas de sexo abiertas y francas, sin *close-ups* ni glamour, un tanto torpes y realistas. En cierta forma, si se vale la comparación y guardando las debidas proporciones, todo este conjunto plástico la acerca un poco a la corriente del Dogma que revisamos en el tercer capítulo de este trabajo. En cualquier caso, digamos que la cinta de Cuarón tiene un fuerte carácter documental. Éste se refuerza con un manejo escaso del punto de vista subjetivo (la cámara casi siempre parece asumir la mirada del espectador), así como con la incorporación de una voz en *off* que torna mudas las imágenes de tanto en tanto, relatando hechos del pasado de los personajes o cosas que ocurrirán más adelante y que no veremos; o bien, con comentarios críticos a la realidad social mexicana que, aunque algo superficiales, son constantes a lo largo de la película. Por último, el carácter documental está aderezado, incluso, con la escena de una manifestación real del Consejo General de Huelga, durante la huelga estudiantil de la UNAM en 1999-2000, que coincidió con la filmación de la película.

5.2.2. De las transgresiones de género.

De entrada, la película es una exploración del universo masculino, un acercamiento a la relación entre dos jóvenes: hasta dónde puede llegar esa relación y de qué manera está condicionada por el medio que les rodea. Si bien se trata de personajes cuya identidad está en proceso de definición, la transgresión de género se da porque en su horizonte de identificación se ha trazado un *principio orientador* en relación con la homosexualidad, ante la cual su entorno les condiciona a la fobia y a la burla (recordemos que en su manifiesto charolastra la alusión a este tema ocupa nada menos que dos puntos). Desde luego el cuadro lo completa la fanfarronería propia de una masculinidad no cuajada aún con la que adornan sus vidas sexuales, como si cada conquista sexual (cada «vieja» como imagen cosificante de la mujer) aumentara su marcador en la carrera por demostrar quién es más hombre.



Sin embargo, a lo largo de la cinta hay indicios de la tensión sexual que existe entre los amigos y de la homosexualidad latente en su relación de cómplices, no sólo de las masturbaciones a dúo sino de sus mutuas infidelidades. Será la competencia por «tirarse» a Luisa la que revelará este juego de manera violenta, pero al final se impone la sensatez en una borrachera de reconciliación y en el *menage à trois* climático, donde se deja ver lo que ya Luisa había adelantado en una discusión previa: «lo único que os gustaría sería follarse el uno con el otro».

Es este desenlace el que condensa toda la tensión sexual y narrativa; es donde se focaliza también la controversia pues se trata de un final ambiguo, cuya interpretación desafía, me parece, los propios esquemas de género. De un sondeo en el entorno inmediato (entre los comentarios de adolescentes y

hombres jóvenes cercanos a quien escribe) surgen aparentemente dos lecturas opuestas: una mirada heterosexual, por ejemplo, considera gratuito el beso entre los chicos y un desperdicio el hecho de que, teniendo ahí a esa mujer («el sueño de cualquier chavo») terminen cogiendo entre ellos. En el otro extremo, para una lectura homosexual, se trata en el fondo de un final homofóbico, decepcionante, porque Julio y Tenoch no terminan de novios y no asumen su homosexualidad.

En la lógica de estos dos extremos, digamos, parecería pues un final muy raro que no tiene sentido ni de un lado ni de otro. Estas interpretaciones contrapuestas, por cierto, nos hablan de lo que en estética de la recepción se ha llamado *horizonte de expectativas*, a partir del cual todo espectador se acerca y se apropia de un filme. Pero también nos hablan de lo que Néstor García Canclini señala en relación con el consumo cultural como escenario de disputas, en el que las clases y los grupos compiten por la apropiación (interpretación) de los productos culturales; las controversias y opiniones encontradas que una película despierta son una expresión de esta lucha. De ahí que las diferentes apropiaciones e interpretaciones de un filme expresen también una forma de “diferenciación social y de distinción simbólica entre los grupos”²¹⁹.

No obstante, pese a la controversia que despierta la película, nos parece que no se trata de si los personajes son homosexuales o no; pues no es precisamente una historia de dos *gays* que salen del clóset. Es algo más ambiguo; a ellos les da pavor la homosexualidad porque no la aceptan como un rasgo de su propia naturaleza, sino que adoptan la máscara de sus prejuicios, condicionados por el entorno. Este miedo también está reforzado por el personaje de Daniel, el amigo mutuo que al final termina aceptando su homosexualidad pero quien nunca aparece en escena, sólo se le menciona, por lo que representa de alguna manera el fantasma de la homosexualidad. Cuando ese fantasma cobra forma en el encuentro sexual entre Julio y Tenoch, se refuerzan las máscaras como mecanismos de defensa, perfilándose –quizá– hacia una adultez en la que se esconderán partes de la propia identidad. Por lo menos es lo que parece sugerir el cambio de *look* que

²¹⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Los estudios sobre comunicación y consumo: el trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores”, en *Diálogos de la comunicación*, núm. 32, Marzo de 1992. p 11.

experimentan ambos personajes al final de la cinta: una apariencia menos desenfadada, más anquilosada; el cabello peinado, cierto aire de formalidad, de ocultamiento.

Esta transición se puede transpolar del terreno de la sexualidad a otros ámbitos, donde también se cierra la posibilidad de indagar más a fondo. Es lo que ocurre con Tenoch, quien al final renuncia a la idea de ser escritor para estudiar economía, como el camino impuesto por su padre y la renuncia a seguir buscándose a sí mismo. El miedo en el terreno sexual es sólo uno de sus miedos ante la vida.

Por lo que respecta a Julio, que por cierto es el más complejo de los personajes, nos parece encontrar un apunte sobre otro proceso de transgresión que no únicamente se refiere a la identidad sexual y en el que se condensa gran parte del significado de la película. Julio está insatisfecho, resentido con su situación social y familiar, y su amistad con Tenoch profundiza ese malestar también de una manera ambigua en que se mezclan la estima, la solidaridad, la camaradería, pero también los celos y la envidia; porque Julio tiene mucho que envidiar a Tenoch (desde el hecho de que éste tenga un padre que, para colmo, es rico y poderoso). De manera que el curso psicológico y emocional de Julio podría entenderse como un intento inconsciente de fundirse de algún modo con el amigo; no puede estar en su lugar, pero puede disfrutar algo de lo que el otro tiene, y no exclusivamente ciertas comodidades.

Al respecto, la secuencia final, llena de sorprendentes confesiones y desenlaces, sintetiza –desde el horizonte de Julio–, la clave del juego que plantea el título de la película: *te jodo a ti y a tu mamá también*. Aquí no sólo está la carga homosexual, o no principalmente, sino también una fuerte carga de conflicto de clase. Conflicto que está latente a lo largo de la película; de hecho, hace que la amistad entre los jóvenes parezca todo el tiempo sostenida por pinzas y sale a flote cuando –en plena discusión en la carretera– Tenoch le endilga a Julio el calificativo de «naco», palabra que condensa en sí misma todo el juego de contradicciones de clase que circundan su amistad.

El encuentro sexual entre ambos va a detonar y a definir dicho conflicto. Si la película es la exploración de una relación entre dos jóvenes y de hasta dónde puede llegar esa relación, el encuentro sexual parece ser el límite del itinerario de Julio de fusionarse con el amigo; en este sentido, representa el punto sin retorno para marcar su distancia con Tenoch. Mientras que para éste el choque apunta a la relación homosexual en sí; parecería que las distancias sociales (o no poder salvar esas distancias) son las que incomodan a Julio más que el propio contacto homosexual: lo sugiere el hecho de que, al despertar, Julio tiene estómago para comer algo mientras Tenoch vomita; además de que en el último encuentro en el café, Julio habla con naturalidad del *destape* de Daniel, mientras Tenoch cruza los brazos en señal de que no está dispuesto a ahondar en el tema.

Así, el choque para Julio puede interpretarse en la siguiente lógica: *puedo acercarme a lo que tú tienes, puedo disfrutar de tus casas, tus coches, tus clubes; puedo tirarme a tu novia y a tu mamá también; puedo poseerte a ti, incluso... y aún así sigo siendo yo en mis carencias, en mi medianía y en mi condición.* Por supuesto, todo este embrollo nos plantea una visión nada romántica de la amistad y de ese proceso siempre complejo de búsqueda de identidad. Este rasgo de la cinta nos recuerda también la relación de Jessica y Myriam, las amigas adolescentes de *Perfume de violetas*, de Marisa Sistach, y a la transición de aquella por fusionarse con su amiga en aras de la protección y el amor de la madre; claro, aquí la transgresión por parte de Jessica de los límites que resguardan el territorio de Myriam y su madre termina en tragedia; pero en ambas cintas se trata de esa situación de fragilidad y crisis en que un joven trata de huir de sí mismo para ser *otro*.



De algún modo, el final de *Y tu mamá también* es igualmente triste. Aquí el desencuentro provoca ese sabor agri dulce que deja la adolescencia: casi siempre un trance doloroso en el que se rompen muchos esquemas y se construyen otros. Al final, junto con la muerte de Luisa, duele también la ruptura de la amistad y ese cierto desencanto ante la entrada en la vida adulta. Ellos no se volverán a ver –nos indica el narrador. Julio se enconcha en su complejo de clase y Tenoch en la sombra de su padre.

Por su parte, el personaje de Luisa sigue un curso paralelo a la transformación que experimentan los jóvenes pero hacia afuera: ella logra liberarse del miedo a la soledad y a su propia muerte; asimismo, enfrenta al fantasma de la Luisa más auténtica, aquella que parecería haberse extraviado con la muerte de quien fuera el primer y verdadero amor de su vida –según cuenta durante el viaje–. Aunque a Luisa le cuesta trabajo abandonar su rol como mujer al pendiente de los demás (sea la tía enferma o Jano –el esposo infiel e inmaduro– o incluso los charolastras), al final logra salir de la sombra de lo que otros esperan o quieren de ella: decreta su propio manifiesto ante las inconsistencias de sus jóvenes acompañantes, se despide de Jano sin rencores y logra vivir para ella sus últimos días, sintiéndose bien consigo misma.

Aun cuando la película no indaga mayormente en el conflicto y la liberación de Luisa, su papel es fundamental para confrontar a los amigos entre ellos y consigo mismos. De alguna manera, esta confrontación sólo es posible gracias al choque cultural que representa el hecho de que Luisa no sólo es una mujer adulta, sino también española, por lo que mantiene una distancia suficiente con el contexto de los chicos; una función que no podrían haber desempeñado sus novias, por ejemplo. Ellas representan más bien el *mito charolastra*: aparecen brevemente en las primeras escenas para luego salir completamente de cuadro y aún así estar presentes constantemente; al igual que Tenoch y Julio, sabemos que las chicas están ahí, que son sexualmente activas, pero no conocemos realmente nada de ellas. Luisa, en cambio, representa la confrontación de ese mito con la realidad de la eyaculación precoz, el desconocimiento de la propia sexualidad y la sexualidad femenina, así como el menosprecio hacia la mujer; aquí resulta elocuente la reacción agresiva de Julio frente a Luisa (cuando ella intenta calmar los ánimos durante la discusión en la carretera), a quien empuja bruscamente diciéndole “tú no te metas”, porque en última instancia la mujer no cuenta, aún cuando en apariencia sea

el motivo de la rivalidad de los chicos. Por todo ello, Luisa propiciará el desmantelamiento del mito y de ahí la nota irónica de su apellido –Cortés; de ahí también la escena del campamento destrozado por los cerdos, como símbolo del derrumbe de la amistad; de la aparente firmeza en las convicciones ideológicas, dominios sexuales y competencias sociales de los jóvenes.

El choque cultural se hace patente sobre todo en la manera más abierta en que Luisa habla de la sexualidad, respondiendo al estereotipo de la europea de costumbres liberadas. Desde luego, la cultura que Luisa representa tiene sus propios fantasmas y ambigüedades, pero en eso a Cuarón no le interesa profundizar: Luisa está ahí, como todos los personajes femeninos, para destacar rasgos de Tenoch y Julio y de la relación entre ambos. En este sentido, el choque cultural es un apunte y una manera de echar luz sobre los prejuicios y los mitos alrededor de los cuales estos adolescentes *mexicanos* están construyendo su sexualidad. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la reacción de los chicos cuando Luisa toca el tema del «culo», primero verbalmente y luego en la práctica (en su encuentro con Tenoch). Aquí el *culo* parece ser un territorio simbólico en la masculinidad mexicana: esa zona que por sí misma representa un *límite* que es necesario resguardar; ya no digamos de la penetración, sino de una simple caricia (un límite cuya transgresión resuelve, por cierto, la definición de los personajes hacia el final de cinta).

Este *friqueo* cultural de Julio y Tenoch frente a lo que Luisa propone, se podría ampliar a la forma más general en que la sociedad mexicana y la europea ven y viven la sexualidad. Un dato significativo al respecto es el hecho de que mientras en México –y en toda Latinoamérica– se prohibió la exhibición de *Y tu mamá también* para menores de dieciocho años, en Francia, por ejemplo, se clasificó como no apta para menores de doce años. Claro, esto responde a una serie de circunstancias históricas, culturales y sociales que no se van a salvar porque RTC deje de clasificar los materiales intelectuales, pero sí se entiende la decepción de Alfonso Cuarón, quien al rodar la cinta contemplaba particularmente la comunicación con los adolescentes:

Yo quería que la película fuera vista por los adolescentes, por eso mi propuesta no es que los gobernantes decidan si la clasifican para adolescente o no, sino que sean los papás los que decidan si la ven sus hijos o no. Creo que la cinta es tan

fuerte como la solidez que un adolescente pueda tener con su familia... Pienso que *Y tu mamá también* pueden tender puentes en una sociedad que está llena de muros²²⁰.

[...] estamos en un país donde Carlos Fuentes es pornografía. Esa clasificación no es tal, es censura; no es ni siquiera clasificación C para menores de 17 años acompañados de sus padres, es el paternalismo que dice 'tú no puedes ver esto'. Creo que ya somos lo suficientemente maduros para escoger una dirección de gobierno y para votar, pero no para ver una película; es una hipocresía porque los chavos la van a ver en video. Vivimos en un país donde Carlos Fuentes es inmoral y los *Doce cuentos peregrinos*, de García Márquez (según Sari Bermúdez, es una buena novela), también es inmoral²²¹.

En relación con los comentarios de Cuarón nos gustaría destacar, finalmente, la mirada que sobre la situación de la familia hace la película, pues si bien los núcleos familiares están definidos, aparecen siempre en segundo plano, su descripción sirve sólo para perfilar a los personajes centrales. Así, está el núcleo familiar de Julio, con una madre soltera que nunca aparece en escena, sólo se le menciona, y una hermana que aparecerá fugazmente; el de Tenoch, el segundo de tres hijos en una familia patriarcal, con un padre poderoso en todos los sentidos y una madre sobreprotectora pero, a la vez, ausente; los respectivos núcleos de las novias (ambos compuestos por padre y madre), que aparecen al principio y luego se esfuman; y, finalmente, el de Luisa y Jano, que constituyen un matrimonio sin hijos.

Y en medio de todos estos núcleos familiares que, como ya dijimos, se encuentran desvanecidos de algún modo, parece muy significativa esa especie de capullo que tejen entre sí los adolescentes, como una forma de tribu o familia alterna, dentro de la cual pasan más tiempo que con sus propias familias. Esto nos hablaría también de la forma en que la familia se está reconfigurando en un mundo que, sin duda, se presenta cada vez más complejo para los jóvenes.

²²⁰ FERNÁNDEZ, J. A. *Op. cit.*

²²¹ CABALLERO, J. *Op. cit.*

5.3. Transgresiones de espacio en *El crimen del padre Amaro*.

Desde su debut en la pasada década de los noventa, Carlos Carrera se ha perfilado como el único director de su generación en desarrollar en nuestro país una trayectoria importante, sin abandonar suelo mexicano ni depender del financiamiento extranjero. Egresado del CCC, Carrera tuvo allí la oportunidad de filmar *La mujer de Benjamín* (1991), gracias a un concurso de óperas primas. Si bien 1991 fue el año dorado de esta década con películas memorables como *Danzón*, *Sólo con tu pareja* y *El bulto*, el filme de Carrera no pasó inadvertido y obtuvo varios reconocimientos a nivel internacional. Su segundo largometraje, *La vida conyugal* (1993), no fue tan bien recibido por el público y la crítica, pero ayudó a cimentar su trayectoria. El triunfo del cortometraje animado *El héroe*, que en 1994 obtuviera la Palma de Oro de Cannes, convirtió a Carrera en el único director mexicano que ha obtenido un premio en ese Festival, ya que el reconocimiento a *María Candelaria* (1943) fue una cortesía a todos los filmes participantes por esa única ocasión²²².

La lista de largometrajes de Carlos Carrera la completan *Sin remitente* (1995), *Un embrujo* (1998) y *El crimen del padre Amaro* (2002). La primera, un melodrama sobre la pasión otoñal, obtuvo los premios Ariel a la mejor película y mejor dirección de 1995. La segunda, una historia de amor entre un adolescente y una mujer madura, ubicada en el Yucatán de la expropiación petrolera, representó a México en las candidaturas al premio Oscar de 1998 en la categoría de mejor película extranjera. Por su parte, *El crimen del padre Amaro* –basada en la novela homónima del escritor portugués José María Eça de Queiroz (1845-1900)– se convirtió en la película mexicana más exitosa de los últimos tiempos, en parte debido a la enorme polémica que se suscitó desde antes de su estreno:

Programada para estrenarse en 300 salas en todo el país... terminó exhibiéndose, gracias a la publicidad gratuita de los grupos ultraconservadores y de un sector del clero, en 400 cines. En unos cuantos días el costo del filme –20 millones de

²²² *Más de cien años de cine mexicano*. Sitio de la Filmoteca de la UNAM, en colaboración con el Instituto Tecnológico de Monterrey [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/carlos_carrera.html]. Consulta: 16/01/05.

pesos— se recuperó y con creces: según datos de la Cámara Nacional de Cinematografía, la cinta... obtuvo 30 millones de pesos en apenas tres días²²³.

Con esto, el filme de Carrera superó el éxito taquillero de *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), película que marcara el resurgimiento del cine mexicano y con la que el público volvió a llenar las salas que exhibían cintas mexicanas. En cuanto al reconocimiento externo, *El crimen del padre Amaro* también fue seleccionada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata al premio Oscar de 2002 en la categoría de mejor película extranjera.

Sobre la polémica en la que se vio envuelta la película, podemos mencionar que su estreno se pospuso desde el 21 de junio hasta el 16 de agosto de 2002, lapso en el que tuvo que enfrentar los embates de toda una campaña de protesta que los grupos conservadores del país, como Pro Vida, iniciaron bajo el argumento de que la cinta atentaba contra las creencias católicas. La campaña incluyó una denuncia penal contra el Secretario de Gobernación, la titular del CONACULTA y el productor de la cinta, Alfredo Ripstein, así como declaraciones contradictorias del clero y del Episcopado mexicano. El IMCINE, por su parte (que aportó a través del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad tres y medio millones de pesos del presupuesto total), defendió la cinta en nombre de la libertad de expresión y creación.

La película, que originalmente se llamaría *El milagro de Villa Aldama*, finalmente mantuvo el título original de la novela publicada en Lisboa en 1875 la cual, curiosamente, no fue prohibida ni causó tanto revuelo como lo hizo en pleno siglo XXI su adaptación cinematográfica. Un referente dentro del cine mexicano lo es, desde luego, la prohibida y enlatada por mucho tiempo cinta *La viuda negra* (Arturo Ripstein, 1977) que —con base en la pieza teatral *Debiera haber obispas*, de Rafael Solana— presenta de manera más radical una situación similar en la que un sacerdote se rinde al deseo carnal y olvida sus votos de castidad.

²²³ DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto. “El crimen del padre Amaro”, en *Cinevértigo* [<http://www.altazorcafe.com/cine/amaro.htm>]. Consulta: 12/06/05.

En realidad, *El crimen del padre Amaro* surgió gracias a la tenacidad del productor Alfredo Ripstein, quien desde los años setenta quiso llevarla a la pantalla, pero por diversos contratiempos no pudo hacerlo. Por fin, el proyecto comenzó a cristalizarse en 1998, en tanto que la filmación se llevó a cabo durante los meses de noviembre y diciembre de 2001²²⁴.

En opinión de Carrera, la adaptación y el guión a cargo del escritor mexicano Vicente Leñero hace las veces de columna vertebral, “pues es donde están planteadas la historia y la psicología de los personajes... en una película de ambientes cerrados, cuyas locaciones fueron la colonia Guerrero en la ciudad de México, así como Xico y Coatepec, en Veracruz”²²⁵. De hecho, agrega el cineasta, la historia ocurre en un pueblo ficticio llamado Los Reyes, del estado de Aldama; pero bien podría suceder en cualquier pueblo de nuestro país.

Para concluir esta breve introducción sobre la cinta, cabe mencionar como dato sugestivo el hecho de que la película esté dedicada a la memoria del actor español Paco Rabal, quien en 1958 protagonizara *Nazarín*, de Luis Buñuel, y para quien originalmente estaba escrito el personaje del padre Benito, murciano de origen y párroco de Los Reyes. Tras la muerte de Rabal, este personaje finalmente fue interpretado por el también español Sancho Gracia, pero este gesto invita a una exploración intertextual entre ambos filmes. Desde luego, un análisis en este sentido implicaría un planteamiento mucho más riguroso y elaborado del que pretendo exponer aquí, además de que no es el propósito de este análisis; sin embargo, puede resultar interesante tener en mente tal sugerencia. Después de todo, además de la afinidad temática, ambas películas han sido controversiales cada una en su tiempo y en su contexto. La gran diferencia, como veremos más adelante, está en las distintas posturas de los personajes de *Nazarín* y *Amaro* en lo que a convicciones se refiere. Por lo pronto, intentaremos perfilar una lectura de *El crimen del padre Amaro* desde un discurso de transgresión del que, nos parece, es posible abstraer relaciones significantes entre territorios físicos y simbólicos contrapuestos.

²²⁴ GARCÍA, Karla. “Noticias del día”, en *La cultura*, Sala de prensa del CONACULTA [http://www.lacultura.com.mx.]. México, D.F., 20 de febrero de 2002. Consulta: 15/05/05.

²²⁵ *Ibidem*.

5.3.1. De las transgresiones de espacios simbólicos.

Las contraposiciones a que hacemos referencia se anticipan, de algún modo, en unos primeros quince minutos muy cargados semánticamente desde la primera escena: la imagen de unos niños jugando al lado de una cruz nos sugiere, de entrada, un juego entre inocencia y religión; pero la cruz está enterrada, como en señal de muerte y está *chueca*, tal vez para indicarnos que algo irá mal en la trama o en el tratamiento. Esta sugerencia se refuerza más adelante con un signo de carácter sonoro, cuando Amaro (Gael García) entra en la iglesia de Los Reyes –pueblo al que ha sido destinado para oficiar como sacerdote– y lo recibe la plegaria de una mujer. La mujer no aparece en cuadro cuando la escuchamos por primera vez, pero su canto es más ronco y adusto que el típico plañir de las ancianas en las iglesias; aunque sutil, esta diferencia en el tono es lo suficientemente áspera como para molestar el oído y anunciar un ambiente enrarecido. Cuando por fin aparece en cuadro la cara de la anciana que canta, la aspereza de la voz se confirma con el gesto huraño y la mirada de soslayo que con ojos saltones y vidriosos le remite al padre Amaro. Toda esta secuencia, de algún modo, establece lo que Tzvetan Todorov llamaría intriga de predestinación, que declara la lógica del discurso en que se desarrollará el relato: como trasfondo el tema religioso, pero como tratamiento la deconstrucción de ese discurso, es decir, su transgresión. En este sentido trabaja la escena del ajedrez entre los viejos, don Paco de la Rosa (Lorenzo de Rodas) y su amigo, anticipando que no se hablará a favor de la iglesia ni de los curas.

Por otro lado, el personaje de la anciana plañidera Dionisia (Luisa Huertas), condensará de una forma quizás burda toda esa contraposición entre el discurso y las acciones; entre la simulación del espacio público y la realidad del espacio privado. Dionisia es una asidua devota a la iglesia y ferviente plañidera; pero, cada vez que puede, roba del cesto de la limosna y en su mundo privado (en el interior de su miserable vivienda) reina un altar de muñecos mutilados, atados del cuello, desnudos o vestidos satíricamente. Muñecos que *cagan* muñecos; son éstos sus verdaderos santos y el que Dionisia alimenta a su gato con la hostia que ha robado de la iglesia, habla de sus auténticos preceptos.

En ese esquema básico de simulación *versus* realidad se acomodan todos los elementos que en la película se hayan contrapuestos y toda la ambivalencia entre lo público y lo privado de los personajes, uno de los cuales es ciertamente el propio pueblo. Así, por ejemplo, se distingue la hipocresía de la

iglesia (como institución política) con respecto al tema del celibato, precepto que responde a los intereses económicos y políticos de la estructura eclesiástica en contraposición con la realidad subrepticia (cual secreto a voces) de la actividad sexual de los sacerdotes. Otras relaciones paradójicas se establecen entre la iglesia y los demás poderes, en este caso el del narcotráfico que, soterradamente, ayuda a financiar los proyectos samaritanos de la iglesia con «dinero malo que se hace bueno» porque, después de todo, «el verdadero lavado es ante Dios». Para remarcar esta ambigüedad resulta elocuente la secuencia fotográfica que registra en imágenes fijas la participación del padre Benito en el bautizo de un hijo del señor “Chato” Aguilar (alusión clara al narcotraficante de la vida real, el “Chapo” Guzmán).

Esta actitud de la iglesia y de algunos de sus ministros contrasta con las corrientes progresistas, como la Teología de la Liberación, representada por el padre Natalio (Damián Alcázar), a quien se le acusa de apoyar a la guerrilla de su región. El padre Natalio se defiende ante el padre Benito arguyendo que quien azota al pueblo en la sierra no son los guerrilleros, sino el narcotráfico. Desde aquí, Natalio se perfila como un personaje subversivo; consecuente con su vocación de servicio, transgrede las normas del sistema eclesiástico al que pertenece y lo hace hasta sus últimas consecuencias. Ante la amenaza de excomunión y el llamado del Obispo –por intersección de Amaro– para que desista en su actitud rebelde, Natalio se autoafirma: «mi única obediencia es a Dios y a mi gente». Esta frase, genuinamente pronunciada, no puede más que contraponerse irónicamente a la sentencia demagógica que unas secuencias atrás pronunciara el presidente municipal de Los Reyes (Pedro Armendáriz), quien afectadamente solemne dice ante sus compañeros de poker: «yo trabajo para el pueblo, no para mi partido» y, acto seguido, suelta la carcajada porque es algo que no cree ni él mismo. La complacencia del poder civil frente a los enjuagues del narcotráfico y la iglesia, queda más que expresada en esta escena.

Hasta aquí, la película nos plantea varios aspectos, toda una red de relaciones y contraposiciones (iglesia-estado, iglesia-narcotráfico, posturas encontradas dentro de la misma iglesia); en fin, que parecerían de pronto demasiados temas. No obstante, es en la *puesta en escena*, –a la manera en que la describe Bordwell– donde encontramos los apuntes que hace Carrera para indicarnos el tema clave de la cinta. En este sentido, una imagen especialmente significativa condensa a mitad de la cinta la principal contraposición que ésta plantea: en contrapicada, se muestra una cruz de piedra de un lado y el campanario de una iglesia de otro; esto es, la oposición entre los preceptos cristianos y la iglesia católica como institución; es decir,

entre la parte mística del cristianismo y el poder terrenal de la iglesia. Es significativo también que a esta imagen le siga una llamada *moderna* a misa mediante equipo de casete de audio y bocinas en las torres de la iglesia. En este detalle encontramos algo así como un comentario ideológico del otro tema fundamental de la película, que es el de la simulación: el signo hueco que desplaza al acto de fe; en este caso, el acto de sonar las campanas realmente es desplazado por la grabación sonora.

Algunas críticas a esta película destacan el que, aparentemente, se distrae en la relación sexual entre Amaro y Amelia y olvida el tema fundamental del argumento. Sin embargo, por los elementos que rescato a continuación, me parece que es en esta relación donde puede profundizarse en el dilema misticismo *versus* poder.



Veamos, si hay una tensión constante entre la simulación y la realidad (lo que se dice no es siempre lo que se hace o lo que se piensa), parecería natural que la única manera de descifrar esta tensión sea a través de la *mirada*; las palabras pueden engañar, pero la mirada no. De hecho, es el sutil juego de miradas (percibido por Dionisia) entre la adolescente Amalia (Ana Claudia Talancón) y el padre Amaro el que desencadena el drama. Es en este juego de miradas también donde podemos rastrear el trazo de los límites entre los territorios físicos y simbólicos de los que hablamos al principio. Si el límite es siempre una construcción discursiva de la mirada, la transgresión se puede entender particularmente desde la perspectiva de cada personaje.

En el caso de Amalia, por ejemplo, una escena decisiva nos plantea la ambivalencia entre su desenvolvimiento en el espacio público y en el privado. Mientras reza de rodillas en la iglesia, Amalia llora frente a tres imágenes del retablo que entran a cuadro simultáneamente: una es una virgen con atuendo blanco y azul claro, otra es un *niño dios* arropado también de blanco; ambos

están cubiertos de los pies a la cabeza, únicamente muestran el rostro y las manos; pero hay una tercera figura, al parecer otra virgen, aunque podríamos preguntarnos si no se trata de María Magdalena, pues contrasta marcadamente con la anterior ya que tiene la cabeza descubierta, el cabello negro, largo y suelto y su atuendo, negro con vivos plateados, deja al descubierto el cuello y la mitad del hombro. En algún momento, después de detallar visualmente a las tres figuras, la cámara adopta la perspectiva de Amalia, de manera que vemos parte de su cabeza, su espalda y, a lo lejos, el horizonte ambivalente que se le presenta con las dos figuras femeninas. Es probablemente el comentario visual del dilema que enfrenta Amalia debatiéndose entre el precepto (la norma) católica y su deseo como mujer.

La escena nos habla, desde luego, de la ambigüedad del personaje. Siendo Amalia tan apegada y devota de la iglesia (o quizás por eso) surge en ella el deseo prohibido; habría que tomar en cuenta aquí la influencia que representa para Amalia la situación de su madre, la Sanjuanera (Angélica Aragón), como la amante del padre Benito. Esto se puede apreciar en el hecho de que, por un lado, Amalia se muestra recatada en exceso con su novio Rubén, en contraste con el obvio coqueteo que desde un principio extiende al padre Amaro. En este contexto es Amalia quien, al poner los ojos en Amaro, desea y busca como hombre a un *ministro de dios*. Pero la ambigüedad es más compleja porque, junto a la sensualidad casi mística que Amalia confiesa se despierta en ella sólo de pensar en Jesús (Cristo), hay algo de inocente en su deseo; es una especie de anhelo romántico e idealizado. Es, valga la metáfora, una adolescente que se *enamora* del cantante del momento. Y es que alrededor de Amaro flota la aureola de lo sagrado, más allá de los cánones eclesiales, propiciado por la misma estructura espacial del recinto: el coro frente al altar, igual que un escenario, es el espacio destinado para los *actores extraordinarios* que presiden el rito (en este caso, el sacerdote, pero en otros contextos bien puede tratarse del cantante o del actor) y que están más cerca de lo extraordinario (de lo sagrado aquí). En cambio, las bancas de la iglesia (como las butacas o las gradas en otros recintos) están destinadas para los actores ordinarios. Ahí está Amalia; pero ella desea acercarse a lo extraordinario, tocar lo sagrado; y este anhelo místico va a mezclarse con la pasión del deseo carnal. Toda esta ambigüedad se ve reforzada con un gesto de Amalia en su primer encuentro íntimo con Amaro: antes de entrar a la humilde habitación donde él la espera, ella se persigna. El cruce de ese vano donde la cortina hace las veces de puerta es el traspaso, la transgresión, de esa débil línea.

En cambio, en *Amaro* la transgresión opera de otra manera, pues no considera el *voto de castidad* como una prohibición verdadera para el sacerdote como hombre. Para Amaro no hay un límite entre lo sagrado y lo carnal; su transgresión es más terrenal, y por tanto radica en el abuso que hace de su posición y de la atracción que ésta representa para Amalia (quien es, además, menor de edad a sus 16 años). Es decir, desde el esquema o juego de representaciones judeocristianas, Amaro transgrede los símbolos cuando, por ejemplo, le coloca a Amalia el manto de la virgen, diciéndole que es más hermosa que ésta; sin embargo, desde la perspectiva de Amaro no existen límites entre lo místico y lo corpóreo, su transgresión no necesita de justificaciones ante dios; en este sentido es muy significativa la escena en la cual Amaro utiliza la imagen de Cristo como espejo, para *checar* su apariencia (el peinado, el semblante) sin ninguna clase de remordimiento.



El dilema de Amaro es más bien de tipo moral, por el tema del aborto primero y por la muerte de Amalia como consecuencia de éste. En todo caso, se trata de una transgresión de normas civiles y principios éticos que, de algún modo, pondría en riesgo su carrera sacerdotal o su proyecto de vida, y es esto lo que le angustia. Su plegaria a la virgen va en este sentido y al final la virgen parece escucharlo: la transgresión de Amaro no tiene consecuencias para su carrera; el *milagro* se produce y él logra salvar el pellejo. La conclusión de la cinta es contundente: no hay justicia divina ni terrenal que valga; el dios de la iglesia católica siempre está del lado de la iglesia católica.

Amaro no tiene ni la vocación ni la condición mística; para él, el sacerdocio es una carrera como cualquier otra. De ahí que cuando se despide del padre

Natalio y ve en éste la opción de proceder con integridad, mira ese camino con admiración y nostalgia, con los ojos humedecidos, porque sabe que él mismo carece de la fuerza y la entereza para proceder íntegramente como hombre y sacerdote. En sus múltiples dobleces, Amaro puede llegar a conmoverse, pero su ambición es más grande. Por eso, y no por la firmeza de su vocación religiosa, es el favorito del Obispo (Ernesto Gómez Cruz). Incluso –como lo sugiere la escena del confesionario en la que por fin habla abiertamente con Amalia acerca de su mutua atracción– el deseo por la muchacha no parece brotar tan genuinamente en Amaro, sino más bien filtrarse por el placer que brinda el puro abuso de una posición. De ahí la sugerencia de que el verdadero crimen de Amaro no sea el rompimiento del celibato, ni siquiera el gestionar el aborto de Amalia, sino su elección de abrazar por completo a su verdadero dios, el auténtico becerro de oro: el poder.

Es aquí donde la evocación a Nazarín que hicimos al principio se nos antoja irónica, porque Nazarín y Amaro están en los polos opuestos: si bien el primero termina haciendo cosas buenas que parecen malas, lo hace en todo momento desde la ciega convicción de sí mismo como misionero de Dios anulándose, incluso, en su ofrecimiento a los demás. Sobre el terreno en el que está parado Amaro ya lo hemos dicho todo, sólo basta advertir que, a diferencia de Nazarín, hace cosas malas que terminan pareciendo buenas (como el milagro del *dinero malo que se hace bueno*).



5.4. Transgresiones formales y proxémicas en *Temporada de patos*.

Fernando Eimbcke es el más joven de los tres cineastas mexicanos seleccionados para este análisis. Egresado del CUEC hace trece años, recuerda que antes de decidirse por una carrera su mamá le decía que fuera contador, porque de eso nunca le faltaría *chamba*. No obstante, tuvo la oportunidad de trabajar con el fotógrafo Carlos Somonte y se abrió para él un panorama de lo que se podía hacer en el terreno de la expresión audiovisual. Más tarde, por consejo del también fotógrafo Lubezky, presentó el examen de admisión para el CUEC pero, como tenía una pobre cultura cinematográfica, no lo pasó. Esto no lo desmotivó y se empeñó en entrar al año siguiente; entonces –comenta– “me dediqué a ver tres *pelis* diario, y de ahí le agarré un amor cabrón al cine”²²⁶.

Siendo *Temporada de patos* su primer largometraje, la formación de Eimbcke se dio en el terreno del cortometraje y, sobre todo, como director de *videoclips* para grupos de rock como El Gran Silencio, Molotov, Plastilina Mosh, Jumbo y Genitállica. En este rubro, obtuvo el Premio MTV Europa 2000 al Mejor Videoclip Iberoamericano por su trabajo con el grupo español Dover. Tres años más tarde, la misma empresa lo nombró “Promesa de Dirección de Cine” por su corto *La suerte de la fea... a la bonita no le importa* (México, 2002).

Sobre la idea que dio origen a *Temporada de patos* comenta que se trata:

De una premisa un poco absurda que plantea cómo cuatro personajes pueden sobrevivir al tedio de un domingo. Siempre he creído que no hay que confiar en las buenas ideas, porque cuando lo haces te tiras a descansar y no trabajas más. Eso pasa con películas que son muy buenas ideas y no se trabajan, se quedan en eso, en muy buenas ideas. Hace como cinco años empecé a escribir la historia de *Temporada de patos*, pero se quedó en un cajón. Luego conocí a la guionista Paola

²²⁶ SEGOVIANO, Rogelio. “Fernando Eimbcke: el cineasta le tira a las escopetas”, en *Diario monitor* (Revista). 13 de octubre de 2004. p. B.

Markovitch, recuperamos la historia y comenzamos a retrabajarla”²²⁷.

Mi historia era la de dos adolescentes que al estar desconectados de toda distracción, se dan cuenta que lo único que tienen es a ellos mismos. La idea era jugar con la falsa creencia que tenemos en pensar que la libertad está afuera y no se puede encontrar ahí, en un espacio de cuatro paredes. Retomé los domingos que estaba en casa con mi familia, viendo la televisión, cuando se iba la luz nos quedábamos un rato sin saber qué hacer, pasaba el tiempo y empezábamos a platicar, entonces descubríamos cosas que no sabíamos de nosotros mismos a pesar de ser una familia”²²⁸.

Por otro lado, la idea de los patos como eje central de la película no estuvo presente desde el principio, pues en el proceso de tratamiento del guión surgió la opción de utilizar caballos, luego leones, de repente aparecieron los patos. “Fue como abrir una llave de creatividad –asegura Eimbcke–, empezó a fluir todo, desde el título, empezó a tomar una línea con la premisa de la libertad y el deseo”²²⁹.

Otra muestra de lo que Eimbcke considera el proceso de *re-trabajar* una idea es en lo tocante al uso del blanco y negro, que tampoco estaba previsto, puesto que la cinta se filmó en color, luego se transfirió a video blanco y negro de alta definición y, al final, se hizo el *transfer* al cine de blanco y negro. Eimbcke explica este recorrido: “Cuando comenzamos a reproducir la cinta, se nos ocurrió hacerla en blanco y negro, hicimos algunas pruebas y nos gustó cómo quedaba y pensamos que podría funcionar bien en una historia con una línea dramática tan sencilla como ésta”²³⁰.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ SÁNCHEZ, Clara. “Arrasan los patos”, entrevista con Fernando Eimbcke en *El independiente* (Espectáculos). 26 de marzo de 2004. p. 9.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ CÁRDENAS O., Alejandro. “Los patos conquistan el cine”, en *Especiales de El universal*, Año 2, núm. 169. México, D.F. pp. 20-21.

El proyecto fue asesorado por el experimentado cineasta Felipe Cazals, quien insistió en mantener a los personajes fuera de los estereotipos y la producción sin elevar los costos, con todo el sentido y espíritu de una *ópera prima*. Así se filmó *Temporada de patos* en 2003, con un presupuesto de ocho millones de pesos y –sin contar con un gran aparato de mercadotecnia- se estrenó en octubre de 2004 sólo con setenta copias. Sorpresivamente, sin embargo, la cinta conquistó a la crítica internacional. Fue invitada a la 43 Semana Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes y tuvo un gran recibimiento del público lo mismo en el Festival Internacional de Cine de Toronto que en la Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano de Guadalajara, donde obtuvo nueve premios, entre ellos el de mejor película y mejor director; además de haber sido seleccionada para competir por el Premio Goya que otorga la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Otros cineastas mexicanos como Cuarón y del Toro ven en ella un ejemplo de la renovación que vive el cine nacional. En los siguientes apartados intentaremos analizar en qué radica la frescura que parece encontrarse en esta cinta.

5.4.1. De las transgresiones formales.

Recordándonos que en un tiempo no había nada más deprimente que un domingo solo en casa (cuando se entraba en los catorce en medio de una gran ciudad como la de México), *Temporada de patos* nos sitúa en la mañana de ese domingo. La madre de Flama (Daniel Miranda) va a salir a una comida familiar y éste se queda con Moko (Diego Cataño), su mejor amigo, para jugar Xbox, encargar una pizza y atiborrarse de comida chatarra y refresco.



Viendo a los dos chicos tumbados en el sofá, disputando un partido de video juego bajo los nombres de *Bush* y *Ben Laden*, uno pensaría que su apatía nunca irá a nuestro favor como espectadores, pero el domingo avanza y emprende un curso imprevisto. Los amigos permiten el primer abordaje inesperado al dejar entrar a Rita (Danny Perea), la joven vecina apenas mayor que ellos, quien desea usar el horno («nada más quince minutos») para preparar un pastel y celebrar su cumpleaños dieciséis, que su familia ha olvidado. Un apagón de luz es el segundo contratiempo que interrumpe los planes de ocio de los chicos y prolonga la estancia de Rita. Luego, cuando Flama y Moko encargan una pizza y rehúsan pagarla porque la entrega se retrasa once segundos, Ulises (Enrique Arreola) –un inverosímil repartidor de pizzas que pasa de los treinta años– se instala de golpe como el cuarto a bordo.

Esos son todos los personajes que forman el universo de la cinta, filmada casi en su totalidad en un viejo departamento de la unidad Tlatelolco, decorado al mejor estilo *kitsch* y destacando en la sala el cuadro de unos patos como punto de conflicto para los papás de Flama, quienes están en el trance de un divorcio.



Según el propio Eimbcke, su filme rinde un homenaje a la cinta de culto *The Breakfast Club* (E.U., 1985) de John Hughes²³¹. En este clásico del género de tragicomedia sobre la angustia adolescente, cinco personajes extraños entre sí (bien delimitados en sus estereotipos (el deportista, el bravucón, el cerebritito,

²³¹ “El público, promotor de temporada de patos”, en *El universal*. México, D.F., 24 de julio de 2004. p. E12.

etc.) empiezan un largo día de *obligada detención sabatina* sin nada en común, cada uno atado a su lugar en el sistema de castas de una preparatoria estadounidense; sin embargo, conforme transcurre el día, los jóvenes se vinculan cuando encaran juntos al amargado director de la escuela y se dan cuenta de que tienen más en común de lo que pensaban, incluido su desprecio por la sociedad adulta. Eimbcke tomó de aquí la idea de hacer transcurrir toda la acción en un solo día, mas logra apartarse de los estereotipos en el trazo de sus personajes, como veremos más adelante.

Otros dos referentes que saltan en *Temporada de patos* son los de Yasujiro Ozu y Jim Jarmusch; esto se confirma cuando el mismo Eimbcke incluye a estos cineastas en los agradecimientos. De inspiración ozuniana podemos entender la decisión de enfocar los matices y detalles de la vida cotidiana, antes que recurrir a espectaculares dispositivos cinematográficos; recordemos *Historia de Tokio* (Japón, 1953) y *Primavera temprana* (Japón, 1956) sólo por mencionar las dos grandes obras de Yasujiro Ozu. En cuanto a Jim Jarmusch, viene a cuenta *Coffee and Cigarettes* (E.U., 2003), cinta en blanco y negro originalmente realizada como cortometrajes sueltos que involucran actores famosos fumando cigarrillos y bebiendo café. Si bien el planteamiento de Eimbcke no tiene mucho qué ver con la temática de este filme, sí con la exploración de la conversación casual y con el tratamiento de las situaciones en esa mezcla especial de humor y melancolía.

A partir de todos esos referentes, es posible encontrar en *Temporada de patos* una serie de elementos transgresores a nivel formal (del estilo) que visualmente le confieren personalidad e innovación, sin caer en modas artificiosas. Para empezar, destaca el uso del blanco y negro que ya de por sí es grato (algo así como un descanso para los ojos, un descanso del color) pero que, tratándose de una comedia, resulta además un riesgo y un logro a fin de cuentas, pues nos permite como espectadores concentrarnos más en las situaciones, los personajes y la sutil ironía que atraviesa todo el filme.

Junto con el blanco y negro, la película redondea su personalidad estilística con pocos movimientos de cámara y encuadre cerrados; casi todas las escenas están filmadas con cámara fija, mientras que la iluminación proviene en gran parte de la luz natural, de tal manera que parecería que la historia es narrada por medio de tomas *polaroids*. En el mismo ánimo, las actuaciones tienen un tono cotidiano,

tanto que a veces parecería que los actores no actúan, lo que podría rayar en el exceso; no obstante, esta naturalidad hace que los personajes se mantengan fuera de los estereotipos y que las situaciones resulten casuales y realistas.

Más allá de todo eso, el rompimiento con los estereotipos del género radica principalmente en que no hay en esta comedia acción, violencia gratuita, narración vertiginosa ni escenas de sexo, pese a tocar temas como la confusión sexual y el despertar de las hormonas; tampoco está saturada de música *pop* al final de cada escena ni de chistes escatológicos. Así, sin grandes despliegues de producción, efectos espectaculares ni actores conocidos, *Temporada de patos* nos muestra con sencillez y ritmo pausado otra cara de la adolescencia que no es la frivolidad típica del género, pero tampoco la sordidez y desesperanza a que nos tienen acostumbrados las películas mexicanas sobre adolescentes en situaciones límite; aun cuando toca temas profundos como la soledad o la disolución de las familias, no cae en el melodrama.

Como otro elemento innovador, podemos decir que esta cinta constituye un verdadero *road-movie sin salir de casa* que empieza con una pareja, luego se vuelve un trío y al final un cuarteto dispar («como los Beatles»), entrañable en su mezcla de ironía y nostalgia.

En términos formales, ese viaje empieza con la elección del blanco y negro en planos fijos para crear un cuadro riguroso, la secuencia inicial que muestra el deterioro del espacio urbano, devorado prácticamente por el concreto: multifamiliares en decadencia, furtivas entradas a conglomerados anónimos, paredes tapizadas de graffitis, juguetes abandonados, áreas de juego vacías, ubicadas justo al lado de transitadas avenidas, enormes torres de alta tensión imponiéndose sobre el paisaje e interminables cables de luz surcando el cielo plomizo. Con este panorama poco estimulante no sorprende que los chicos se encierren en casa, con todo y la cáustica señal de *¡Precaución, niños jugando!* En fin, de estos exteriores de tristeza citadina, la película transita a un interior doméstico como locación única, al que se le sacará el mayor provecho y que los personajes pronto se encargan de transformar en espacio de libertad.

5.4.2. De las transgresiones proxémicas.

Al igual que en *Y tu mamá también* en la cinta de Eimbcke está presente el viaje, pero aquí es hacia adentro, sin salir de las cuatro paredes del departamento. La apuesta es esta: si la libertad no está en la desolación, la indiferencia y el anonimato del espacio urbano, tal vez esté adentro, en la cercanía afectiva y la solidaridad. Para averiguarlo, en este viaje iniciático hay una transformación paulatina mediante la transgresión de los espacios personales, o lo que podemos llamar la proxémica de los personajes. Probablemente, el principal mérito del filme radica en estas incursiones dentro de la comunicación, la *apropiación* del otro y las confesiones privadas (frustraciones, deseos, fantasías, etc.) que surgen espontáneamente.



De algún modo, el apagón de luz (como revelación de la dependencia tecnológica de la que no somos conscientes hasta que falta la tecnología), es el detonante que lleva a los personajes a iniciar una aproximación unos con otros y combatir, de la manera que se les ocurra, el aburrimiento. Pero el elemento que acelera esta transgresión de fronteras es el *complot* de Rita, cuyo pastel resulta estar cargado de marihuana, permitiéndole a Eimbcke aventurarse en algunas secuencias delirantes y liberadoras acompañadas con la música de Beethoven. El discurrir de esta proxémica lo podemos desmenuzar en las distintas relaciones que se establecen entre los personajes.

Por ejemplo, al principio, cuando Flama se viste en su recámara, la mirada de soslayo de Moko hacia las piernas y el trasero de su amigo (con la rola de Molotov, "Puto", como fondo), nos marca ya una pauta de la inquietud sobre ciertas fronteras que entre los amigos se mantienen a raya un poco con la

brusquedad del trato. Así, mientras Flama y Moko están *matando el tiempo* con el video juego, lo hacen de modo indolente, casi ignorándose mutuamente y con escaso contacto visual (ya no se diga físico). Sin embargo, al final de la jornada, cuando la travesía ha tomado sus curiosos vericuetos, Moko se da la libertad de tocar la mano de Flama y de jugar con el lengüetazo en la oreja, como una forma de experimentación senso-sexual (quizás por corroborar algo), pero también como demostración del afecto que siente por su amigo. Flama, por su parte, al final de ese domingo de alucine, se da el gusto de ver dormir a Moko en la serenidad de la confianza mutua; sólo lo mira ahí en el sofá, consciente de que nunca más lo verá así. En el inter, Moko ya ha tenido su encuentro en la cocina con una Rita fresca y espontáneamente provocadora; pero Moko no sabe si quiere con ella porque a su edad tal vez prefiere la seguridad y la complicidad de su amigo, antes que entrar de lleno en las complicaciones con las chicas (regocijante el insospechado sermón que sobre hombres y *rubias tontas* le lanza Rita a un desconcertado Moko).

De esa manera, en medio de las confusiones y en su propio camino oblicuo, el filme transita sutilmente por la curiosidad sexual, la amistad masculina y la inquietud homosexual, con todo y el candor de que los sueños y fantasías de Moko transcurran en los supermercados.



En cuanto a Flama, éste también pasa de la resentida distancia que marca su altanería inicial con Rita y Ulises, hacia un contacto más aliviado con las personas sin importar su condición. Respecto a Ulises, los límites de dicha distancia se rebasan violentamente cuando éste estalla y embiste a Flama tras la humillación del billete arrojado al suelo. Después, cuando los ánimos se calman, la transgresión de fronteras es más sutil: se comparten no sólo las

confidencias, sino también el pan, y el encuentro con el repartidor de pizzas le permite a Flama asumir la separación de sus padres en la insinuada alegoría del rompimiento de la pareja como *migración* necesaria (en el entendido de que los patos, como las personas, «muchas veces sienten una gran necesidad de emigrar, y no es que el pato que emigra sea un pato malo...», sino que su naturaleza los hace buscar nuevas aguas o climas más cálidos).

Por otra parte, Flama también salda su cuenta con Rita y lo hace en la cocina, en medio de los restos de chocolates mordisqueados cuyo color de relleno ella no atinó a adivinar. Flama se sienta en silencio al lado de la frustrada chica, con la cabeza baja, avergonzado quizás por la forma en que la trató durante la tarde con el asunto del pastel. Trabajosamente, Flama levanta la cara y felicita a Rita por su cumpleaños; ella le agradece sonriendo, ambos se miran francamente y, como despedida, Flama le regresa un sincero «No, gracias a ti» en alusión a la aventura del pastel y cuanto simbolizó. Al final del viaje, Flama entiende que la vida va más allá de las broncas de sus padres y la angustia por la disolución de su familia. Aprende que, a veces, de quien menos esperamos (de esos extraños que nos salen al camino) obtenemos una brisa para hacer más llevaderos nuestros rollos existenciales. Cuando por fin se despide también de Moko e intercambian camisas, de pronto toma sentido el detalle de la capicúa que el 1991 representa, el *principio* y el *fin*, el cierre de un ciclo en la vida de Flama.

Por lo que toca a Rita, se trata de un personaje creado principalmente para generar conflictos pero el trazo de una adolescente desenfadada, obsesiva y con un cáustico sentido del humor resultó un verdadero canto a la estética de la cotidianidad, tanto que la actuación de la joven Danny Perea le valió el Premio a la Mejor Actriz en la Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano de Guadalajara donde *Temporada de patos* arrasó con los premios más importantes. El cometido de Rita es provocar y divertirse un poco; lo logra en particular con el ingenioso complot del pastel, pero en general con su desenfado natural y su propensión constante a la proximidad, misma que termina por dar vida al cuarteto donde ella es el único *Beatle mujer*. Al final, el botín de Rita es sobrevivir a su cumpleaños de la mejor manera posible, acompañada de la que fuera por esa tarde su alocada y solidaria familia sustituta.

Por último, Enrique Arreola también obtuvo el Premio al Mejor Actor por su interpretación de Ulises, el personaje que muestra la mayor transformación de todos. Siendo el adulto del cuarteto (y contrario a lo que ocurre en la mayoría de las películas, donde niños y adolescentes son absorbidos por el mundo de

los adultos), Ulises es bautizado por los tres chicos para descubrir que es fácil escapar de aquello que nos oprime y traspasar los límites obligados o autoimpuestos. Es esta toma de conciencia de la libertad representada por los patos lo que vuelve a la vida a Ulises en una simpática alegoría: cuando se torna *una piedra* por efecto de la marihuana, el cuadro de los patos lo hace levantarse de la tina de baño para rescatarlo del arranque destructivo de Flama y Moko quienes, con rifle de municiones en mano, juegan y desfogan su coraje contra el acervo *kitsch* de la familia, motivo de interminables discusiones entre los padres de Flama.

De regreso en la tina de baño, Ulises hace un recorrido retrospectivo de su *vía crucis* como repartidor de pizzas y resulta inevitable no evocar en él a los frustrados empleados de la brillante *Clerks* (E.U., 1994), de Kevin Smith, y al completo infierno que significa la aplastante mezcla de salario mínimo y atención a clientes. Por lo que toca a esa tarde de domingo al menos, nuestro Ulises logra salirse del infierno y *meterse* al cuadro de los patos en el único paisaje a cielo abierto de la película, tan imaginario como accesible, protagonista de una de las escenas más liberadoras. Así, el frustrado veterinario y criador de aves, el compasivo exterminador de perros callejeros, el tardío repartidor de pizzas, se transforma al final en una creíble metáfora de la evasión añorada, llevándose como presea el codiciado cuadro de los patos.

Tras su recorrido por todos esos instantes de liberación –lejos de la soledad, de las broncas familiares, de los empleos de sobrevivencia y degradación anímica– *Temporada de patos* deviene una tregua dulce-amarga a la melancolía de un domingo por la noche. Conjugando esa sensación de mal de vivir con un gran sentido del humor, la tristeza es tanta, que se vuelve divertida. Así, en su simplicidad narrativa y sin mayores pretensiones, el filme deja la grata sensación de que cualquier momento es temporada para emigrar y cambiar de rumbos, en la ráfaga de lucidez que a veces se adquiere cuando se va la luz. Por último, también es una reflexión al vuelo acerca de las formas de solidaridad en un mundo exento de instintos de cooperación, como los que demuestran los patos, que vuelan en forma de “V” para unir sus esfuerzos y arribar siempre a buen puerto.

CONSIDERACIONES

FINALES

Para concluir este trabajo queremos redondear nuestro análisis con un balance sobre el desenlace de la transgresión a nivel diegético que, en cada uno de los filmes, se aprecia en la transformación de los personajes y de las situaciones. A partir de ahí, podemos recapitular de manera sucinta parte de nuestros planteamientos acerca de la transgresión como principio estético y de la forma en que se expresa en el cine.

A propósito de *Y tu mamá también* rescatamos una sugerencia de fondo: las relaciones que efectivamente se establecen en los territorios de la sexualidad son mucho más ambiguas y complejas de lo que los estereotipos y representaciones de género pueden sugerir. La transgresión en este caso apunta a los esquemas que el entorno impone a Julio y Tenoch, ante una realidad en la que flota la ambigüedad sexual, desde la propia naturaleza de los personajes y su proceso de definición. En los confines de la adolescencia, los amigos descubren que no todo es como parece, que su amistad no es realmente indestructible y que sus fundamentos son débiles. Aunque se trata esencialmente de un juego, no pueden cumplir con su manifiesto charolastra y salvar *el honor* que, como un credo impuesto, les apabulla desde el exterior. Al final, se topan de frente con un mundo que los confunde y agobia.

Es así porque la representación que adoptan y actualizan de *lo que significa ser hombres* (como toda representación en este ámbito) constriñe la naturaleza biológica y sexual de los seres humanos, en quienes se verifica la coexistencia de lo femenino y lo masculino, como lo advierte Alain Touraine al considerar que la dualidad de la mujer y del hombre es la expresión más general del sujeto humano²³². La pregunta aquí es hasta qué punto los esquemas de género tradicionales violentan la libre expresión del sujeto e inhiben una comunicación entre mujeres y hombres (preferencias y orientaciones sexuales aparte) que permita construir no «otro mundo», sino «lo otro» de nuestro propio mundo²³³; aquello que desconocemos de nosotros mismos, lo que rechazamos en el otro; en fin, toda la compleja y rica diversidad en que lo femenino y lo masculino se impulsan como energías dinámicas que no caben en el reduccionismo de los estereotipos.

En ese sentido, en el desenlace del relato encontramos un *repliegue* del impulso transgresor; es decir, los amigos rebasan unos límites de proximidad tras los cuales no se sienten cómodos, entonces cada uno se retira a su propia trinchera pero ahora con máscaras mucho más rígidas y sin la posibilidad de salvar la amistad o hacer de aquel incumplimiento una liberación (ya no digamos en el terreno sexual) por lo menos de los prejuicios que les impiden vivir y expresar plenamente su amistad. Por eso el sentimiento que nos deja la película es el desencanto; si bien ese final pesimista resulta congruente con los personajes y con el universo ficcional que les rodea. En cuanto a Luisa, el filme nos sugiere –un tanto superficialmente– que tras el enfrentamiento con sus propios límites y fantasmas logra, finalmente, la liberación en una trascendencia en calma, simbolizada por el profundo chapuzón en el agua cristalina de la mítica playa de Boca del cielo.

Así, el valor de la película gravita en un reconocimiento de los prejuicios y de la problemática en torno a la sexualidad; pero también, y quizás más importante, en la reflexión que propicia sobre el papel del cine ya no como un *reflejo de la realidad*, sino como un espacio para la construcción y re-

²³² TOURAINE, Alain. *¿Podremos vivir juntos?: la discusión pendiente: el destino del hombre en la aldea global*. México, FCE, 1998. p. 196.

²³³ BAUMAN, Zigmunt. “Modernidad y ambivalencia”, en Bauman, Z. [et al.] *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona, Anthropos, 1996. p. 79.

configuración de la realidad de mujeres y hombres. Aquí un aspecto emblemático de cómo el cine es más que la representación y deviene horizonte para confrontar las normas y los valores dominantes de lo que significa *ser hombre* o *ser mujer*; un camino hacia nosotros mismos y hacia la construcción de representaciones y relaciones de género más libres, basadas también en un mayor respeto y re-conocimiento del otro.

Por su parte, la infracción en *El crimen del padre Amaro* no sólo tiene consecuencias tristes, sino trágicas, que en el fondo responden también a un asunto de género. Amalia transgrede los límites jerárquicos de la iglesia, representados por los espacios físicos y simbólicos, pero su muerte (que parecería un sacrificio desde el punto de vista diegético) está condicionada por los límites de una cultura donde la visión disociativa impuesta por la iglesia se ha filtrado a todos los niveles de la sociedad, despreciando y negando el cuerpo femenino y todo cuanto tienen que ver con sus procesos: el ritmo, la fecundidad, el nacimiento, la vida misma.

De esa manera, la película pone en evidencia la doble moral de la iglesia católica que, por un lado, condena el aborto y, por otro, consiente los excesos de sus ministros a fin de sostener la farsa de un celibato en cuya lógica no hay lugar para honrar y adorar la vida en toda su plenitud (una iglesia que, por cierto, condena la homosexualidad como *antinatural* y olvida que dicha práctica se observa en diversas especies animales pero en ninguna el celibato). En su afán de garantizar la sucesión de los bienes eclesiásticos dentro de los dominios de la iglesia, no hay cabida para una existencia sana y gozosa que, lejos de negar el cuerpo y la sexualidad, los enaltezca como formas de lo que Lucrecio llamaría «divina voluptuosidad».

Por ello es paradójica la escena en que Amaro recita para Amelia algunos versos de *El cantar de los cantares*, cuyo misticismo y pasión resultan en labios del joven tan sólo un recurso efectista. Y es que en Amaro el camino del sacerdocio se presenta como menosprecio y escapismo de la vida ordinaria y de su abierta dimensión afectiva. Mas en sus transgresiones, la película nos sugiere que la vida ordinaria es compatible con la realización espiritual y que el contacto con lo divino tiene lugar en cualquier ámbito de la existencia. Amaro, incluso, lo plantea cuando observa la obsolescencia del celibato y dice no encontrar distinción entre el amor divino y el amor sensual; sin embargo, sus

apegos materiales lo atan y por ello la energía del personaje no es auténticamente transgresora; todas y cada una de sus decisiones finales nos conducen al pesimismo, pues la lápida de los dogmas y las jerarquías, de las simulaciones y la ignominia, permanece intacta y debajo de ella la última chispa genuinamente vital de Amaro.

Por otro lado, sin embargo, frente al poder eclesiástico la película contrapone reiteradamente la energía mística cristiana y, en la amargura de su desenlace, nos sugiere un claro cuestionamiento: ¿qué justificación tiene una clase sacerdotal y una institución eclesiástica (templos, guías espirituales, gurús, etc.) si en el callejón de las debilidades humanas todos somos iguales? De manera que el blasón del Cristo histórico –la igualdad esencial de los seres humanos– se revierte contra la iglesia católica y, por extensión, contra todos los esquemas patriarcales y dogmáticos que descansan sobre la falsa premisa de la superioridad del hombre frente a la mujer o de los ministros de culto ante los feligreses. En este cuestionamiento reside la carga transgresora de la película que se enfatiza, paradójicamente, gracias a que el personaje central no alcanza ninguna transfiguración profunda ni significativa.

Hasta aquí hemos visto tres desenlaces distintos de la transgresión en el devenir de los personajes: el repliegue en el caso de Julio y Tenoch, la muerte como liberación para Luisa y como sacrificio para Amalia, así como el hundimiento con careta de *salvación* en Amaro. A excepción de Luisa, los demás casos dejan un rastro de frustración; es, por decirlo de algún modo, un impulso transgresor que no termina de cuajar o bien que pierde al personaje, si insistimos en que la consecuencia deseable de un quebrantamiento de este tipo es un mayor nivel de conocimiento y de conciencia gracias a la transfiguración del personaje.

Por supuesto, no podemos concluir nada a partir de dos películas pero al observar la similitud con otras cintas –como las ya mencionadas *Perfume de violetas* y *Amar te duele* (en la cual también se subvierten los espacios urbanos y de clase social desencadenando la muerte de la protagonista adolescente)– encontramos cierto indicio de que la transgresión suele terminar en castigo. Sólo es una sospecha, pero acaso sea un rasgo de este cine mexicano que nos habla todavía de cierta contención o cortedad; no precisamente autocensura, pero sí de un repliegue de la propia propuesta fílmica en su dimensión más profunda y

existencial, en la que aún no se sabe qué construir o no se atreve a construir algo nuevo más allá del quebrantamiento.

En ese sentido –aun cuando parte de una premisa modesta y sin olvidar que se mueve en un tono mucho más ligero–, en *Temporada de patos* es más palpable el proceso de liberación de los personajes; principalmente en Flama, Moko y Ulises, aunque catalizados por la espontaneidad de Rita que literalmente *rompe el hielo* y las fronteras; de tal manera que entre todos se crea un campo de apertura que desarticula la desconfianza, el prejuicio y la intolerancia. Por eso la cinta nos deja con esa enorme carga de flexibilidad y autenticidad, porque el crecimiento de los personajes nos expande hacia la aceptación de *lo otro* que vive en nosotros mismos.

En ese tono capturamos el siguiente comentario de Alfonso Cuarón a propósito de la cinta de Eimbcke: “La admiración llevó a la inspiración... mientras la película terminaba sentí la regocijante urgencia de filmar una película. ¿Y por qué no? Él lo hace parecer simple, ya que todo lo que necesitas es un apartamento, dos muchachos, una muchacha y un repartidor de pizza”²³⁴. Quienes no nos dedicamos a la producción de cine, tal vez no sentimos la urgencia de filmar, pero sí salimos con la urgente necesidad de traspasar otros límites y, en un descuido, recuperar nuestros sueños para sentir más vida. Esta es la carga energética que transmite *Temporada de patos*, pues construye y reafirma más allá de la transgresión.

Es probable que este logro de la cinta esté relacionado con la actitud consciente de trascender los límites (aun sin tener una idea clara de los resultados), no sólo a nivel de la historia y el desenvolvimiento de los personajes, sino desde la propia idea de realizar un filme en determinadas condiciones de producción. Si lo que permite trascender los límites es reconocerlos y aceptarlos, el trabajo de Eimbcke tuvo un buen punto de partida:

Tenemos que empezar a pensar en un cine que busque historias sencillas, humanas y con pocos recursos, si no, no se podrá hacer. Hay que empezar a ir por ese camino donde

²³⁴ Del sitio *El espejo de Colombia*; un proyecto de la Corporación Audiovisual El espejo. [<http://elespejocolombia.com>] Consulta: 17/07/2005.

seguro encontraremos una voz. Es más factible que a un director de *opera prima* le den chance de filmar si es una película de bajo presupuesto. Hay que hacer un cine que corresponda a la realidad del país. Vivimos en uno donde hay una crisis económica durísima... Si seguimos volteando hacia el cine de Hollywood nos vamos a desgastar y nos quedaremos en el camino. Estamos en una crisis y eso es peligro y oportunidad. Es cuando tenemos que aprovechar y hacerlo en video o como sea. Argentina está en crisis y sigue haciendo cine que da miedo. Ves cantidad y fuerza²³⁵.

La idea de hacer *Temporada de Patos* en un departamento nació de una premisa: la libertad puede nacer de estar encerrado en cuatro paredes. Si te dan todo y no tienes límites, entonces todo se puede volver aburrido e incluso menos importante²³⁶.

Desde luego, influyó mucho la propia actitud de Eimbcke quien, al mantener el espíritu de *opera prima*, se abrió a las personas que conformaron el equipo: "Me gusta trabajar con gente a la que considero más inteligente y más capaz que yo, y siempre me van a cuestionar el trabajo que haga con la finalidad de mejorarlo. Así pasa con el fotógrafo, actores, director de arte y los mismos productores. Es una relación muy intensa, con muchos raspones, pero en el buen sentido"²³⁷. Esta apertura es la que al final hizo variar mucho el resultado final en pantalla del proyecto original de Eimbcke. "Y qué bueno, porque un proyecto de cine se debe enriquecer con cada proceso: guión, filmación, edición, musicalización, en fin. Creo en los guiones sólidos, pero no en los guiones de hierro que no puedes cambiar. Con un guión sólido puedes jugar e improvisar, porque sabes a dónde vas a llegar"²³⁸.

²³⁵ OLIVARES, J. J. "Eimbcke: debemos pensar en un cine sencillo, humano y con pocos recursos", en *La jornada* (Espectáculos). Viernes 22 de octubre de 2004. p. 10a.

²³⁶ Entrevista con Fernando Eimbcke, en el sitio *Cinevértigo*. [<http://altazorcafe.com/cine/eimbcke.htm>] Consulta: 12/07/05.

²³⁷ SEGOVIANO, R. *Op. cit.*

²³⁸ *Idem.*

Desde nuestra perspectiva, este último filme expresa de manera idónea el principio de transgresión en el cine, pues si bien parte de una subversión formal para alcanzar la realidad, también nos indica que dicha aprehensión implica la trascendencia de esa realidad. Aquí reside la fuerza vital del arte cinematográfico: aprehender el mundo y su complejidad para recrearlo, para modelarlo de manera distinta; reflexionar sobre el amor, la amistad, la violencia, el poder a todos los niveles; asumir que para el cine, y para el arte en general, nada es intocable pues en la aventura de la vida tampoco existe lo incuestionable. Quebrantar los espejismos, sí; pero *afirmar*, al fin, nuevos valores, delimitar nuevas formas y otros territorios de la realidad.

Que el cine hace mundo. Es una sugerencia que indagamos a lo largo de este trabajo. En última instancia –desde diferentes perspectivas y con distintos matices– de lo que nos han hablado el sensualismo primigenio de Leucipo, el materialismo vitalista de Lucrecio, la racionalidad estética de Nietzsche, el tiempo como duración de Bergson y la imagen-tiempo de Deleuze es que la *realidad* y la *conciencia* humana pertenecen al mismo orden material-energético dentro del cual se organizan y despliegan en una suerte mutua e irreductible. Siguiendo una línea trazada por Nietzsche perfilamos tal imbricación como una *relación estética* y en el corazón de ésta colocamos al cine. ¿Qué son las ideas, emociones, deseos, temores y sueños invertidos en un filme, sino energía que se pone en movimiento intersubjetivamente? ¿Qué es la energía, sino la materia prima con que se modela la realidad?

Una película propicia ese espacio energético, un campo dialógico que se expande y enriquece gracias a la insubordinación fundamental de la experiencia estética; tiene que ver con la vibración y la comunicación dentro de todos los aspectos de una nueva realidad. Es un *lugar* en el que se despliega la función transgresora de la interrogación, que da vida tanto al universo ficcional del filme como a la multiplicidad de sentidos con que los sujetos se apropian de ese mundo y lo incorporan provisoriamente a sus respuestas existenciales, creando nuevos mundos en el territorio de la propia corporeidad: con emoción, sentimiento y pensamiento.

Es en ese ámbito huidizo de la construcción del sentido y de los propios discursos de transgresión que puede acontecer el rompimiento de las representaciones cristalizadas (alimentadas, cierto, también por muchas

producciones cinematográficas); *visiones* admitidas y dominantes en torno al éxito, el poder, la vida, las relaciones humanas, el placer, el cuerpo, etc. De manera que, eventualmente, el cine se vuelve un camino para trascender dichas representaciones al desconectarnos de las realidades que alimentan y ensayar otra versión de las cosas, *lo no pensado*, lo que falta por vivir y por amar. Hemos visto que, al nivel del universo ficcional, los discursos de transgresión a veces se repliegan sobre sí mismos o se proyectan fatalmente y de modos distintos hacia el castigo; sin embargo, de tanto en tanto, se asumen con alegría e inventiva hasta sus últimas consecuencias: la creación de algo nuevo y transitorio, puesto que se trascienden ciertos límites sólo para encontrar nuevos desafíos.

En ese sentido, las tres películas analizadas nos dan la pauta para relacionar las contradicciones en el discurso fílmico con las más amplias contradicciones sociales e históricas del horizonte de enunciación de los filmes. Podemos decir con ello que los discursos de transgresión constituyen una especie de cuerda floja que expresa formidablemente la condición humana pues capturan, a un tiempo, la posibilidad de ver y hacer del mundo un proceso abierto, plural, infinito y nuestro, o bien un lugar donde *conservarse* al amparo de las convicciones, creencias y opiniones solidificadas que hacen de la realidad algo permanentemente extraño y siempre fuera de nosotros. Al respecto, hemos insistido en este trabajo en que la invención del arte es vital no tanto porque nos ayude a hacer la vida más llevadera, sino porque participa en la configuración de la realidad, la crea y recrea afirmando viejos valores o articulando nuevos paradigmas; ciertamente, nos permite *sentir*, es decir experimentar, desde nuevas formas y parámetros.

De ahí que, tanto a nivel formal como simbólico, la estética de la transgresión implique un acto de fe tras el cual *una mirada* se siente lista para cambiar de perspectiva e invitar a la ruptura de fórmulas, esquemas, hábitos y pautas de pensamiento y de discurso. Es un gesto de reclamo por la sorpresa y frescura de la existencia; y es, además, aquello que auténticamente sustenta la vigencia y duración de una determinada cinematografía mediante la renovación de las formas expresivas y el aumento revitalizado de la carga comunicativa. Sin olvidar, claro, su carácter histórico, pues el aumento de comunicatividad mediante la superación de ciertas formas, temáticas y pautas de producción, siempre se da en el marco de la experiencia estética –

históricamente condicionada— que reinserta al cine en el proceso de aprehensión del mundo.

De esa renovación constante en todos los niveles depende la realización del proyecto que aún es el cine mexicano, con todas sus limitaciones y con todas las posibilidades que se agitan en su horizonte, las cuales de tanto en tanto se despliegan y brillan para regocijo de muchos. Lo que resulta claro es que los apoyos e incentivos económicos y de exhibición no bastan por sí mismos para revitalizar una cinematografía; es necesario cargar de energía las propuestas fílmicas. En este sentido, los realizadores del cine nacional han empezado, sin duda, a soltarse el pelo (lo cual se nota desde algo tan elemental como el manejo y desplazamiento de la cámara, hasta los temas, los ritmos, las formas, etc.); sutilmente comienzan a entender en dónde reside efectivamente la fuerza revolucionaria o política de las imágenes. Esto es algo que —como ejemplo paradójico— no logra del todo el cine militante, incluidas ciertas manifestaciones del cine mexicano (y latinoamericano) llamado *comprometido*, por citar sólo un caso en el cual —supuestamente por no caer en la imagen *hueca*— se ha descuidado la forma y con ello la energía emotiva del intercambio estético.

De acuerdo con el enfoque existencial e intuitivo que adoptamos aquí, sin embargo, parecería que el cuerpo no se engaña con aquellas películas que le hacen sentir más vida; por eso mismo, no basta con plantear la cuestión como un asunto de evasión *versus* realidad. Ya señalamos la necesidad de revisar más a fondo el quid del realismo cinematográfico y cuestionamos también las bases sobre las que descansa un cine que supuestamente aspira a disolverse en la realidad; con ello vislumbramos un vasto horizonte para ulteriores reflexiones, por lo pronto sólo habría que preguntarse qué tipo de cine resulta más combativo a la hora de transformar la cosas, cuáles propuestas cinematográficas encienden efectivamente la sinapsis sobre mundos inéditos, nuevas relaciones y liberaciones más profundas; esto es, nuevos valores para la existencia.

Y no se trata de comprometer al cine en una lógica simplista de intención y efecto; pero lo que entra en materia aquí es precisamente la trascendencia que el arte cinematográfico comporta dentro de la dimensión estética de la vida; el lance al que se enfrenta cualquiera que cuente con una cámara y con

los recursos para *filmar-configurar* la realidad; en fin, la parte más abiertamente *creativa* que todo cineasta debe desplegar para tomarse el juego en serio, como los niños. En última instancia, hacemos eco del ánimo con que nos provoca Federico Fellini al sugerir que «el auténtico realista es el visionario»; agregaríamos: aquel que de manera más íntima y profunda está comprometido con la realidad en el marco de su particular relación estética; quien da un paso adelante de las limitaciones y miserias de su tiempo y de las suyas propias.

Con este trabajo hemos intentado contribuir de alguna manera a la reflexión de todas esas cuestiones. Por lo demás, si acaso construimos una perspectiva interesante en torno al cine mexicano contemporáneo, habrá valido el esfuerzo. Si al final contagiarnos un poco del amor por el cine como medio de comunicación, entonces tendremos nuestra verdadera satisfacción, pues como todo arte el cine nos abre un camino de placer, conocimiento y creatividad potencialmente infinito.

REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Tr. Luis Andrés Bredlow. Barcelona, Anagrama, 2000. (Argumentos; 240).
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Introd., tr. y notas Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 2006 (Biblioteca clásica Gredos; 200).
- AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1993 (Paidós Comunicación; 42).
- BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy: fragmentos sobre el otro*. Selección, tr. y pról. Tatiana Bubnova. México, Taurus, 2000 (La huella del otro).
- BARBIERI, Daniel. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993 (Instrumentos Paidós; 10).
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1995.
- BAUMAN, Zigmunt. "Modernidad y ambivalencia", en BAUMAN, Z. [et al.] *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona, Anthropos, 1996. pp. 73-119.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Tr. del latín, pról. y notas de José Antonio Míguez. Buenos Aires, Aguilar, 1964 (Biblioteca de iniciación filosófica; 27).
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966.
- BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica*, en *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*. Tr. M. Héctor Alberti. Buenos Aires, Leviatán, 1956.

- _____. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Tr. Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2006 (Perenne; 2).
- _____. *La evolución creadora*. Tr. Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2007 (Perenne).
- BORDWELL, David. *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. London, University of California Press, 2005.
- CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2002 (La balsa de la Medusa; 128).
- CASETTI, Francesco. *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid, Cátedra, 1994 (Signo e imagen).
- CASETTI, F. y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991 (Instrumentos Paidós; 6).
- DE LAURETIS, Teresa. "La tecnología del género", en *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. Comp. Carmen Ramos. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991. pp. 231-278.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta, 2004 (Estructuras y procesos; Filosofía).
- DELEUZE, Gilles. *La lógica del sentido*. Tr. Miguel Morey y Víctor Molina. Barcelona, Paidós, 1994.
- _____. *Nietzsche y la filosofía*. Tr. Carmen Artal. 7a. ed. Barcelona, Anagrama, 2002 (Argumentos; 17).
- _____. *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Tr. Irene Agoff. Barcelona, Paidós Ibérica, 2004 (Paidós Comunicación; 26. Cine).
- ECO, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen, 4a. ed., 1989.
- EDER, Rita [et al.]. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- EPICURO. *Obras completas*. Ed. y tr. José Vara. 7a. ed. Madrid, Cátedra, 2007 (Letras universales; 221).
- GRÜNER, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall; tr. Sandra Franco [et al.]. México, UNAM, 2001 (Pensamiento social). pp. 73-87.
- _____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Tr. e intr. Daniel Innerarity. Barcelona, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002 (Pensamiento contemporáneo; 67).

- JOLY, Martine. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós, 2003.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Tr. Manuel G. Morente. Madrid, Victoriano Suárez, 1958 (Colección de filósofos españoles y extranjeros).
- _____. *Crítica de la razón pura*. Pról., tr., notas e índice de Pedro Ribas. México, Santillana/Taurus, 2006 (Taurus Pensamiento).
- KRISTEVA, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica I*. Tr. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981 (Espiral. Ensayo). pp. 187-225.
- LEUCIPO. *Fragmentos*. [Por] Leucipo y Demócrito; tr. del griego, estudio preliminar y notas Juan Martín Ruiz-Werner. Buenos Aires, Aguilar, 1964 (Biblioteca de iniciación filosófica; 91).
- LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (Punto y Línea).
- LUCRECIO Caro, Tito. *De la naturaleza de las cosas*. Tr. e introd. René Acuña. 2a. ed. México, UNAM, 1981 (Nuestros clásicos; 54).
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y Jean-Louis Leutrat. *Cómo pensar el cine*. Tr. Manuel Talens. Madrid, Cátedra, 2003 (Signo e imagen; 77).
- MANDOKI, Katia. *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México, Grijalbo Interdisciplinaria, 1994.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Pról., notas y bibliografía Jordi Llovet, tr. de Anna Anthony Visova. Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (Comunicación visual).
- MUÑIZ, Elsa. “Historia y género: hacia la construcción de una historia cultural del género”, en *Voces disidentes*. Coord. Sara Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004. pp. 31-55.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El espíritu de la música, origen de la tragedia*, en *Obras completas*, vol. V. Tr. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen. Buenos Aires, Aguilar, 1961-63 (Biblioteca filosófica). 5 vols.
- _____. “Ricardo Wagner en Bayreuth”, en *Obras completas*, vol. I. Tr. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen. Buenos Aires, Aguilar, 1961-63 (Biblioteca filosófica). 5 vols.
- _____. *Así hablaba Zaratustra*, en *Obras inmortales*, vol. II. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.
- _____. *El crepúsculo de los ídolos*, en *Obras inmortales*, vol. III. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.
- _____. “Ensayo de autocrítica”, en *Obras inmortales*, vol. III. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.

- _____. *La gaya ciencia*, en *Obras inmortales*, vol. I. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.
- _____. *Humano demasiado humano*, I, en *Obras inmortales*, vol. IV. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.
- _____. *Humano demasiado humano*, II: *opiniones y sentencias*, en *Obras inmortales*, vol. IV. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.
- _____. *Más allá del bien y del mal*, en *Obras inmortales*, vol. II. Tr. Enrique Eidelstein [et al.]. Barcelona, Edicomunicación, 2003. 4 vols.
- _____. *Fragmentos póstumos: una selección*. Ed. y pról. Günter Wohlfart, tr. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Abada, 2004 (Lecturas de filosofía).
- ONFRAY, Michel. *Las sabidurías de la antigüedad: contrahistoria de la filosofía* I. Tr. Marco Aurelio Galmarini. 2a. ed. Barcelona, Anagrama, 2008 (Argumentos; 361).
- PLATÓN. *La república*. Versión, introd. y notas Antonio Gómez Robledo. México, UNAM, 1971 (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana).
- RAMÍREZ COBIÁN, Mario Teodoro. "El cuerpo como sujeto estético", en *Antología de la estética en México: siglo XX*. Comp. María Rosa Palazón Mayoral. México, UNAM, 2006 (Lecturas universitarias; 46).
- RANCIÈRE, Jacques. "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine", en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Tr. Carles Roche. Barcelona, Paidós Ibérica, 2005 (Paidós Comunicación; 159. Cine).
- RIMMON, Shlomith. "Teoría general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració", en BARTHES, R. [et. al.], *Poètica de la narració*. Barcelona, Les Naus d'Empúries, 1985 (Brúixola, 2). pp. 149-184.
- SAGOLS, Lizbeth. *¿Ética en Nietzsche?* México, UNAM, Fontamara, 2006 (Argumentos; 41. Filosofía).
- SANTANDER, Jesús Rodolfo. "El tiempo irreversible", en *Elementos: revista de ciencia y cultura*. Publicación trimestral. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla. Vol. 5, no. 33, ene-mar, 1999. pp. 17-28.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Tr. Eduardo Ovejero y Maury. 6a. ed. México, Porrúa, 2000 (Sepan cuantos; 419).
- _____. *El mundo como voluntad y representación* II: *complementos*. Tr. Pilar López de Santa María. Madrid, Trotta, 2005 (Clásicos de la cultura; 24).
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Tr. Javier González-Pueyo. Barcelona, Seix Barral, 1967 (Biblioteca breve. Ensayo).

- STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- TOURAINÉ, Alain. *¿Podremos vivir juntos?: la discusión pendiente: el destino del hombre en la aldea global*. México, FCE, 1998.
- VATTIMO, Gianni. “La voluntad de poder como arte”, en *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Tr. Juan Carlos Gentile. 2a. ed. Barcelona, Edicions 62/Península, 1990 (Historia, ciencia, sociedad; 197). pp. 85-107.
- XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México, UNAM, 2009. 13a. ed. (Textos universitarios).

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- CABALLERO, Jorge. "Y tu mamá también: una metáfora del México contemporáneo: Cuarón", en *La jornada* (Espectáculos). México, D.F., 30 de mayo de 2001. p. 8a.
- CÁRDENAS O., Alejandro. "Los patos conquistan el cine", en *Especiales de El universal*, Año 2, núm. 169. México, D.F. pp. 20-21.
- DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto. "El crimen del padre Amaro", en *Cinevértigo* [<http://www.altazorcafe.com/cine/amaro.htm>]. Consulta: 12/06/05.
- Entrevista con Fernando Eimbcke, en *Cinevértigo* [<http://www.altazorcafe.com/cine/eimbcke.htm>]. Consulta: 12/07/05.
- El espejo de Colombia*; un proyecto de la Corporación Audiovisual El espejo. [<http://elespejocolombia.com>] Consulta: 17/07/2005.
- FERNÁNDEZ, José Antonio. "Filmé *Y tu mamá también* porque quería tomar más riesgos, buscaba más adrenalina", en *Revista Virtual Telemundo*, núm. 60. México, D.F., 12 de septiembre de 2001 <http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/>. Consulta: 11/03/04.
- GARCÍA, Karla. "Noticias del día", en *La cultura*, Sala de prensa del CONACULTA [<http://www.lacultura.com.mx>]. México, D.F., 20 de febrero de 2002. Consulta: 15/05/05.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Los estudios sobre comunicación y consumo: el trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores", en *Diálogos de la comunicación*, núm. 32, Marzo de 1992. pp. 8-15.
- Más de cien años de cine mexicano*. Sitio de la Filmoteca de la UNAM, en colaboración con el Instituto Tecnológico de Monterrey. [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/carlos_carrera.html] Consulta: 16/01/05.
- OLIVARES, Juan José. "Alfonso Cuarón: hago cine para público normal, no para intelectuales", en *La Jornada* (Espectáculos). México, D.F., 29 de julio de 2001. p. 6a.
- _____. "Eimbcke: debemos pensar en un cine sencillo, humano y con pocos recursos", en *La jornada* (Espectáculos). México, D.F., 22 de octubre de 2004. p. 10a.
- PODALSKY, Laura. "De la pantalla: jóvenes y el cine mexicano contemporáneo", en *El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*, núm. 6; sección Cine journal. Guadalajara, México, Noviembre de 2004 [<http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/indice.html>]. Consulta: 20/06/05.

“El público, promotor de temporada de patos”, en *El universal*. México, D. F., 24 de julio de 2004. p. E12.

SÁNCHEZ, Clara. “Arrasan los patos”, entrevista con Fernando Eimbcke en *El independiente* (Espectáculos). 26 de marzo de 2004. p. 9.

SEGOVIANO, Rogelio. “Fernando Eimbcke: el cineasta le tira a las escopetas”, en *Diario monitor* (Revista). 13 de octubre de 2004. p. B.

FICHAS FÍLMICAS

El crimen del padre Amaro

Dir. Carlos Carrera

México-Argentina-España-Francia, 2002.

Alfredo Ripstein / Alameda Films / Wanda Vision / Blu Films / Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, IMCINE / Cinecolor México / Cinecolor Argentina / Videocolor Argentina / ARTCAM Francia / Daniel Birman Ripstein / Gobierno del Estado de Veracruz / con el apoyo del programa IBERMEDIA y del Fonds Sud Cinema del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia, Centre National de la Cinematographie.

Intérpretes: Gael García Bernal (padre Amaro), Ana Claudia Talancón (Amalia), Sancho Gracia (Padre Benito), Angélica Aragón (Agustina, "La sanjuanera"), Luisa Huertas (Dionisia), Andrés Montiel (Rubén), Lorenzo de Rodas (Don Paco); actuaciones especiales: Pedro Armendáriz (presidente municipal), Ernesto Gómez Cruz (Obispo), Gastón Melo (Martín) y Damián Alcázar (Padre Natalio).

Adaptación y guión, Vicente Leñero (basado en la novela homónima de Eca de Queiroz escrita en 1875; producción, Alfredo Ripstein y Daniel Birman Ripstein; co-producción, José María Morales; producción ejecutiva, Laura Imperiale; fotografía, Guillermo Granillo; edición, Oscar Figueroa; música original, Rosino Serrano; dirección de arte, Carmen Giménez Cacho; vestuario, Mariestela Fernández.; sonido directo, Santiago Núñez; diseño de sonido, Mario Martínez y Nerio Barberis.

Duración: 120 min.

Carlos Carrera.- México, D.F., 1962. Filmografía: La mujer de Benjamín (México, 1990), La vida conyugal (México, 1992), Sin remitente (México, 1994), Un embrujo (México, 1998), El crimen del padre Amaro (México, 2002).

Temporada de patos

Dir., Fernando Eimbcke.

México, 2004.

Cinepantera / Lulú Producciones / Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), con la colaboración del IMCINE.

Intérpretes: Enrique Arreola (Ulises), Diego Cataño (Moko), Daniel Miranda (Flama), Danny Perea (Rita).

Guión y dirección, Fernando Eimbcke; producción, Christian Valdelièvre; producción ejecutiva, Jaime B. Ramos; fotografía, Alexis Zabé; edición, Mariana Rodríguez;

diseño sonoro, Lena Esquenazi; música original, Alejandro Rosso, Liquits; casting, Rocío Belmont e Isabel Cortázar; dirección de arte, Diana Quiroz; maquillaje y vestuario, Lissi de la Concha; sonido directo, Antonio Diego; guión escrito con la colaboración de Paula Markovitch y la asesoría de Felipe Cazals.

Tema "El pato" interpretado por Natalia Lafourcade y La Forquetina.

Duración: 90 min.

Premios: 9 premios en la 19 Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano de Guadalajara, entre ellos, mejor película mexicana, mejor director, mejor guión y el de la Federación Internacional de Periodistas y Críticos de Cine (Fipresci); participación en la 43e Semaine Internationale de la Critique CANNES 2004; Oficial Selection Toronto International Film Festival 2004.

Frase del cartel publicitario: *¿A ti también te vale pito?*

Fernando Eimbcke.- México, D.F., 1970. Filmografía: *Disculpe las molestias* (México, 1994), *No todo es permanente* (México, 1996), *La suerte de la fea... a la bonita no le importa* (México, 2002), *No seas malito* (México, 2003), *Temporada de patos* (México, 2004).

Y tu mamá también

Dir., Alfonso Cuarón.

México, 2001.

Bésame Mucho Pictures / Good Machine y Producciones Anheló.

Intérpretes: Gael García Bernal (Julio Zapata), Diego Luna (Tenoch Iturbide), Maribel Verdú (Luisa Cortés), Andrés Almeida (Diego "Saba" Madero), Juan Carlos Remolina (Alejandro "Jano" Montes de Oca); Emilio Echevarría (Miguel Iturbide); Diana Bracho (Silvia Allende de Iturbide); Marta Aura (Enriqueta "Queta" Allende); narrada por Daniel Giménez Cacho.

Guión, Carlos Cuarón; director de fotografía, Emmanuel Lubezki; director de reparto, Manuel Teil; vestuario, Gabriela Diaque; supervisión musical, Liza Richardson y Annette Fradera; edición, Alfonso Cuarón y Alex Rodríguez; dirección de arte, Miguel Álvarez; dirección de producción, Sandra Solares; producción ejecutiva, Sergio Agüero, David Linde y Amy Kaufman; producción, Jorge Vergara; guión, producción y dirección, Alfonso Cuarón.

Duración: 105 min.

Premios: Festival de Venecia 2001, premio al Mejor Guión y Mejores Intérpretes Revelación a Diego Luna y Gael García Bernal.

Frase del cartel publicitario: *La vida tiene sus maneras de enseñarnos. La vida tiene sus maneras de confundirnos. La vida tiene sus maneras de cambiarnos. La vida tiene sus maneras de asombrarnos. La vida tiene sus maneras de herirnos. La vida tiene sus maneras de curarnos. La vida tiene sus maneras de inspirarnos.*

Alfonso Cuarón.- México, D.F., 1961. Filmografía: *Sólo con tu pareja* (México, 1991); *La princesita* (E.U., 1995); *Grandes esperanzas* (E.U., 1998); *Y tu mamá también* (México, 2001), *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (E.U., 2004). *Y tu mamá también* (Edición Charolastra) [material adjunto]. México, Producciones Anheló, 2001.